

O Conceito de Convenção Cinematográfica de David Bordwell: Universais Contingentes e Limitações da Arbitrariedade¹

Alex DAMASCENO²
Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

O artigo discute o conceito de convenção cinematográfica de David Bordwell, construído a partir de críticas às vertentes naturalista e construtivista da teoria do cinema. Apresenta os marcos e tensões teóricas que levam Bordwell a defender a convenção como um universal contingente, com enfoque na controvérsia com a Semiótica do cinema e a aplicação do princípio da arbitrariedade do signo. Por fim, discute o funcionamento de diferentes tipos de convenção, organizadas num *continuum* que parte de gatilhos sensoriais e formas transculturais em direção a sistemas recônditos.

PALAVRAS-CHAVE: convenção; David Bordwell; universal contingente; cinema; Semiótica do cinema.

Introdução

A obra de David Bordwell, desde os anos 70, é marcada por uma recorrente crítica às apropriações que os pesquisadores de cinema fizeram do pensamento Estruturalista, principalmente das correntes da Semiologia, da Psicanálise e do Marxismo. Para Bordwell (1989a), essas perspectivas foram articuladas para compor a tendência hegemônica de investigação em cinema dos anos 70 e 80, que ele rotulou de Teoria SLAB (um acrônimo para Saussure, Lacan, Althusser e Barthes, os principais autores acionados), representada por autores como Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Laura Mulvey, Stephen Heath e outros. A crítica de Bordwell a essa tendência se divide em três pontos principais. Em primeiro lugar, ele acusa nela um caráter doutrinário: a maioria dos trabalhos era formada por discussões teóricas e análises textuais que buscavam confirmar as teses estruturalistas, sem serem centradas na resolução de problemas específicos, suscitados pelo próprio cinema e pelos filmes. Este primeiro ponto também se estendia às apropriações de correntes Pós-estruturalistas: Bordwell aponta que alguns estudos

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, do XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Coordenador e Professor Adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPA. Doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS. E-mail: alexd@ufpa.br

trocavam, por exemplo, Althusser por Benjamin, Lacan por Deleuze, mas ainda trabalhavam no sentido de encontrar as teorias aplicadas nos filmes (BORDWELL, 1989a, p. 386). O segundo ponto da crítica é complementar: na Teoria SLAB, as obras cinematográficas seriam apenas objetos ilustrativos de teorias, sem gerar resultados originais por meio de uma pesquisa sistemática. Ou seja, não era produzida uma efetiva teorização oriunda da análise (BORDWELL, 1989a, p. 387). Por fim, Bordwell (1989a; 1991) critica o caráter hermenêutico do método da Teoria SLAB: para ele, as análises resultavam em narrativas interpretativas e subjetivas, focadas em desvendar sentidos implícitos e sintomáticos, em vez de explicações sobre os princípios e as normas que regem as formas cinematográficas e o funcionamento de um filme. Neste ponto, o autor se aproxima do Formalismo Soviético (autores como Mukarovsky e Jakobson), ao entender que a análise deve buscar a compreensão das funções e efeitos da linguagem. Ele próprio rotula seu trabalho como uma “Poética Histórica” ou um “Neoformalismo” (e também como “Cognitivismo”, com base em outras referências).

Independente da validade dos pontos elencados por Bordwell, seus textos causaram controvérsia nos estudos de cinema e pautaram um debate internacional. Concordo com Fernando Mascarello (2004) quando ele afirma que os estudos de cinema do Brasil, por conta das suas idiossincrasias, não ressoaram devidamente esse debate³. Embora Bordwell seja um autor muito conhecido e citado (especialmente após a recente tradução para o português de uma pequena parte de sua obra), a pesquisa brasileira, parece-me, faz acionamentos que se interessam mais pelos temas abordados e resultados de pesquisa do que por uma visão teórico-metodológica da abordagem neoforalista⁴. Atualmente, a Semiologia também vem perdendo espaço no debate acadêmico sobre cinema no Brasil, o que pode ser constatado a partir das escassas referências a Christian Metz nos textos publicados nos últimos anais dos principais congressos da área, como demonstra o recente mapeamento realizado por Lennon Macedo (2019). Não defendo

³ Na verdade, a crítica de Mascarello (2004, p. 07) é mais dura, ao defender que Bordwell e outras correntes teóricas dissonantes da Teoria SLAB sofreram uma “espécie de censura” e um “silêncio omissivo” da maioria dos pesquisadores brasileiros.

⁴ Isso é reflexo das próprias traduções da obra de Bordwell no Brasil. Os livros dos anos 80 e 90, como *Making Meaning, Narration in the fictional film* e *Post-Theory*, em que ele constrói a crítica à Teoria SLAB e formula sua abordagem Neoforalista, seguem inéditos no Brasil (com apenas dois textos publicados numa coletânea organizada por Fernão Ramos). Além disso, o livro em que Bordwell se dedica à sistematização de seu projeto teórico – *Poetics of cinema* –, que recupera vários textos das primeiras fases do autor, também não foi traduzido. Os poucos livros em português, embora discorram sobre questões conceituais centrais da sua obra, apresentam também um enfoque temático mais evidente: por exemplo, *Figuras traçadas na luz*, que analisa a *mise-en-scène* de quatro cineastas, ou o livro *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*, que tem um claro viés historiográfico.

aqui, é claro, que a pesquisa nacional deva ser pautada por debates internacionais. Contudo, o embate de ideias entre o Neoformalismo e a Semiologia contribuiu para aprofundar conceitos-chave para o entendimento da linguagem cinematográfica, que não podem ser desprezados na discussão contemporânea.

Neste artigo, discorro sobre um desses conceitos: a convenção. Nos estudos de cinema, “convenção” é um termo comumente acionado para identificar formas padrão da linguagem, normas associadas principalmente ao cinema clássico e aos gêneros narrativos, e diferenciá-las de outras composições do cinema moderno, de autor, do filme de arte e ensaio etc. Trata-se, assim, de um instrumento classificatório que estabelece uma dicotomia entre formas convencionais e não-convencionais (o que é um movimento comum em outras sub-áreas das Artes, como também nos diferentes campos das Humanidades). Ironicamente, este uso do termo convenção já é bastante convencional e, por isso, via de regra, dispensa discussão teórica que o sustente como um conceito. Pouco se debate atualmente sobre o que é uma convenção, como as convenções já reconhecidas se constituíram e, mais importante, como novas convenções surgem no cinema a partir das mudanças de práticas socioculturais na contemporaneidade. Nesse sentido, a proposta do artigo é pensar a convenção como um conceito que permita problematizar o funcionamento da linguagem, superando uma instrumentalização meramente classificatória, voltada à identificação de padrões estabelecidos.

No pensamento de Bordwell, o problema da convenção está presente no conceito de “universal contingente”, formulado nas primeiras fases da sua obra (BORDWELL, 1989b; 1991; 1996) e retomado em textos mais recentes (BORDWELL, 2005; 2008). Na primeira parte do artigo, apresento as bases teóricas e os principais argumentos do autor que sustentam este conceito, e problematizo as suas potencialidades e contradições. A segunda parte do artigo explora a abrangência do conceito em relação à multiplicidade de formas cinematográficas, a partir de uma organização proposta por Bordwell em um *continuum* de diferentes tipos de convenção.

Convenção como Universal Contingente

Bordwell (1996) formula o seu conceito de convenção a partir de uma análise do campo/contracampo, procedimento de decupagem do cinema clássico. Trata-se de uma construção em que dois personagens estão de frente um para o outro e têm seus corpos

capturados por planos separados, em posições inversas no espaço, em uma angulação de 3/4. Normalmente esse procedimento é usado em cenas de diálogo e os planos são alternados na montagem de acordo com a variação dos atos de fala. Para Bordwell (1996), duas características do campo/contracampo justificam a sua escolha como um objeto de análise capaz de desentranhar uma definição de convenção cinematográfica: é uma forma que não foi determinada pela tecnologia (que não está presente nos primeiros anos do cinema) e que não tem um paralelo em outros sistemas de representação artística. Ou seja, trata-se de é uma “invenção estilística” (BORDWELL, 1996, p. 87) especificamente cinematográfica. Bordwell pergunta, então, o que faz esse procedimento ser compreensível e por que seu uso se tornou padrão, em vez de outras possibilidades para cenas de diálogo. Ele, então, confronta duas explicações contraditórias, que qualifica como hipóteses radicais: a posição naturalista e a posição construtivista. Bordwell constrói seu conceito de convenção como um meio-termo entre essas duas posições.

Na hipótese naturalista, a qual Bordwell atribui a autores como Vsevolod Pudovkin e Barry Salt, a eficácia do procedimento do campo/contracampo é explicada pelo fato dele ser baseado em uma “atividade perceptiva espontânea” (BORDEWELL, 1996, p.88). A ideia é que, mesmo que não seja uma forma artística familiar, assimilada de outro meio, ela se naturaliza por ser baseada em um esquema perceptual. Nesse sentido, o campo/contracampo se tornou padrão por ser a forma que melhor reproduziu a visão natural para este tipo de cena após um período de tentativa e erro dos cineastas. Bordwell discorda dessa hipótese, apontando dois aspectos do campo/contracampo que se distinguem da visão. Primeiramente, a alternância dos pontos de observação promovida pela montagem não representa um olhar natural, que é contínuo. Seria mais fiel à percepção, por exemplo, uma representação em um único plano, em que a câmera se deslocaria em panorâmica de um rosto ao outro (como no movimento de um pescoço). Em segundo lugar, a visão ordinária admitiria as mais diferentes angulações, para além do 3/4. A conclusão de Bordwell é que o campo/contracampo não é uma representação fiel da experiência perceptiva equivalente; em vez disso, ele constrói um observador onipresente, que pode alternar constantemente as posições e que tem uma angulação privilegiada da cena.

Bordwell (1996) passa, então, à hipótese construtivista, a qual ele atribui a teóricos contemporâneos do cinema (no caso, dos anos 80 e 90). Para essa perspectiva, comenta o autor, o campo/contracampo é classificado como uma convenção por ser considerado um

artifício, produzido por meio de uma relação arbitrária entre significante e significado. Logo, trata-se de uma forma que requer aprendizado para ser entendida. Bordwell concorda que a convenção seja artificial e que ela precisa ser aprendida, aspectos que não necessariamente contradizem a posição naturalista, que admite que a própria faculdade perceptiva da visão também requer alguma aprendizagem. Sua crítica contesta, então, a questão da arbitrariedade. Segundo o autor, o princípio da arbitrariedade do signo linguístico, postulado por Saussure, não pode ser simplesmente transposto para fenômenos não-linguísticos, pois a representação visual não é necessariamente determinada por regras arbitrárias. Seguindo com o exemplo do campo/contracampo, as posições dos dois planos em pontos opostos e o enquadramento em 3/4 dos corpos dos atores se justificam pela própria situação de uma conversa face a face entre duas pessoas, que normalmente se colocam uma à frente da outra, em um cruzamento de olhares. Portanto, algumas opções formais que caracterizam o procedimento, embora não sejam efetivamente naturais, não são arbitrárias, como é a relação entre um significante verbal e um significado.

Antes de avançarmos, é preciso fazer algumas ponderações sobre a apresentação que Bordwell faz da posição construtivista. Ele acusa os seus contemporâneos de uma “aplicação errada das afirmações de Saussure sobre a arbitrariedade do signo linguístico” (BORDWELL, 1996 p. 92, tradução minha⁵). Contudo, neste momento da discussão, ele não recupera o pensamento de Saussure para esclarecer qual seria a aplicação correta. É verdade que Saussure (2006) apontou que a Semiologia, diferente da Linguística, lida com significações não totalmente arbitrárias. Ele dá o exemplo da convenção de se utilizar a imagem de uma balança como signo da Justiça. A escolha remete a uma função real do objeto balança, que está associada à ideia de equilíbrio. Nesse caso, portanto, a relação entre a imagem da balança e a ideia de Justiça não é completamente arbitrária, pois a balança até poderia ser trocada por *algum* outro objeto de função equivalente, mas não por *qualquer* outro objeto (por um carro, por exemplo). Além disso, Saussure mostra como até mesmo o signo linguístico nem sempre é absolutamente arbitrário. Como exemplo, ele cita as palavras que foram criadas por associação, como o nome de árvores cuja escolha foi motivada pelos significantes dos seus respectivos frutos. Isso leva Saussure a uma classificação do signo linguístico em motivados e imotivados. Nos signos

⁵ Tradução livre de: “a misapplication of Saussure’s claims about the arbitrariness of the linguistic sign”

motivados, o princípio da arbitrariedade é relativo, mas não pode ser suprimido. Nos imotivados, a arbitrariedade é radical. Por isso, Saussure faz o seguinte alerta: “Tudo que se refira à língua enquanto sistema exige, a nosso ver, que a abordemos desse ponto de vista, de que pouco cuidam os linguistas: *a limitação do arbitrário*” (SAUSSURE, 2006, p. 153-154, grifo nosso).

Desse modo, Bordwell tem razão em refutar uma definição de convenção cinematográfica que seja baseada exclusivamente na arbitrariedade. E, de fato, nos estudos de cinema, há uma tendência de compreensão da convenção como uma construção arbitrária, seja ela baseada no princípio de Saussure ou na categoria do signo simbólico de Charles S. Peirce, principalmente após a influente obra do teórico peirceano do cinema Peter Wollen (1972). Contudo, é importante lembrar que essa mesma refutação de Bordwell já havia sido feita pela Semiótica de Metz. Para Metz (1972), a significação no cinema não é arbitrária, sobretudo em códigos especificamente cinematográficos, como são as estruturas sintagmáticas (e como é o caso do campo/contracampo). Segundo o autor, os signos específicos são motivados por um componente natural e, à medida que se convencenam, geram uma gramática que é “codificada, mas não é arbitrária” (METZ, 1972, p. 159). Portanto, o que Bordwell apresenta como “a posição construtivista”, embora expresse de modo geral a virada estruturalista dos estudos de cinema, não é uma tese semiológica completamente consensual. Na verdade, parece-me que a retórica de Bordwell, para compor uma posição construtivista homogênea, precisa excluir o pensamento dissonante Metz, autor que ele já demonstrou conhecer com profundidade ao debater outros temas⁶. Mas é preciso reconhecer também que essa parte específica do pensamento de Metz foi bastante contestada pelos semioticistas do cinema, como, por exemplo, o próprio Wollen:

(...) como Barthes e como Saussure, ele [Metz] percebe apenas dois modos de existência para o signo: o natural e o cultural. Além disso, ele está inclinado a considerá-los mutuamente exclusivos, de modo que uma linguagem deve ser natural ou cultural, não codificada ou codificada. Não pode ser ambos. Consequentemente, a visão de Metz do cinema acaba se revelando uma curiosa imagem invertida espelhada da visão de Noam Chomsky da linguagem verbal; enquanto Chomsky bane o não gramatical para as trevas, Metz bane o gramatical. O

⁶ Robert Stam também contesta a teoria cognitivista do cinema por não ter buscado sustentação no pensamento de Metz: “Algumas dessas críticas [do cognitivismo à semiologia] me parecem mesquinhas. (...) resulta um tanto gratuito inventariar todos os aspectos nos quais o cinema não é um sistema linguístico, quando o próprio Metz já o tinha feito” (STAM, 2003, p. 265).

trabalho de Roman Jakobson, influenciado por Peirce, é, como veremos, um corretivo para ambas as visões (WOLLEN, 1972, p. 124-125, tradução minha⁷).

Mesmo em desacordo com o pensamento de Wollen, Bordwell percebe que não pode produzir um meio-termo entre as posições naturalista e construtivista mantendo o par de oposição cultura/natureza, numa separação entre signos naturais e culturais. Por isso, em vez de *natureza*, Bordwell passa a falar em *universais*. A escolha desse termo é motivada por dois marcos teóricos. O primeiro é a Gramática universal, de Noam Chomsky, que diz que mesmo línguas diferentes compartilham de princípios comuns que devem ser aprendidos por qualquer pessoa (BORDWELL, 1989b, p. 22). O segundo é a antropologia de Robin Horton e o que o autor define por “teoria primária”: o fato de que muitas práticas humanas são comuns em variadas culturas, como, inclusive, a utilização da linguagem para comunicação e a alternância de atos de fala durante uma conversação (BORDWELL, 1989b; 1996). Baseado nesses autores, Bordwell parte da seguinte premissa: mesmo que cada linguagem seja uma construção específica e localizada, o uso da linguagem deve ser entendido como uma prática universal, com princípios comuns, resultantes de desafios relacionados à sobrevivência humana e à constituição básica do modo de vida em sociedade em ambientes minimamente uniformes.

Bordwell passa, então, a observar alguns desses universais que compõem a representação visual cinematográfica como, por exemplo, a capacidade de diferenciar cores e reconhecer contrastes, de produzir zonas de centralidade no quadro, e até mesmo a própria criação de narrativas. Todos eles partem de práticas socialmente construídas, que atravessam diferentes culturas, mas que são baseadas parcialmente em capacidades psicofísicas. Bordwell (1996) recusa, assim, qualificá-las como construções *arbitrárias*. Ele reconhece que essas práticas não têm nenhuma razão metafísica para serem do jeito que são (BORDWELL, 1996, p. 91) e, portanto, são, de fato, *contingentes*. Contudo, seus usos no cinema estão associados a determinados efeitos. Alguns desses efeitos são processos de significação resultantes do estabelecimento de um código. Outros, porém, são resultantes de processos neurofisiológicos e cognitivos, baseados em esquemas

⁷ Tradução livre de: “(...) like Barthes and like Saussure, he perceives only two modes of existence for the sign: natural and cultural. Moreover, he is inclined to see these as mutually exclusive, so that a language must be either natural or cultural, uncoded or coded. It cannot be both. Hence Metz's view of the cinema turns out like a curious inverted mirror-image of Noam Chomsky's view of verbal language; whereas Chomsky banishes the un-grammatical into outer darkness, Metz banishes the grammatical. The work of Roman Jakobson, influenced by Peirce, is, as we shall see, a corrective to both these views.”

mentais. Nesses casos, o uso de uma determinada prática produz um efeito cognitivo mais ou menos previsível que não poderia ser alcançado com a mesma eficiência a partir de outra opção qualquer. Por isso, embora esses universais sejam contingentes, seus usos não são arbitrários. A escolha entre uma construção ou outra é baseada na previsibilidade do vínculo ação-efeito.

Essa é a linha de raciocínio que leva Bordwell à formulação do conceito de universal contingente, definido como “práticas normativas que coordenam atividades sociais e ação direta para alcançar objetivos” (BORDWELL, 1996, p. 92, tradução minha⁸). Bordwell defende que esse conceito é um outro modo de observar as invenções estilísticas do cinema, percebendo-as a partir da dinâmica entre o universal e o culturalmente localizado. O autor volta, então, ao procedimento do campo/contracampo: “Meu ponto é que essa interação face a face é um universal transcultural, e o cinema encontrou figuras estilísticas (por exemplo, o enquadramento e a montagem do campo/contracampo) que amplificam e agilizam isso para uma fácil compreensão” (BORDWELL, 2008, p. 76, tradução minha⁹). Com esse conceito, Bordwell relativiza a tese naturalista (e afasta qualquer conotação do termo natureza, já extensamente criticado pelo estruturalismo), sem recusar completamente o papel da percepção natural. Ele também relativiza a tese construtivista, baseada radicalmente no princípio da arbitrariedade, sem deixar de considerar a artificialidade das construções cinematográficas.

Os tipos de convenção

Vimos que na definição de universal contingente, a convenção é guiada por normas. Bordwell (2008) esclarece que o conceito neoformalista de norma se diferencia da noção semiótica de código. Enquanto o código remete à fixação de um significado em um significante, as normas operam como princípios, “diretrizes explícitas ou implícitas que moldam a ação criativa” (BORDWELL, 2008, p. 25, tradução minha¹⁰). A dinâmica

⁸ Tradução livre de: “as norm-bound practices that coordinate social activities and direct action in order to achieve goals.”

⁹ Tradução livre de: “My point is that such face-to-face interaction *is* a cross-cultural universal, and cinema has found stylistic figures (e.g., shot/reverse-shot framing and cutting) that amplify and streamline this for easy uptake.”

¹⁰ Tradução livre de: “explicit or implicit guidelines that shape creative action”

entre norma e convenção é explicada por Bordwell a partir do conceito de esquema, de Ernst Gombrich: um modelo flexível, que pode ser reformulado em decorrência das mudanças tecnológicas, das tendências estilísticas, ou mesmo das atividades mentais dos espectadores. Pensar a norma como um esquema atribui uma dimensão temporal à convenção, libertando-a de uma fixidez, e permitindo que ela varie em função de si mesma em uma multiplicidade de formas. Aliás, entendo que muitas construções usualmente classificadas como não-convencionais (identificadas como subversões de uma norma) são, na verdade, variações de um esquema convencional.

Além do fato de uma mesma convenção poder apresentar formas distintas, o conceito de universal contingente também manifesta o seu caráter múltiplo ao circunscrever um universo abrangente e heterogêneo de convenções cinematográficas. Bordwell (1996) organiza as convenções em um *continuum*, de acordo com os tipos de efeito que são produzidos: dos mais universais (neurofisiológicos e cognitivos) aos mais culturalmente localizados (resultantes de sistemas codificados). Todavia, embora Bordwell produza essa gradação com os polos da universalidade e especificidade cultural, ele esclarece que esses dois componentes sempre se atravessam em qualquer filme. Na verdade, como veremos nos exemplos a seguir, a presença de uma convenção não exclui outras: toda construção cinematográfica faz uso simultâneo de diversas convenções, das mais universais às mais culturais.

No nível mais universal do *continuum*, Bordwell (1996, p. 93) coloca o que chama de “gatilhos sensoriais”, convenções que estão ligadas a efeitos neurofisiológicos. Como exemplo, podemos citar técnicas de composição de quadro baseadas na percepção visual, como o uso de luz de preenchimento para conferir volume em imagens planas, ou o uso do centro geométrico do quadro como zonas de atenção, onde são apresentadas informações importantes da narrativa. A própria ilusão do movimento, tecnicamente construída na velocidade de 24 quadros por segundo, é uma convenção deste tipo, que Bordwell considera como “uma instância primária de um universal contingente” (BORDWELL, 1996, p. 94, tradução minha¹¹). Ao lado dos gatilhos sensoriais, estão as convenções que dependem de fatores transculturais. Bordwell se refere aqui às práticas sociais universais que discutimos no tópico anterior, como o fato do campo/contracampo ser baseado na conversação face a face. Outro ótimo exemplo deste tipo, dado por Robert

¹¹ Tradução livre de: “a prime instance of a contingent universal”

Stam (2003, p. 262), é a convenção de se posicionar a iluminação cinematográfica de cima para baixo, o que produz o efeito de uma luz natural. Esse efeito universal é resultado de uma relação entre o homem e fatores ambientais comuns (no caso, o sol), na formação da norma de que a luz natural sempre vem de cima.

Em um nível intermediário do *continuum*, Bordwell (1996, p. 94) observa convenções que são localizadas culturalmente, mas que requerem pouco aprendizado, por serem associadas a processos cognitivos gerais da mente humana, formados a partir da familiarização de um esquema. São efeitos ligados a questões de abertura e fechamento do texto, métrica e ritmo, continuidade espaço-temporal, processamento de informações da narrativa etc. Por exemplo, Bordwell comenta que à medida que o espectador está familiarizado com a noção de “cena”, ele não precisa ter outras referências para compreender que o *fade out* (o escurecimento da imagem) é uma figura de transição; ou como a alternância de cenas em uma montagem paralela gera o efeito de simultaneidade entre elas. Outro caso de atividade cognitiva é a constante formulação e reformulação de hipóteses que o espectador faz sobre a história do filme a partir dos blocos de informações que lhe são constantemente fornecidos pela narrativa. Normas de seleção e ordenamento das informações podem, por exemplo, produzir o efeito de conduzir o espectador a uma hipótese equivocada, com o objetivo de surpreendê-lo.

Por fim, Bordwell (1996, p. 95) encerra o *continuum* com convenções que produzem efeitos culturalmente localizados e que requerem aprendizado. Neste ponto, ele amplia o foco do debate para além das invenções estilísticas cinematográficas e observa figuras do modernismo, de diferentes áreas das artes, que o cinema incorpora. Para o autor, a arte moderna produz convenções recônditas, cujos efeitos de sentido necessitam do conhecimento especializado de diferentes saberes, seja da História da arte (sobre técnicas, formas e estilos), mas também conhecimentos filosóficos, psicológicos, sociológicos etc. Este tipo de convenção está presente nos cinemas de vanguarda dos anos 20, no cinema moderno pós-Segunda Guerra Mundial, assim como nas várias tendências do cinema de arte. Por exemplo, uma das convenções do Expressionismo alemão é o procedimento de iluminação conhecido como *chiaroscuro*, caracterizado por uma intensa luz de ataque que produz sombras na imagem. Nesse caso, o jogo entre luz e escuridão segue uma iconografia artística que simboliza a luta entre o bem e o mal. Tal efeito de sentido, contudo, só é produzido num determinado contexto cultural, que associa arbitrariamente a escuridão ao mal, e depende da capacidade do espectador de fazer essa

relação com base em conhecimentos artísticos prévios. O mesmo pode ser dito sobre a relação entre as formas do Surrealismo no cinema e a teoria psicanalítica, ou sobre os métodos da montagem soviética e as características da arte construtivista. É interessante notar aqui que Bordwell não limita a convenção às normas mais assimiladas do cinema clássico e dos gêneros narrativos. Nessa via de pensamento, boa parte do cinema de arte também é convencional, baseado em normas internas a determinados estilos, mais recônditas e especializadas, que dependem da aprendizagem de saberes pertencentes a uma determinada cultura.

Por fim, é importante reiterar que a organização que Bordwell faz em um *continuum* não implica que os diferentes tipos de convenção sejam excludentes. Voltemos ao caso do *chiaroscuro* do Expressionismo alemão. Ao mesmo tempo que ele é uma convenção culturalmente localizada, como vimos anteriormente, o procedimento também é produzido através do reconhecimento de um contraste entre a claridade e a escuridão na composição visual, um efeito universal, do tipo gatilho sensorial. Ademais, essa significação que relaciona a sombra ao mal dependerá, no contexto de um filme, da compreensão que o espectador faz de elementos da história (dos personagens e suas motivações, por exemplo), comunicados através de normas narrativas e seus respectivos efeitos cognitivos. Desse modo, as diferentes convenções e efeitos se implicam mutuamente nos casos concretos da experiência cinematográfica.

Considerações finais

A discussão proposta neste artigo, acerca da definição de convenção na obra de Bordwell, foi motivada, em grande parte, pela percepção de que os estudos de cinema do Brasil não incorporaram as reflexões da corrente neoforalista, como apontado anteriormente. O conceito de universal contingente, como vimos, é central no pensamento desse indiscutivelmente importante autor, atravessando três décadas do seu trabalho, mas segue completamente ignorado na pesquisa brasileira. Nos últimos oito anos dos Anais de textos completos da Socine – principal congresso de cinema do país –, não encontrei nenhuma menção ao conceito, num conjunto de mais de 700 artigos.

Como busquei evidenciar ao longo do texto, o pensamento de Bordwell sobre os universais contingentes oferece contribuições para diferentes questões da área: permite superar a oposição entre natureza e cultura, na relativização da posição naturalista e do

construtivismo radical; aprofunda o entendimento das relações entre as formas universais e os códigos culturais localizados; leva a uma compreensão múltipla da convenção cinematográfica, em formas heterogêneas que abrangem desde efeitos sensoriais e transculturais do cinema clássico aos sistemas mais especializados dos cinemas de arte (frequentemente pensados numa oposição redutora); considera o espectador como um agente ativo, que executa diferentes processos cognitivos e atividades mentais; possibilita analisar a formação de novas convenções, a partir da universalização de determinadas práticas sociais contemporâneas. Trata-se, assim, de um conceito de convenção que problematiza o funcionamento da linguagem, na investigação das suas formas, normas, funções e efeitos.

É verdade que, para ocupar um lugar de oposição a uma corrente teórica hegemônica, Bordwell constrói uma retórica que por vezes homogeneiza posições contrárias ou utiliza aplicações equivocadas de uma teoria para condenar a própria teoria. No artigo, aponte essas ocorrências na apresentação que ele faz das teses da Semiótica do cinema. Contudo, é preciso considerar também que Bordwell sempre se manteve aberto ao diálogo, reservando espaços dos seus principais livros para responder a críticas e retomar/avançar na formulação dos seus conceitos, como nas réplicas a Slavoj Žižek em *Figuras traçadas na luz* (BORDWELL, 2005) e a Miriam Hansen em *Poetics of cinema* (BORDWELL, 2008). A crítica de Bordwell à hegemonia do que chamou de Teoria SLAB sempre foi motivada, parece-me, pela construção dos estudos de cinema como um campo de debate e diversidade teórica.

Sobre essa questão de construção de um campo, também vale apontar que o pensamento de Bordwell não tem caráter fundacional. O próprio termo “neoformalismo” faz referência aos trabalhos dos primeiros teóricos formalistas do cinema, como a abordagem gestáltica de Rudolf Arnheim e Hugo Münsterberg ou as reflexões sobre montagem dos cineastas soviéticos, todos interessados na engenharia da forma cinematográfica e na previsibilidade dos efeitos. É muito evidente a relação entre o conceito de universal contingente e algumas conclusões de Münsterberg (1983), como, por exemplo, a associação que ele faz da figura do *close-up* com o processo mental da atenção. Ademais, o enfoque cognitivista de Bordwell antecipa uma tendência contemporânea dos estudos de cinema e audiovisual que privilegia o papel do corpo do espectador (as atividades neurofisiológicas e cognitivas), como o bioculturalismo de Torben Grodal (2009), além outras abordagens pós-estruturalistas.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. Historical poetics of cinema. In: PALMER, Barton (org.). **The cinematic text: methods and approaches**. Atlanta: Georgia State Literary Studies, 1989a.

BORDWELL, David. A case for cognitivism. **Íris: a journal of theory of image and sound**. Iowa, n. 9, p. 11-40, 1898b.

BORDWELL, David. **Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, David. Convention, construction, and cinematic vision. In: BORDWELL, David; CARROL, Noël. **Post-theory: reconstructing film studies**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

BORDWELL, David. **Figures traced in light: on cinematic staging**. Los Angeles: University of California Press, 2005.

BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2008.

GRODAL, Torben. **Embodied visions: evolution, emotion, culture and film**. New York: Oxford University Press, 2009.

MACEDO, Lennon. Reler Metz: por uma semiologia dos códigos e das escritas filimicas. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 2019, Belém. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2019.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a universidade. **Intexto**. Porto Alegre, v. 2, n. 11, p. 1-14, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

WOLLEN, Peter. **Signs and meaning in the cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1972.