
O método comparatista no cinema e suas formas: o inventário, a série histórica e a constelação fílmica¹.

Lívia Vasconcelos Guedes RODRIGUES²
Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

O método comparativo, apesar de ser amplamente utilizado nas pesquisas cinematográficas, por diversas vezes carece de definição e sistematização. Este artigo almeja esclarecer o que seria o método comparativo na análise fílmica, através da exposição do conceito e a sua ligação com as formas de análise. Para isso, fará uso de três exemplos de tipos diferentes desse método, como meio de facilitar a compreensão e o conhecimento: o método comparativo do inventário e da coleção, o método comparativo da série histórica e o método comparativo da constelação fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: Método comparativo; Análise fílmica; Comparação.

Apesar de ser utilizada frequentemente no âmbito cinematográfico, a metodologia comparatista carece de sistematização, e até, muitas vezes, de definição. Em síntese, os estudos comparatistas se delineiam a partir de dois ou mais filmes, objetivando a sua comparação e problematização: entretanto, em poucos casos, se expõe o método utilizado nesta abordagem e seu principal foco de análise (SOUTO, 2020). Este artigo almeja tentar esclarecer o que seria o método comparatista, expondo três de suas principais formas – o método comparatista do inventário, método comparatista da série histórica e o método da análise constelar– que se encontram em formas distintas de análise, porém, ainda se configurando como abordagens comparatistas que refletem a grande amplitude de tal perspectiva.

A abordagem comparativa se mostra importante quando se deseja mais do que analisar o filme em sua individualidade, isto é, quando se objetiva contrapor filmes com o intuito de observar e analisar traços e leituras que só podem ser vistas nas diferenças – ou semelhanças – entre uma obra e outra. É nesta abordagem fílmica que o contraste se

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação, e-mail: liviavgr@gmail.com

revela, permitindo ressaltar significados que, sozinhos, talvez não fossem capazes de emergir, se tornando um método eficaz para alcançar a profundidade analítica de um filme (COMIM, 2018).

É só através da comparação que é possível entender se há realmente uma conexão entre os objetos analisados, a qual é fruto do confronto, e sofre uma atualização constante que varia de acordo com o tempo e espaço, a partir da imaginação e memória do seu espectador. Isto é, os filmes são substâncias, que podem aderir a significados distintos dependendo com o que são confrontados:

Partimos do pressuposto de que os filmes são como substâncias que, só quando aproximadas, saberemos como se comportarão: uns se fundem, outros se repelem como água e óleo; uns explodem ao contato, outros mudam de estado físico; e há ainda os que não reagem. (SOUTO, 2019, p. 154)

Embora convidativo concluir que a comparação iria excluir a individualidade típica de cada obra, tal abordagem não pretende abdicar a autonomia do filme, mas sim descobrir pontos antes não vistos através deste diálogo, que é capaz de refletir ainda mais a singularidade através das diferenças e dos parâmetros de análise sugeridos. São as alteridades que tornam possível entender as especificidades de um filme, suas características e o que ele se propõe a ser:

Ao operar o raciocínio por contraste, algo próprio de cada filme se faz ver. Comparando, vemos o que ele não é e o que ele, de fato, é. A comparação proporciona parâmetros, referências: talvez se entenda melhor – ou ao menos de maneira diferente – o áspero quando se conhece o liso; o azul em face do amarelo. (SOUTO, 2016, 30).

Essas comparações não devem ocorrer de forma arbitrária, sem que exista um ponto fundamental ao qual a análise se firma. É necessário que haja um objeto de análise ao qual vai nortear o modo como a comparação é feita, seja ela estabelecida através do personagem (PAVIS, 1977), da análise figural (BRENEZ, 1998), através da política dos autores ou tantos outros modos de análise fílmica. Ou seja, existe o método geral de análise fílmica, e dentro deste a maneira que essa obra será analisada: em sua singularidade de forma adequada com o seu método, extensão e objeto (AUMONT, 2004). O capítulo a seguir se propõe a entender de forma mais clara quais seriam as

análises e algumas das formas que ela pode aderir, como meio de exemplificar a diversidade desse método.

1. As formas de análise fílmica

Por análise, entende-se a forma de apreciar a obra e compreendê-la melhor, clarificando a linguagem cinematográfica em pontos específicos. Ela não tem por objetivo definir as condições e os meios de produção, apesar de ter a capacidade de elucidá-los. Ela se restringe a explicar de forma racional os fenômenos observados em um filme, porque eles acontecem e o que representam. (AUMONT,2004)

Essa análise se propõe a estar diretamente vinculada com os objetivos da pesquisa, pois, assim como não existe uma teoria universal do cinema, também não existe um método universal para analisar filmes: o que existe são análises singulares e específicas, que servem para entender o que está sendo exposto em um determinado objeto e seu método. No caso da abordagem comparativa, a análise serve para entender as diferenças e as semelhanças entre as obras a partir de um viés particular, servindo como um recorte útil na comparação.

Entre as várias formas de análise, encontra-se a política dos autores. O enfoque surgido durante a década de 50, durante primazia da hierarquia dos gêneros, pretende se atentar para a visão do realizador. A política dos autores se propõe a expor e revelar artistas no contexto de estúdios, através da focalização na realização, ou no “olhar do cineasta” em detrimento aos assuntos explícitos tratados na obra. (AUMONT, 2004).

Trata-se de revelar a filosofia por trás do que a obra é em si, focando no que o aquele que a formou pretendeu fazer: ela torna-se assim, uma análise interpretativa. Cada parte da obra é vista em sua tipicidade, desvelando-se significados pensados pelo analista que podem ser escondidos atrás de gêneros amplos: “Cada gesto, cada pensamento, cada material ou moral é depositário de um segredo a partir do qual tudo se esclarece” (AUMONT, 2004, p. 37).

Outra forma de análise é aquela feita através do personagem, que se propõe não a apenas analisá-lo em si, mas a transformá-lo em um método. Essa conduta só é viável porque o personagem é visto não como uma entidade autônoma, mas sim como um componente da obra que reflete mais uma vez o efeito entre exterior e interior, isto é, o contato entre a obra e o espectador e suas consequências:

Contrariamente ao que pode parecer uma evidência, nós não temos acesso direto ao personagem, quaisquer que sejam os suportes pelos quais ele se manifesta: romance, texto dramático, cena teatral, filme, vídeo etc. Nós estamos, na melhor das hipóteses, em presença de efeitos de personagem, de traços materiais, indícios dispersos que permitem certa reconstituição por parte do leitor ou do espectador³ (tradução livre da autora)

Tendo em vista a forma que o personagem é enxergado nessa análise, é possível por meio dele examinar suas articulações entre o sensorial e o narrativo no cinema, formando uma interpretação lógica e causal sobre as percepções simbólicas que chegam ao telespectador, já que o próprio personagem serve como essa imagem reconstituída. (LEAL, 2021)

Antes de se investigar os três métodos comparatistas, cabe ainda a elucidação de mais uma forma de análise fílmica, com o objetivo de ilustrar de forma mais detalhada a diversidade de suas formas. A análise figural, a qual foi sistematizada principalmente por Nicole Brenez, se propõe a analisar os elementos como figurações de ideias, para além da representação ou imitação. Em outras palavras, a figuração seria o contato do filme com a experiência e a sua capacidade de intervir na percepção dos fenômenos (GUIMARÃES; VERAS, 2016). A análise figural quando aplicada ao método comparativo não precisa depender de autoria ou da época de realização das obras: essa observação deveria residir na comparação dos valores – figuração – inventados por um filme, que variam de acordo com a época, nação ou cultura. (BRENEZ, 2014)

Na obra *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma* (1998), a autora descreve os quatro fundamentos da análise figurativa, os quais se mostram como essenciais na abordagem comparativa uma vez que nessa perspectiva, a comparação serve justamente como meio para “desvelar o processo elaborado pelo filme para criar o seu próprio modo de figuração” (COMIM, 2018). O primeiro fundamento indica que a obra individualmente deve primeiramente ser considerada em sua tipicidade, na busca de não restringir a análise a contextualização ampla e seus determinantes (COMIN, 2018). O próprio filme deveria ser entendido como determinante para a interpretação da própria investigação, conduzindo a análise segundo

³ Contrairement à ce qui pourrait paraître une évidence, on n'a pas un accès direct au personnage, quels que soient les supports où il se manifeste : roman, texte dramatique, scène théâtrale, film ou vidéo, etc. On est, au mieux, en présence d'*effets de personnage*, de traces matérielles, d'indices dispersés, lesquels permettent une certaine reconstitution par le lecteur ou le spectateur. (PAVIS, 1997, p. 171)

os próprios pressupostos que conduzem a obra. A obra em si é aquela que conduz as questões que podem ser levantadas, se firmando como ponto de vista ao qual deve-se entender os fenômenos:

“É mais uma questão de considerar as imagens como um ato crítico e, assim, buscar o desenvolvimento de suas próprias potências (...) é por isso que é importante analisá-las verdadeiramente, por elas mesmas e, acima de tudo, do ponto de vista das questões que elas tocam, do ponto de vista das questões que criam”⁴ (tradução livre da autora)

Após considerar “o filme sobre o contexto⁵”, o segundo princípio diz respeito à ideia de que os componentes de um filme não formam entidades, mas elementos. Isto é, considerar a obra como um todo orgânico, ao qual os componentes do filme se relacionam e se articulam com os demais. Esse movimento é o que a autora denomina de “economia figurativa”, defendendo a ideia de que a análise requer, para além da simples decomposição dos elementos, a sua ligação com outras partes do conjunto.

O terceiro ponto define a elaboração de perguntas norteadoras para a busca de elementos que compõem o filme. A lógica figurativa pode ser resumida como o princípio que defende a tarefa de tratar os elementos fílmicos como perguntas (COMIN, 2018):

“A lógica figurativa deve ser considerada não só como tratamento de um motivo, tema ou forma particular, mas também em termos de agrupamento de figuras, sucessivamente no sentido plástico (contorno corporal, efígie) e retórico (ligação e desencadeamento, sintaxe e parataxe dos próprios vínculos)⁶ (tradução livre da autora).

Por fim, o último princípio trata acerca de identificar como o filme problematiza o que ele trata, a partir da distinção entre os elementos analíticos ou da escolha por um componente específico, como o corpo. Segundo a autora, esse seria um dos componentes principais para se observar, devido a seu movimento, seu lugar nas análises enquanto

⁴ Il s'agit, tout autrement, de considérer les images comme acte critique et ainsi, de chercher à en déployer les puissances propres (...) C'est bien pourquoi il importe de les analyser vraiment, pour elles-mêmes et surtout, du point de vue des questions qu'elles posent, du point de vue des questions qu'elles créent¹⁶ (BRENEZ, 1998, p.11).

⁵ Nome do capítulo dado pela autora para definir o primeiro princípio.

⁶ Il faut envisager ensuite la logique figurative, non pas seulement comme traitement d'un motif, d'un thème ou d'une forme singulière, mais aussi en termes de groupement de figures, au sens tour à tour plastique (le contour corporel, l'effigie) et rhétorique (enchaînements et déchaînements, syntaxe et parataxe des liens eux-mêmes). (BRENEZ, 1998, p. 16)

objeto nas iniciativas industriais e devido a sua visão metodológica privilegiada, tendo em vista a insuficiência das ferramentas analíticas de observação. (COMIN, 2018).

Após essa exemplificação de parte dos tipos analíticos, é possível compreender que existe uma diversidade de formas de análise fílmica, que interferem diretamente no exame da obra. Entretanto, para além desses enfoques, é preciso que se saiba a abordagem comparativa específica que será utilizada em cada caso, tendo em vista que há uma vasta gama de métodos comparativos, que apesar de raramente elucidados, produzem efeitos diretos na percepção. No capítulo seguinte, o artigo irá tratar dos métodos comparativos em si, buscando entender sua definição e suas características.

2. O método comparativo e suas formas

Saber que o método comparativo é amplamente utilizado na análise de filmes e que serve para clarificar pontos específicos de uma obra quando comparadas com outras, já é um fato disseminado entre os pesquisadores. Mas a forma que ele adere, sua sistematização e problematização são questões que pouco permeiam as discussões atuais, e quando são citados, geralmente não se obtém reflexões cerca do tema:

Trata-se de abordagem utilizada frequentemente por pesquisadores que procedem a suas análises simultâneas de dois ou mais filmes, contudo poucas vezes expondo e problematizando o próprio método. É preciso investigar as possibilidades de associação entre obras, testar a empregabilidade dos métodos e explicitar caminhos que, por mais que sejam produtivos, muitas vezes são percorridos de forma irrefletida. (SOUTO, 2020, p. 154)

Sendo assim, tendo em vista a importância deste método para a contemplação plena das obras, torna-se importante compreendê-lo melhor para que se trate os filmes como objetos orgânicos capazes de gerar inquietações e rumações acerca de temas específicos, que podem se desenvolver e se metamorfosearem quando em contato com outros.

É preciso que essa relação de cortejo entre as obras não seja abstrata, o movimento florescido entre eles deve ser não universalizado, mas direcionado por uma perspectiva investigativa que “permita ser guiada pela força da empiria e que tenha como princípio a observação e a escuta atentas dos objetos” (SOUTO, 2020, p.154). Em suma, é importante que a conversa entre as obras tenha um caminho, mas não um local de chegada pré-

definido. A partir disto, como dito, este artigo tenta promover uma reflexão sobre três abordagens comparatistas: a do inventário e coleção, a histórica e a da constelação fílmica.

2.1. Inventário e coleção

A palavra “inventário”, apesar de à primeira vista aderir um significado pejorativo adquirido no campo artístico, o termo de origem latina vem de “in-venire”, que indica a junção do que antes era disperso, o início de uma relação de coisas que antes não interagem (ABREU, 2011). É nesse sentido que o termo é utilizado quando relacionado a análise comparativa: elementos que, apesar de antes estarem separados, são unidos através do pesquisador, e podem desenvolver relações que antes não foram pensadas.

Inventariar, no sentido metodológico que está sendo utilizado, significa identificar e inventariar filmes a partir de um eixo desenvolvido pelo pesquisador. Tal busca é acompanhada pela pesquisa filmográfica e bibliográfica, pelos sistemas de classificação e sondagem dos pares: esses procedimentos pretendem gerar o que se chama de “coleção” (SOUTO, 2016).

A coleção é o resultado do inventariar, que não adere a uma forma universal, mas o modelo específico que foi montado pelo pesquisador – ou colecionador – para que os filmes consigam de forma mais lúcida dialogarem entre si através do eixo central escolhido pelo pesquisador. Lúcida porque o colecionar almeja estudar a coisa em si, nesse caso, os filmes: “o verdadeiro colecionador libera as coisas de seus limites” (ABREU, 2001, p. 226).

Ou seja, os filmes são liberados de seu contexto histórico original para se explorarem mutuamente sob um novo viés “criado especialmente para este fim: a coleção” (BENJAMIN, 2007, p. 239), gerando novas perspectivas a partir de seus semelhantes. Devido a esse caráter assimilativo das coleções, elas acabam por se tornarem orgânicas: cada nova adição, cada mudança, cada retirada de um elemento traz consigo uma releitura e uma mudança de todo o conjunto (SOUTO, 2019). Devido a isso, dentro das coleções há uma tensão entre o particular e a totalidade, entre os elementos e seu sistema.

Diante da construção de uma coleção, é necessário considerar a relação entre a singularidade e a serialidade, e ter a consciência de que essa tensão entre o objeto e a série – em outras palavras, o particular e a totalidade – é o que constrói as concepções as quais

o pesquisador tanto deseja alcançar. Encontrar formas de acesso à essas dimensões através das análises é o objetivo da pesquisa, e o sentido da coleção. Em contraposição, considerar os elementos como miniaturas do todo é, na verdade, um desperdício: saber observar e encontrar as tensões surgidas nesta relação é o que caracteriza a coleção.

A união dos elementos origina não a sua soma apenas, mas um fenômeno novo, que atravessa todos os filmes e revela o que não era visto antes em sua particularidade, isto é, as forças que compuseram esse cenário:

Em outras palavras, a coleção não é a resultante mecânica de um somatório de peças; se precisamos defini-la, seria melhor dizer que se trata de um conjunto de forças que põe em relação e imanta uma constelação de peças. Assim, a exposição da coleção é também a exposição das forças que culminaram naquela composição (SOUTO, 2019, p. 20).

Em suma, o inventariar e o colecionar servem para que o pesquisador possa perceber tensões e relações antes invisíveis na particularidade. Quando unidos por um eixo designado pelo colecionar, os filmes se exploram mutuamente e formam um sistema complexo que não lhes tira a sua singularidade, mas a contrapõe com o todo. É dessa relação que surgem as conclusões fecundas de uma coleção: conclusões estas que só se permitiram ser enxergadas a partir da comparação com os demais itens da coleção.

2.2.Série histórica

Em contraponto com o inventário e o acervo, a série histórica foca sua comparação em fenômenos do presente, porém que o ultrapassam. Se o intuito da coleção é liberar os filmes do seu contexto histórico inicial, esta série busca justamente salientar a lógica escondida atrás da historicidade.

O método foi defendido e desenvolvido pelo teórico Ismail Xavier em sua obra *Sertão mar- Glauber Rocha e a estética da fome*, e analisa os filmes da fase heroica do Cinema Novo fazendo uma contraposição com outros filmes escolhidos pelo autor. Evidentemente, os filmes também são, assim como no método anterior, escolhidos a partir de um eixo central, o qual vai guiar a escolha dos filmes e a sua desenvoltura na comparação.

Este eixo pode ser conceituado como uma categoria, ainda que intuitiva (XAVIER, 2003), a qual permite que os elementos variem, mas ainda se relacionem entre

si a partir de um aspecto capaz de gerar reflexões maiores do que as que se tivessem sido geradas na individualidade. Este eixo não serve para que surjam conclusões generalizantes, mas sim para tornar possível o conhecimento de um tema específico, um período ou até mesmo questões estéticas.

A partir desta escolha, que pode ser feita por um tema ou um autor específico⁷, o pesquisador pode escolher e comparar as obras observando principalmente, isto é, dando ênfase, a perspectiva histórica delas. Ou seja, encarando as questões as quais se pretende compreender não isoladas de sua historicidade, mas ao contrário, vendo-a como fundação delas. Os problemas propostos pelo pesquisador devem ser analisados como fenômenos atravessados por uma coerência que vai além do presente e da sua singularidade: “uma transformação, que insere os problemas que estão sendo vividos no presente como parte de uma lógica que ultrapassa o presente e está, enfim, projetada historicamente” (XAVIER, 2003, p. 3).

Assim, o método da série histórica permite que um mesmo eixo seja revisitado através dos filmes a partir de perspectivas históricas diferentes, fazendo com que o clássico e o moderno se revelem mutuamente, em uma conexão que é desvelada através do tempo (SOUTO, 2020). Conseqüentemente, desse processo surgem tensões e diferenças típicas do método comparativo, as quais enriquecem a discussão:

“como assumo que a melhor análise é aquela que enriquece a percepção das diferenças, dos conflitos, da mútua negação existente entre estilos alternativos, organizei o trabalho na base do ponto-contraponto” (XAVIER, 2007, p. 14).

Essas tensões servem para clarear ainda mais o entendimento da matriz escolhida pelo pesquisador, ao ser capaz de trazer visibilidade através da história ao que estava escondido na singularidade.

Assim, concebe-se que o método comparativo da série histórica gravita em torno de um eixo específico desenvolvido pelo pesquisador, o qual vai guiar a comparação por um caminho lógico direcionado pela história, não liberando os elementos desse fator, que ultrapassa o presente na esperança de através do passado erguer novas perspectivas a um elemento que se encontrava não só recluso em um ponto histórico específico, mas também em sua singularidade, a qual foi desmembrada – mas não ignorada – através da comparação. Esse método ajuda o pesquisador a comparar concepções históricas distintas

⁷ O qual foi o caso da pesquisa de Ismail Xavier “Sertão mar- Glauber Rocha e a estética da fome”

não apenas de um filme, mas dos vários que giram em torno da matriz escolhida, trazendo novas conclusões por meio de um sistema que utiliza o tempo como um autor.

2.3. Constelação fílmica

A comparação feita através da constelação fílmica foi delineada principalmente por Mariana Souto, através da junção de atores distintos do campo do saber: Walter Benjamin e a astronomia. Partindo do pressuposto que os filmes são substâncias que reagem uns com os outros, sejam essas reações de proximidade ou de diferenças, estas só ocorrem quando há uma comparação (SOUTO, 2020).

Buscando essas reações, a pesquisadora desenvolveu um método fundamentado, em primeiro plano, nas constelações benjaminianas. Apesar de Benjamin, assim como a análise histórica citada anteriormente, vislumbrar a importância do tempo, ele não é visto como um fenômeno homogêneo nem linear. Na verdade, essa metodologia parte de uma perspectiva que rompe com a ideia de continuidade, que defende uma apresentação fragmentária da história, buscando sempre aquilo que é mais característico da concepção benjaminiana: o estranhamento, a desnaturalização e o choque. (LÖWY, 2005)

É através desse ponto de partida que as constelações se constroem, como uma maneira de pensar o presente como uma formação do passado, comparando o que antes parecia distinto entre si cronologicamente em uma união esclarecedora: “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LOWY, 2005, p. 61).

Segundo Souto, o primeiro passo para que isso ocorra é, ironicamente, abster-se por um momento de ponderar sobre o tempo. Isto porque a relação de um elemento com seu passado e seu presente não é uma relação evidente, mas sim repleta de tonalidades. As constelações, nesse primeiro momento, quando arrancadas de sua história, se encontram na privilegiada posição de rememorar e trazer relações que não são de ordem causal, proporcionando o desvelamento de uma associação que poderia não ser enxergada se fosse vista apenas pelo prisma do tempo: “A constelação tem, assim, um poder revelador de ajudar a produzir uma releitura, sendo capaz de inspirar o presente ou de trazer alguma espécie de redenção para os ocorridos do passado” (SOUTO, 2020, p. 156).

Desta maneira, as constelações benjaminianas conseguem “abrir a história” justamente porque, primeiro, não se submetem à sua linha causal. Ela se torna capaz de

unir elementos que antes eram vistos exclusivamente como dispersos devido a sua historicidade, formando um sistema capaz de perceber um sentido maior:

A constelação é dotada de múltiplos pontos dispostos no espaço que, somados, crescem em complexidade e funcionam como essa combinação numérica capaz de revelar algo por diversas frentes e perspectivas. Constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de produzir um sentido a partir de sua visão em uma teia de relações. O objeto se abre quando ganhamos consciência da constelação na qual se encontra. (SOUTO, 2020, p. 156)

Partindo desse pressuposto, a coerência entre as constelações benjaminianas e as astronômicas começa a ser evidente ao perceber que a sensação de fascínio pelas estrelas na escuridão e a ligação entre elas só é pensada na mente do observador: as constelações existem porque a mente humana foi capaz de pensar a relação entre as estrelas. Da mesma forma é com o cinema. Mudar a perspectiva a qual é feita o corpus de análise permite uma liberdade na escolha dos filmes que não necessariamente estão programadas anteriormente:

Esse pensamento, transposto para a pesquisa em cinema, permite-nos uma maior liberdade na escolha de filmes cujas relações são propostas pelo olhar mesmo que os aglutina e que não estão programadas de antemão. Assim, a aproximação entre obras pode escapar a critérios mais evidentes como a pertença às categorias usuais da comparação (gênero, realizador/a, país ou ano de produção), embora elas possam também ter alguma influência no recorte. (SOUTO, 2020, p. 158)

Entretanto, é importante salientar que essa liberdade não isenta o pesquisador de demonstrar a outros quais os vínculos existentes e as suas causas. As constelações requerem organização, pois, apesar de lidarem de forma mais abrangente com a historicidade, ela ainda assim é “mediada pelo presente histórico” (BUCK-MORSS, 1979, p. 263). Elas almejam quebrar encadeamentos causais tidos como dados, questionar o que é visto como evidente, mas não de forma arbitrária. Trata-se de repensar o lugar de pesquisador como o criador de vínculos sempre lineares e consecutivos, para dar lugar a novos formatos que não são formados aleatoriamente:

Em termos metodológicos, convém pensar que “a constelação é simultaneamente procedimento e composição” (SILVA; AZEREDO; BITTENCOURT, 2016, p. 283), o que ressalta a importância do processo de constelar, e não apenas seu resultado, como interesse de pesquisa (...) Não é só conteúdo, mas modo de ordenação e exposição – o que certamente também envolve reflexão. Quando pronta, traz as marcas de um percurso. A constelação não é exatamente uma coisa, mas uma proposta de relação. (SOUTO, 2020, P. 160)

O objetivo do método não é apenas perceber repetições, mas formar novas disposições que atentam para os intervalos entre os filmes e os próprios procedimentos de escolhas, criando uma rede⁸ em torno de um eixo central que guia a seleção dos filmes, mas que se funda essencialmente na diferença, formada pela imaginação do projetante historicizada, mas não acrítica.

Assim, apesar da constelação buscar transcender a ordem dada do tempo, ela o faz com o intuito de questioná-la, e não de desprezá-la. É um método que busca escolher os filmes a partir de uma matriz central, mas que não se submete em sua exploração a uma linearidade, promovendo a liberdade que não gravita em torno de concepções dadas, seja pelo pesquisador ou por outros.

Considerações finais

Com esse artigo almejou-se tentar entender melhor o que seria o método comparativo e qual sua relação com as formas de análise: apesar de compor várias pesquisas cinematográficas, pouco é refletido acerca desse método. Tal metodologia é capaz, através também das várias formas de análise, comparar os filmes entre si, fazendo-os transcender a sua singularidade, a qual apesar de importante, neste método, busca fazer parte de um sistema maior.

Esse sistema, guiado em todos os casos apresentados neste artigo, por um eixo central, busca não universalizar os seus elementos, mas através da comparação perceber o que pode ser invisível fora do todo. Ao perceber uma particularidade em um filme, parte-se para o outro, com um olhar mais zeloso acerca da questão: “no contraste, a visão se apura” (SOUTO, 2020, p. 164).

⁸ Segundo a autora, a constelação faz rede, e não linha, pois não é possível uma constelação feita a partir de um par, mas só através de no mínimo três obras (SOUTO, 2020).

Comparar é transformar os filmes selecionados como uma ferramenta de análise do outro, aos quais devem gravitar em torno de um eixo que deseja ser elucidado. A comparação não deseja destruir a singularidade, mas através da diferença desvendar a sua tipicidade. É um método, que apesar de versátil, não deseja universalizar e nem ser absoluto: ele se molda a cada pesquisa, a cada meio analítico, a cada objetivo. Assim como um filme quando comparado a outros, que expande suas interpretações, a comparação se expande em possibilidades quando aperfeiçoada em cada pesquisa, em cada análise: e é nisto que se dá a importância de sua reflexão. A falta de exploração de um método tão utilizado prejudica não só seu aprimoramento, mas a descoberta de novos sentidos nos filmes, que continuam escondidos se não investigados objetivamente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Leandro Pimentel. O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

AUMONT, J. A análise do filme. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

_____. Pour un cinéma comparé: influences et répétition. Paris: Cinemathèque Française, 1996.

BAZIN, André. O cinema: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

BUCK-MORSS, S. The origin of negative dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute. New York: The Free Press, 1979

BRENEZ, Nicole. De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma. Bruxelas: De Boeck Université, 1998.

_____. L'Objection visuelle. In: BRENEZ, Nicole; JACOBS, Bidhan (orgs.). Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle. Paris: Publications de la Sorbonne, 2010, p. 5-23.

_____. “Cada filme é um laboratório” – Entrevista com Nicole Brenez. [10 de fevereiro de 2014]. Belo Horizonte: Revista Cinética. Entrevista concedida a ARTHUSO, Raul; GUIMARÃES, Victor. Disponível em: . Acesso em 12 out 17

COMIM, Daniela Oliveira. Expressões do tempo no cinema: uma análise comparativa entre os filmes *Solaris* (1972 e 2002). 2018.

GUIMARÃES, Victor; VERAS, Pedro. Invenção figurativa e pensamento fílmico. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denize Correa (Org.). Propostas para a teoria do cinema: teoria dos cineastas – Vol. 2. Covilhã, Portugal: Editora LabCom.IFP, 2016, p. 15-37

LEAL, João Vitor. In: XXX Encontro anual da Compós, 2021, São Paulo. Apontamentos sobre o personagem de cinema: através do narrativo, do figural e do material. São Paulo: 30 de julho de 2021.

LÖWY, M. Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’. São Paulo: Boitempo, 2005

PAVIS, Patrice. “Le personnage romanesque, théâtral, filmique”. *Iris*, nº 24, 1997, pp. 171-183.

_____. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SOUTO, Mariana. Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. *SciELO-EDUFBA*, 2019.

_____. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia* (São Paulo), p. 153-165, 2020.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac & Naify, 2007