



**A intencionalidade das
formas expressivas:
estilo e método em
Bordwell e Baxandall**
*Intentionality of
expressive forms: style and
method in Bordwell
and Baxandall*



Tess Chamusca Pirajá¹

¹Graduada em Jornalismo, mestre em Cultura e Sociedade e doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: tesschamusca@gmail.com

Resumo: com o intuito de estimular a apropriação entre pesquisadores de diferentes produções audiovisuais, este artigo sistematiza os recursos metodológicos usados por Bordwell e Baxandall para a análise de questões estilísticas em dois tipos de produções artísticas: filmes e quadros. O texto aponta proximidades e complementaridades entre os dois autores. Entre elas figuram o desenvolvimento de análises focadas nas formas expressivas dos objetos de estudo, o uso do paradigma problema/solução, a recusa das teorias generalizantes, uma atenta perspectiva histórica e a preocupação em não impor o método à produção analisada, respeitando os modos de composição de cada obra.

Palavras-chave: estilo; método; Bordwell; Baxandall.

Abstract: in order to encourage the appropriation among researchers of different audiovisual productions, this paper brings together the methodological resources used by Bordwell and Baxandall in the analysis of stylistic issues in two types of artistic productions: movies and paintings. The work identifies connecting points between both authors and shows how they complement each other. Among them are the development of analysis focused on the expressive forms of their respective artistic works, the use of the paradigm problem/solution, the refusal of universalizing theories, an attentive historical perspective, and the concern not to impose method over the artistic production investigated, respecting the modes of composition of each work.

Keywords: style; method; Bordwell; Baxandall.

Atuando em campos distintos, cinema e artes visuais, David Bordwell e Michael Baxandall compartilham um profundo interesse pelas formas expressivas que constituem os seus objetos. Assim, ainda que as suas reflexões nem sempre façam uma referência explícita a esse conceito, são, sobretudo, questões pertinentes ao estilo que guiam suas investigações de filmes e pinturas, como também sua abordagem historiográfica. Dessa forma, a partir da extensa contribuição que os dois autores oferecem ao debate sobre o tema, este trabalho tem o intuito de reunir as ferramentas metodológicas utilizadas por Bordwell (2005, 2008, 2013) e Baxandall (1991, 2006) para analisar aspectos estilísticos de produtos artísticos, abordando suas proximidades e complementaridades.

Os dois teóricos defendem a importância de analisar as produções artísticas tendo em vista o contexto cultural e histórico do qual elas fazem parte, assim como ressaltam que isso não significa colocar as formas expressivas em segundo plano. Pelo contrário, de acordo com eles, os aspectos contextuais devem ser acionados na medida em que contribuem para a sua elucidação, de modo que ambos refutam teorias totalizantes. Bordwell (2008, 2013) critica os autores que recorrem a características de uma cultura nacional ou às circunstâncias de uma determinada época para explicar, de maneira apressada e vaga, as obras artísticas e aqueles que entendem a história do cinema como um desenvolvimento progressivo. Assim, em sua visão, em vez de grandes narrativas, a pesquisa instigante sobre aspectos estilísticos é a que revela “uma profusão de processos causais pulverizados operando em um breve período” (BORDWELL, 2013, p. 20). Em *Figuras traçadas na luz*, ele se detém longamente numa discussão sobre os prejuízos que o uso da tese da modernidade² traz ao estudo do estilo por se tratar de uma causa genérica demais para abordar uma ação humana particular.

A partir do exemplo do cineasta Theodoros Angelopoulos, ele também demonstra que, mesmo não sendo uma justificativa tão universalizante quanto à tese da modernidade, o recurso à nacionalidade como única explicação para o estilo também se mostra falho, uma vez que o diretor grego se vincula a uma tradição moderna europeia, com o uso de técnicas consolidadas no cinema internacional, e sua abordagem sobre a cultura dos Balcãs se articula com referências mitológicas e literárias e com uma tradição marxista. Ou seja, atribuir o rótulo de cinema grego à obra de Angelopoulos é insuficiente. Dessa forma, o autor entende que a análise das técnicas cinematográficas exige a busca de causas mais precisas, mais circunscritas à ação do agente histórico.

Para explicar mudança e continuidade dentro do estilo de filme, temos de examinar as circunstâncias que influenciam

²Bordwell (2008) explica que, tendo em vista que o cinema surge com o advento da modernidade, alguns autores defendem que o estilo do primeiro cinema é resultado das mudanças na percepção humana nas sociedades industriais e de forças sociais e econômicas da modernidade.

mais diretamente a execução do filme – o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais. Fatores mais “distantes”, tais como fortes pressões culturais ou demandas políticas, podem manifestar-se somente através dessas circunstâncias próximas, nas atividades dos agentes históricos que criam um filme. O espírito do tempo não liga a câmera. (BORDWELL, 2008, p. 69)

Baxandall³ (2006) segue um raciocínio similar quando apresenta no livro *Padrões de intenção* dois métodos utilizados para a explicação de objetos históricos: o nomológico e o teleológico. A primeira abordagem busca identificar as leis gerais que abrangem os atos individuais, concebendo as ações históricas como manifestações particulares dessas leis. Nesse sentido, a já mencionada discussão proposta por Bordwell sobre o uso da tese da modernidade para explicar o estilo no cinema funciona como exemplo de aplicação do método nomológico. A segunda perspectiva tem o interesse de identificar e compreender a singularidade de casos particulares, avaliando as ações humanas a partir dos propósitos dos atores. Baxandall se mostra mais próximo desta última abordagem, como veremos adiante.

Os dois autores também criticam certa disposição dos teóricos a adotarem uma vertente de análise que busca o significado das produções artísticas, pois, segundo o ponto de vista deles, ao elaborarem argumentos sobre os sentidos religiosos, políticos, filosóficos ou culturais das obras, tais analistas dão pouca ou nenhuma atenção à técnica e à forma própria dos objetos investigados. Ao analisar a obra *O batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, Baxandall (2006) afirma que, dada a grande quantidade de símbolos existentes na mitologia clássica ou na teologia cristã, é quase infundável o número de significados que poderiam ser associados à obra. No entanto, esses simbolismos “não são imediata ou individualmente necessários para a intenção que nos parece estar na origem da peculiar organização de formas e cores que vemos nessa pintura. Não há base alguma para supor que esses simbolismos estejam em ação nesse quadro” (BAXANDALL, 2006, p. 190-191).

Baxandall e Bordwell têm como foco primordial a materialidade dos seus respectivos objetos de estudo. Assim, se o primeiro se concentra na ordem pictórica, que se refere a como as cores e formas se organizam em um quadro, o segundo afirma que sua porta de entrada para investigação é a textura tangível dos filmes. Bordwell (2013, p. 17) define o estilo como “um uso sistemático e significativo de técnicas da

³Em dissertação de mestrado sobre os padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho, Fonseca (2013) contextualiza a inserção de Baxandall em uma corrente de estudo intitulada *New Cultural History*, que reunia um conjunto de pesquisadores que buscava ir “além do biografismo das análises dos estudos literários, por exemplo, mas que ao mesmo tempo não mergulhava no contexto social munido apenas da busca por representações da ideologia dominante em uma obra de arte – o argumento é que nem sempre a totalidade das relações sociais de uma sociedade precisa estar presente, por exemplo, em um quadro” (p. 45).

mídia cinema em um filme”, ou seja, resulta de escolhas técnicas feitas por cineastas em contextos específicos. Assim, o estilo no cinema abrange uma variedade de aspectos tidos como essenciais: mise-en-scène (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos, edição e som. Além disso, o autor afirma que é possível também analisar estratégias narrativas e temas recorrentes, mas concebe sua importância para o estilo em termos secundários, pois “por mais que o espectador possa ser envolvido pelo enredo ou gênero, assunto ou implicação temática, a textura da experiência fílmica depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha” (BORDWELL, 2013, p. 21).

Nesse sentido, o estudo estilístico do cineasta chinês Chang Cheh desenvolvido por Maués (2013) é um exemplo da produtividade da associação entre estilo e tema. Explorando uma articulação entre Bordwell e Burch, a autora argumenta tratar-se de um cinema que trabalha a expressividade, os efeitos e as consequências da força, por meio da relação entre heroísmo, violência e tragédia. Atenta à crítica de Bordwell às pesquisas que tentam impor um significado aos objetos de análise, Maués ressalta que realizou o caminho inverso, partindo da investigação dos elementos formais das obras para daí concluir sobre o tema que se expressa estilisticamente nos filmes, atribuindo, assim, unidade à obra do diretor. Conclusão que leva também em conta as lógicas produtivas do cinema realizado em Hong Kong e a trajetória do cineasta.

O texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, publicado originalmente no livro *A film theory reader: narrative, apparatus, ideology* (1986), exemplifica como a investigação de questões estilísticas pode ser articulada a aspectos narrativos. Nele, Bordwell (2005, p. 293) contesta a noção de “invisibilidade” do estilo clássico hollywoodiano, entendendo-o como “um número estritamente limitado de dispositivos técnicos específicos”, com “funções codificadas no contexto do filme”.

Nesse tipo de filme, a técnica é usada, sobretudo, para transmitir informações sobre a fábula, que geralmente apresenta personagens bem definidos e com objetivos específicos, caracterizando o tempo e o espaço em que ocorrem as ações com o máximo de clareza e seguindo uma linearidade. Assim, os personagens se destacam nos planos, os movimentos de câmera contribuem para dar consistência ao espaço retratado, a obtenção de diálogos claros motiva o registro do som e, por meio da montagem clássica, um plano é sempre o resultado lógico daquele que o precede, deixando o espectador plenamente orientado sobre a causalidade e as relações temporais.

Questões estilísticas podem ser analisadas em um determinado filme, na obra de um/a cineasta ou nos filmes de um conjunto de diretores/as. Ao discutir sobre as diferenças abordadas por André Bazin entre cineastas que “acreditam na imagem”

e aqueles que “acreditam na realidade”, Bordwell ilustra como determinadas técnicas, por exemplo, podem ser associadas a grupos específicos:

Diretores centrados na imagem constroem seu estilo com manipulações pictóricas da imagem (como no expressionismo alemão) ou justaposições de imagens (como a montagem intelectual dos diretores soviéticos). Já para os cineastas que acreditam na realidade, a arte cinematográfica é construída com fenômenos do mundo, tais como a continuidade temporal e espacial. (BORDWELL, 2008, p. 32)

Bordwell (2008) analisa as questões estilísticas em termos de formulação e solução de problemas concretos de representação, buscando compreender as causas e consequências históricas do estilo. Partindo do princípio de que toda obra artística é produto de uma atividade intencional, ele defende que a utilização desse modelo de análise depende da identificação da pessoa que detém o poder de decisão sobre a obra. Posicionamento também presente na obra de Baxandall, que se concentra nos pintores. No que diz respeito ao cinema, área de estudo de Bordwell, ainda que diversos profissionais estejam envolvidos na realização de um filme, ele entende que o ofício da direção concentra as decisões finais. Daí a escolha em focar as análises na atuação de cineastas, ainda que ele reconheça a importância das parcerias criativas com outros profissionais.

Porém, o percurso de análise proposto pelo teórico não se aplica somente a produções cujo processo de decisão se concentra em um indivíduo. Assim, por exemplo, ao desenvolver parâmetros para a análise de aspectos estilísticos e autorais de filmes publicitários, conjugando um estudo da composição poética, do estilo e do campo no qual as obras investigadas se inserem, Aneas (2016) conclui ser imprescindível levar em conta três âmbitos: a empresa anunciante, a agência de publicidade e a produtora audiovisual. Dentro do contexto dessas instituições, a autora delinea as pessoas que ocupam um papel central nas escolhas estilísticas: profissionais de comunicação e marketing, gestores criativos das agências e diretores associados às produtoras. Mas ressalta que os graus de autonomia criativa, inovação e reconhecimento de cada uma dessas instâncias no processo de composição de um determinado arranjo autoral e estilístico variam de acordo com cada caso estudado, cabendo, assim, à pessoa que analisa estar atenta a essas nuances.

Bordwell (2008) entende que, durante o processo criativo, artistas lidam com uma série de problemas e, após diversas escolhas, uma obra surge como materialização da solução encontrada. Como não é possível e nem se tem a intenção de reconstituir cada pensamento de quem cria a obra, esse modelo de análise se caracteriza como um exercício de inferência. O teórico explica que esse exercício é

guiado pelo princípio de que o/a cineasta utiliza a técnica com objetivos específicos, ou seja, o estilo tem um propósito, cumpre determinadas funções. Como será apresentado posteriormente, Baxandall discute com maior profundidade a questão da intencionalidade e o aspecto inferencial da crítica.

Para conduzir as análises, Bordwell propõe quatro funções para o estilo no cinema (denotativa, expressiva, simbólica e decorativa), ressaltando que o uso das técnicas pode servir a mais de uma função. Assim, prioritariamente, o estilo serve para apresentar agentes, ações, espaços e circunstâncias temporais do mundo ficcional ou não ficcional que ocupa a tela (função denotativa). Ele também contribui para representar estados emocionais (função expressiva) ou evocar significados mais gerais e abstratos (função simbólica). Por fim, o estilo pode cumprir uma função decorativa, tornando-se um convite à “apreensão das potencialidades da linguagem cinematográfica quanto à pura produção de padrões” (BORDWELL, 2008, p. 60).

Durante os processos de criação do filme, o/a cineasta é desafiado/a por uma série de problemas, que podem surgir no planejamento, durante a filmagem ou na pós-produção. Para enfrentá-los, o/a realizador/a dispõe de esquemas – termo usado por Gombrich e apropriado por Bordwell para se referir a um conjunto de soluções que, por serem bem-sucedidas em uma determinada tradição, tomaram-se uma norma. O autor destaca que tais normas não devem ser compreendidas como regras imutáveis, mas como um conjunto de práticas privilegiadas⁴. Assim, ainda que tais práticas padronizadas orientem o trabalho de cineastas, há sempre uma margem para que a sua originalidade seja exercida, uma vez que há diferentes formas de manipular os esquemas.

Ou seja, as inovações estilísticas de um filme se destacam contra um pano de fundo de prática rotineira. É isso que devemos esperar, se os diretores têm uma concepção de estilo como repetição e transformações cumulativas, fundadas em esquemas conhecidos. A maioria dos diretores aceita tranquilamente as normas que herda; outros apenas retocam-nas ligeiramente; raros são os que as reestruturam completamente. (BORDWELL, 2008, p. 324)

A noção de esquema traz à tona que analisar o estilo de uma obra específica é necessariamente posicioná-la em diálogo com outras obras, mesmo aquelas que não fazem parte da mesma tradição⁵, respeitando a compatibilidade histórica entre elas.

⁴“Por exemplo, Peter Lehman aponta que o enquadramento subjetivo do olhar dos personagens para a câmera em *O médico e o monstro* [Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Rouben Mamoulian, 1932] ‘está certamente em desacordo com o paradigma hollywoodiano habitual’. No entanto, os planos de ponto de vista óptico não são proibidos pelos protocolos clássicos; são apenas menos prováveis que outras opções” (BORDWELL, 2005, p. 294).

⁵Bordwell ressalta que até mesmo diretores mais experimentais se articulam em alguma medida com esquemas próprios ao consolidado estilo hollywoodiano: “o filme *Um cão andaluz* (1928), de Dali e Buñuel, paradigma do cinema de vanguarda, tira sua força da apresentação de absurdos repulsivos ou divertidos, ao

Ou seja, ao se deparar com a obra de um/a diretor/a, por exemplo, analistas devem se questionar: quais são as normas do cinema de seu tempo? Nesse sentido, Bordwell destaca que analisar o estilo não se restringe à elaboração de explicações formais, separando a obra investigada do restante do mundo. “É perfeitamente possível descobrir que os fenômenos formais que estamos tentando explicar procedem de causas culturais, institucionais, biográficas e de outros tipos. Na verdade, não podemos prever aonde nos levará uma questão sobre estilo” (2013, p. 19). De modo semelhante, como será discutido mais adiante, Baxandall recorre ao triângulo da reconstituição para afirmar a importância de inserir as obras em seus contextos.

Dessa forma, Bordwell afirma que, para investigar o estilo, precisamos examinar as circunstâncias que influenciaram mais diretamente a execução do filme. É somente por meio desse contexto mais próximo que questões políticas e culturais podem se manifestar (BORDWELL, 2008). E quais são essas circunstâncias? Quais são as redes de limitações que circundam as escolhas dos agentes? Bordwell elenca os seguintes aspectos: tradições; cotidiano do ofício do/a diretor/a; parâmetros institucionais⁶ (por exemplo, o vínculo com o sistema de estúdio, a inserção em um contexto de festivais e situações de ingerência governamental impõem a cineastas diferentes desafios e demandas); modo de produção (levando em conta fatores como limite de tempo, recursos financeiros e outros tipos de recursos); tecnologia (quais as tecnologias disponíveis e quais foram empregadas pelo realizador, como também quais as potencialidades e restrições que são impostas por elas).

Assim, por exemplo, a partir da análise de parte dos elementos citados, Bordwell (2008) propõe algumas razões para o cinema internacional ter incorporado a continuidade intensificada, que teve início nos anos 1960 – um estilo de fazer filmes que preza por uma produção mais intensa de efeitos e pelo movimento, com diálogos dinamizados a partir da montagem rápida e do uso da câmera móvel. Nesse cenário, ganha destaque a influência da televisão, formatando a produção (no período citado, a montagem rápida e o movimento de câmera eram técnicas usadas na TV) e a exibição dos filmes (o filme deveria ter uma boa leitura no monitor do aparelho). Contudo, o autor também menciona a ampliação dos tipos de tomada proporcionada pela tecnologia da *Steadicam* e a demanda do campo por produções mais eficientes que levou ao uso de múltiplas câmeras nas filmagens. Juntos, tais aspectos contribuíram para conformar esse estilo.

mesmo tempo que parece seguir os cânones da continuidade clássica” (2008, p. 72).

⁶Este aspecto é bem desenvolvido por Baxandall a partir do conceito de Troc.

Por sua vez, na análise da obra do cineasta grego Theodoros Angelopoulos, Bordwell (2008) demonstra a importância de entender os objetivos do diretor e como ele se insere em uma determinada tradição cinematográfica para que se possa tecer considerações sobre o seu estilo. O autor descreve, com riqueza de detalhes, os passos percorridos por Angelopoulos para concretizar a pretensão de fazer um cinema de arte reconhecido internacionalmente (sua disponibilidade em falar sobre seus filmes; o modo como subsidiava o trabalho dos críticos; sua inserção no contexto dos festivais, âmbito que definia também formas de financiamento e distribuição; como estabeleceu seu diferencial dentro da tradição do plano-sequência, tendo Michelangelo Antonioni como sua principal referência).

Assim como Bordwell, Baxandall (2006) desenvolve seu método de análise (a crítica inferencial) a partir do paradigma problema/solução. Para o teórico, uma obra de arte, entendida como um objeto histórico, apresenta-se como solução concreta para um problema que o/a artista queria resolver. O caminho investigativo proposto por ele envolve a identificação das causas e intenções que orientaram o processo da produção do quadro. Trata-se de um método de análise que busca classificar as causas das formas. Ou seja, os aspectos visuais do quadro constituem o foco da pesquisa e as condições de produção e o contexto social são acionados na medida em que contribuem para a compreensão desses aspectos.

É importante ressaltar que não é o objetivo do autor resgatar um estado psicológico, a experiência interna de quem produziu a obra. Ele explica que sua concepção de intencionalidade se relaciona à hipótese de que toda ação humana e todo objeto histórico têm um propósito, uma intenção. Dessa forma, mesmo o depoimento de artistas sobre suas obras não deve ser tomado como a última palavra sobre os propósitos daquela produção artística, pois a intenção diz respeito à relação entre a obra e as condições em que ela foi produzida. Ocorre de modo que reconstruir a intenção contida em um quadro significa não só inferir o problema que a pessoa queria resolver, mas também as circunstâncias que a levaram a produzir o objeto tal como ele é. Isso quer dizer que o autor propõe uma forma de análise que articula o/a artista e sua obra a um determinado contexto.

A intencionalidade, enfatiza Baxandall, não deve ser vista como algo estático, mas como um processo ou fluxo intencional. Ela é desenvolvida em inúmeros momentos, pois no processo de criação, no manuseio das tintas, novas circunstâncias vão surgindo e o/a artista reorganiza suas diretrizes a partir disso. Da mesma forma, um olhar comparativo pode revelar situações em que um quadro soluciona um problema que o/a artista tentava resolver já em obras anteriores. Assim,

essa dimensão processual se refere tanto ao processo de criação de uma obra quanto à própria trajetória de um/a artista. Ciente da impossibilidade de reconstituir todos os detalhes, o autor afirma a necessidade de formular esse processo como hipótese.

Por meio da crítica inferencial, o objeto é entendido como um modo racional de atingir um fim e cabe a quem o analisa inferir a finalidade que ele buscava atingir, ou seja, “a ideia de que um quadro é um objeto histórico com causas, produzido por um ator histórico específico em condições específicas, é o que alimenta essa busca pela intenção original do artista” (FONSECA, 2013, p. 46). Assim, a primeira constatação é a de que o/a artista tem um problema objetivo para resolver quando inicia a criação de uma obra. Baxandall concebe o “encargo geral” em termos de uma fórmula não descritiva genérica o bastante para abranger características dos mais diversos casos particulares, definida da seguinte maneira: “fazer manchas ou traços numa superfície plana de modo que o interesse visual dessas marcas tenha um objetivo” (BAXANDALL, 2006, p. 82).

A formulação do problema pode partir da iniciativa do/a próprio/a artista ou de uma encomenda de outra pessoa, mas nas duas situações as diretrizes, condições locais que especificam o encargo geral, transformando-o em um problema suscetível de ser resolvido, são elaboradas pelos artistas, uma vez que são necessariamente resultado de sua visão particular da pintura. Assim, ao analisar o quadro *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, de Pablo Picasso, o autor apresenta três aspectos específicos do problema do pintor: “tensão entre o plano da tela e a tridimensionalidade do objeto; tensão entre forma e cor; tensão entre a ficção da instantaneidade e uma relação prolongada do pintor com o objeto” (BAXANDALL, 2006, p. 86).

Para lidar com suas diretrizes, artistas se deparam com diversos meios à sua disposição e com restrições que lhes são impostas, ambos compreendidos pelo autor como circunstâncias de natureza cultural. Baxandall propõe classificar esse conjunto de possibilidades em três grupos: fatos materiais (recursos materiais que poderiam ser empregados na obra; modelos, (as tradições com as quais o/a artista dialoga e aquelas que são refutadas; como uma determinada técnica vem sendo utilizada até então; em quais momentos houve êxito e em quais situações os resultados não foram satisfatórios); considerações de ordem estética (avaliações críticas, diversidade de gostos). Cada um desses grupos apresenta uma gama de opções e a obra adquire uma determinada forma porque o/a artista fez uma escolha entre todos os recursos disponíveis.

Assim, de que maneira podemos ter acesso à intenção que moveu a execução da obra? Os elementos apresentados aqui são sistematizados em um modelo que Baxandall chama de “triângulo da reconstituição”. Trata-se de um diagrama que, ao esboçar de modo simplificado a atividade de racionalidade intencional do/a artista,

contribui para a elaboração de conceitos que têm algo em comum com a reflexão feita pelo/a artista no momento da produção: conceitos relativos ao encargo e à diretriz (termos do problema), aos recursos que o artista usou e deixou de usar, às possibilidades culturalmente determinadas (cultura) e à descrição da obra (descrição).

Sobre este último aspecto, Baxandall destaca a inutilidade de elaborar uma descrição com o intuito de fazer o leitor visualizar o quadro, uma vez que há incompatibilidade entre linguagem e imagem que faz que essa tarefa nunca se concretize. A função da descrição seria representar o que pensamos sobre o quadro, apontar os aspectos que despertam o nosso interesse. Sendo assim, o acesso às obras analisadas é fundamental para a leitura de uma descrição. Ele determina o sentido das palavras e conceitos que utilizamos para descrever os quadros, fazendo que haja um reforço mútuo entre os conceitos e os objetos. “O conceito aprofunda a percepção do objeto e o objeto aprofunda a referência da palavra” (BAXANDALL, 2006, p. 72).

Para articular o conjunto de aspectos circunstanciais que constituem a relação entre o/a pintor/a e sua cultura em uma espécie de ambiência onde as trocas acontecem, Baxandall (2006, p. 89) lança mão do conceito de Troc, definido como uma “forma de relação em que duas classes de pessoas pertencentes à mesma cultura são livres para fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes”.

Ele explica que o Troc se aproxima da noção de mercado, mas, para abranger a especificidade do campo da pintura, ele prefere utilizar outro termo. Assim, por exemplo, nesse âmbito, a moeda de troca entre artistas e compradores é mais diversificada do que uma simples transação entre dinheiro e bem adquirido. Além do recurso financeiro, há outras possibilidades de gratificação, como aprovação das pessoas, novas amizades, autoconfiança, novas ideias, habilidades visuais, história pessoal vinculada a uma determinada tradição artística.

No espaço do Troc, há a interferência de diferentes quadros institucionais, em que circulam pressupostos sobre o que são a pintura e os critérios valorativos. Nesse sentido, as práticas e os modelos vigentes nas instituições, por vezes, podem ser referendados em épocas anteriores ou até mesmo em outros tipos de bens, que não a pintura. Entre os exemplos citados por Baxandall, podemos citar aqueles marchands que fixavam os preços das produções de acordo com as dimensões das telas e que as obras de Piero della Francesca eram contratadas de acordo com procedimentos utilizados para manufaturas encomendadas.

O conceito de Troc nos ajuda a compreender melhor o contexto de atuação do/a artista, identificando as instituições e os atores sociais envolvidos, como também

suas dinâmicas de ação. Nesse sentido, Baxandall (2006) expõe as diferenças entre Piero della Francesca, pintor da época renascentista, que majoritariamente trabalhava por encomenda, e pintores de Paris no início do século XX, que pintavam por iniciativa própria e tinham também a incumbência de fazer suas produções circularem⁷. O que ocorria por meio de exposições coletivas (salões oficiais e dissidentes), de negociantes de artes (marchands) e da imprensa (grande imprensa e imprensa de vanguarda). “Se fazer parte de um grupo reconhecido era uma forma de manter-se à tona no redemoinho dos salões dissidentes, afirmar-se como um indivíduo de talento era uma maneira de fazê-lo na voragem do mundo dos marchands” (BAXANDALL, 2006, p. 99).

Fonseca (2013) se apropria do conceito de Troc para analisar como a inovação no modo de produzir quadrinhos da cartunista Laerte Coutinho, que passou a partir de 2004 a imprimir em suas tiras uma variedade de significados que não se limitavam mais ao humor, configurou-se não somente como uma mudança estilística, mas também como uma proposta de transformação do próprio mercado material e simbólico dos quadrinhos, uma vez que os novos formatos suscitaram uma alteração do contrato implícito entre a cartunista, os jornais que contratavam seu trabalho, leitores, críticos e colegas de profissão, gerando adesões e resistências. Baxandall (2006) ressalta que as situações que ocorrem no âmbito do Troc só devem ser convocadas quando são necessárias para a compreensão da forma que um quadro alcançou. Para que o método apresentado aqui seja aplicado com coerência e consistência, ele sugere que analistas se guiem por três posturas autocríticas, que ele denomina legitimidade, ordem pictórica e necessidade.

A primeira refere-se a uma adequação externa pois, para evitar a construção de argumentos anacrônicos, um quadro é analisado em articulação com outras produções do/da artista com o intuito de perceber uma continuidade de fundo. Do mesmo modo que Bordwell chama a atenção para o fato de que os esquemas não são normas rígidas, ou seja, há usos imprevistos e não proibidos, Baxandall também argumenta que a busca da legitimidade não pode ser tão extrema a ponto de desconsiderar inadvertências e provocações. Por meio da segunda recomendação, a ordem pictórica, o autor reconhece que os quadros têm uma organização interna, uma unidade que deve ser o foco da investigação. Há uma articulação entre os elementos constitutivos da obra que proporciona a ela um caráter sistêmico.

⁷No livro *O olhar renascente*, Baxandall esclarece que o modo como os quadros são adquiridos na atualidade não deve ser interpretado como uma maior valorização do talento individual do artista, mas como consequência de uma sociedade que vive de acordo com outra organização comercial. “O modelo do mercado de pintura tende a se assimilar àquele de produções mais substanciais: o período pós-romântico é também pós-revolução industrial, e hoje a maioria dentre nós compra quase todos os móveis pré-fabricados também” (BAXANDALL, 1991, p. 14).

A terceira postura, a necessidade, também é muito discutida por Bordwell (2008, p. 312), que afirma que “o objetivo do historiador é passar dos fatores culturais às características estilísticas por meio de passos curtos e cuidadosos, não por grandes saltos”. Do mesmo modo, para Baxandall, só devem integrar a análise as explicações que contribuem para uma maior compreensão do quadro como objeto de percepção visual. “As circunstâncias se prendem a formas e cores por uma espécie de implicação prática que não podemos romper. Se o caráter das formas e das cores não os exige ou manifesta, não as invocamos” (BAXANDALL, 2006, p. 191), portanto, de maneira sucinta, aqui o autor enfatiza a autoridade da ordem pictórica.

Ao analisar como Piero della Francesca consegue construir o seu diferencial ao produzir *O batismo de Cristo*, uma obra encomendada para um formato que apresentava várias restrições (o retábulo), Baxandall faz as seguintes afirmações:

Uma característica do estilo de pintar de Piero della Francesca resulta ao mesmo tempo da difusão de uma técnica numa cultura e da decisão de um indivíduo de adotá-la. [...] A perspectiva, a proporção e a análise euclidiana são elementos conspícuos em sua pintura, refletindo a presença desses elementos na cultura italiana da época. (BAXANDALL, 2006, p. 160)

Porém, destaca o autor, foi Piero quem optou por utilizar esses recursos. Outros pintores da época não fizeram o mesmo. De modo similar, ao analisar um quadro de Picasso, Baxandall argumenta que “o processo de descobrir uma solução pelo manejo de um material sempre contém uma curiosa impessoalidade. [...] Mas a enunciação exata de uma diretriz é sempre um ato muito pessoal do pintor”⁸ (BAXANDALL, 2006, p. 87).

Com base nessas afirmações e no modo como constrói seu método e seus conceitos, é possível concluir que, para Baxandall, o estilo se desenvolve a partir do modo como o/a artista se apropria de determinadas técnicas e tradições. Ou seja, como a partir da percepção de produções de outros artistas e de obras próprias são construídas soluções para problemas que surgem ao longo de uma trajetória, criando algo que se torna um modo próprio de lidar com aquelas questões. Em síntese, ao se tornarem um padrão de intenção, as escolhas únicas que surgem como respostas a um determinado contexto social e material definem o estilo de um agente criador.

Ao investigarem os produtos artísticos a partir do paradigma problema/solução, analistas enfrentam algumas dificuldades para reconstituir o problema que se apresentava ao agente criador, as possibilidades que estavam ao seu dispor e o que o levou

⁸Bordwell (2008, p. 311) assume um posicionamento semelhante quando analisa situações em que um contexto social e instituições culturais sugerem ou demandam um estilo particular, a exemplo da relação entre o realismo socialista e o regime soviético: “a instituição define os fins ou as questões a serem tratadas e, algumas vezes, os meios, mas o artista pode realizar os fins de maneiras distintas”.

a optar pela forma que está concretizada na obra. Isso ocorre porque esses processos de criação geralmente não são documentados e os/as realizadores/as incorporam os esquemas de tal modo que realizam seu trabalho de modo intuitivo. “Muitas vezes um artista vê como corriqueiras ações e decisões que na verdade são bastante específicas do seu fazer artístico” (FONSECA, 2013, p. 49), por isso a importância de, perante as restrições impostas pelos objetos, fazer uso de uma variedade de fontes de informação para que o método seja aplicado de modo a produzir análises consistentes.

Entre os recursos utilizados por Bordwell e Baxandall, figuram: catálogos de salões; textos críticos publicados na imprensa; estudos, quadros, depoimentos e fotos de artistas investigados; quadros, gravuras e depoimentos de artistas contemporâneos ao pintor analisado; filmes; livros de entrevistas com cineastas; livros sobre técnica cinematográfica e sobre o contexto do ofício; críticas; compilações sobre o cinema de uma determinada nacionalidade; revistas de cinema; entrevistas com parceiros criativos, a exemplo de diretores de fotografia; pesquisas acadêmicas sobre cineastas; depoimentos de diretores consagrados e contemporâneos ao agente analisado. Em relação ao campo do cinema, Bordwell (2008) destaca também a facilidade proporcionada na atualidade pelo DVD, que se mantém fiel à forma original do filme e ainda apresenta comentários dos diretores que contribuem para o entendimento do processo de enfrentamento de problemas e de escolha de soluções.

Considerações finais

Os dois autores recorrem aos métodos apresentados aqui com o mesmo objetivo: refinar as percepções sobre os objetos analisados. Assim, se Baxandall (2006, p. 28) explica que se dedica à crítica, no sentido de “pensar ou dizer a respeito de um quadro coisas que ajudam a aguçar o prazer legítimo que ele nos proporciona”, Bordwell (2008, p. 343) afirma que “uma abordagem que enfatize o estilo e a forma pode ajudar os espectadores a apreciar melhor os filmes que veem, e ao mesmo tempo fazer com que os aspirantes a diretores sejam mais conscientes da série de escolhas possíveis”.

Suas propostas analíticas são bem equilibradas. Os recursos metodológicos utilizados pelos dois autores propiciam o desenvolvimento de pesquisas que não são nem uma análise imanente das obras que desconsidera a trajetória de seus criadores e o seu contexto, nem uma investigação que leva em conta a biografia do agente, mas o faz a partir de uma mística da genialidade, como se ele não estivesse inserido em um contexto social. Além disso, o caminho contrário, no qual a estrutura formal é renegada em favor do debate sobre grandes questões sociais e culturais, também é refutado.

São métodos flexíveis o bastante para que as obras não sejam aprisionadas pelos conceitos. Nesse sentido, não há o intuito de impor verdades às produções analisadas, atribuir a priori um determinado rótulo, pois ambos entendem que a obra e seus modos de composição são primordiais para a investigação. Ao mesmo tempo, existe a preocupação em problematizá-las a partir do seu tempo histórico.

A contextualização histórica é declaradamente um fator importante para os dois autores. Embora esse não seja o foco deste trabalho, Baxandall especialmente tem o cuidado de elaborar, não só em *Padrões de intenção*, mas, sobretudo, em outra obra, *O olhar renascente*, uma série de categorias de análise que contribuem para que pesquisadores consigam alcançar a estrutura das intenções de pintores de períodos distantes sem produzir leituras anacrônicas.

Nesse sentido, por exemplo, analisar uma pintura do século XV demanda compreendê-la como uma relação social entre o pintor e quem encomenda o quadro, perpassada por instituições e convenções diferentes das nossas. Assim, o/a analista deve levar em conta que, por se tratar de uma pintura religiosa, a encomenda era vinculada às funções que ela tinha que cumprir: “contar uma história de maneira clara para os simples, e facilmente memorizável para os esquecidos, e com pleno uso de todos os recursos emocionais que oferece o sentido da visão” (BAXANDALL, 1991, p. 50).

Além de bem próximos, em alguma medida, os métodos propostos por Bordwell e Baxandall se complementam. Dessa forma, se por um lado Bordwell define de maneira mais explícita o que é o estilo, quais são seus elementos constitutivos e suas funções, desenvolvendo um método que também permite aliar o estudo de técnicas cinematográficas a estratégias narrativas (o que torna mais nítida a aplicabilidade de sua proposta em outras produções audiovisuais), Baxandall consegue expor de modo mais sistematizado as circunstâncias relacionadas à produção da obra artística por meio do triângulo da reconstituição, do conceito de Troc e das três posturas autocríticas.

O esforço dos dois autores em compreender em que ponto se concentram os processos de decisão, quais são os responsáveis por indicar as diretrizes das obras, permite que as propostas analíticas contemplem uma diversidade de agentes criadores, que experimentam diferentes graus de autonomia no seu processo criativo. É fundamental ainda o alerta de Baxandall sobre a intenção ser algo que ultrapassa o que diz o próprio criador. Sobretudo entre aqueles pesquisadores que têm acesso a muitos depoimentos de realizadores, não só pode haver uma hesitação em propor interpretações que não estão presentes no discurso de criadores, como, muitas vezes, analistas se tornam reféns de uma fala autorizada, recorrendo somente às explicações de artistas para analisar os aspectos estilísticos. Igualmente importante é o modo como ele situa o papel da descrição dentro da análise de uma determinada obra.

De modo que a presente sistematização dos elementos que constituem as propostas analíticas desenvolvidas pelos dois autores tem, sobretudo, a intenção de incentivar pesquisadores que trabalham com as mais variadas obras audiovisuais a se apropriarem deles, uma vez que os métodos elaborados por Baxandall e Bordwell têm potencial para serem utilizados na investigação de diversas produções artísticas, possibilitando grandes saltos analíticos.

Referências

ANEAS, T. G. *Estilo e autoria no campo do filme publicitário: os casos de “cachorro-peixe” e “últimos desejos da kombi”*, da Almapbbdo. 2016. 383 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/x7JfdQ>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BORDWELL, D. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301. v. 2.

_____. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

FONSECA, D. G. D. *Subversão em três quadros: padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho*. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/iGUkvo>>. Acesso em 15 ago. 2016.

MAUÉS, J. P. *Chang Cheh e o cinema da força: estudo estilístico a partir de dez filmes do diretor*. 2013. 198 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/bU2MVj>>. Acesso em 26 jul. 2017.

submetido em: 15 abr. 2017 | aprovado em: 21 ago. 2017.