



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, ESTUDOS EUROPEUS, ARQUEOLOGIA E ARTES
DOUTORAMENTO EM ESTUDOS ARTÍSTICOS - ESTUDOS FÍLMICOS E DA
IMAGEM

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Joanise Levy da Silva

**Fabular e interpretar imagens:
o clichê no processo da escrita fílmica**

2019



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



UNIVERSIDADE DE COIMBRA
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Joanise Levy da Silva

Fabular e interpretar imagens: o clichê no processo da escrita fílmica

Tese de doutorado, desenvolvida em regime de cotutela entre a Universidade de Coimbra e Universidade de Brasília, apresentada para obtenção do título de doutora ao Doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos Fílmicos e da Imagem, da Universidade de Coimbra, e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília.

Orientadores: Prof. Dr. Sérgio Dias Branco – Universidade de Coimbra e Prof. Dr. André Luís Gomes – Universidade de Brasília

Brasília, junho/2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL668f Levy da Silva, Joaaise
Fabular e interpretar imagens: o clichê no processo da
escrita fílmica / Joaaise Levy da Silva; orientador Branco,
Sérgio Dias; Gomes, André Luís (cotutela) . -- Brasília, 2019.
241 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. clichê. 2. escrita fílmica. 3. narrativa. 4. roteiro.
5. cinema. I. , Branco, Sérgio Dias; Gomes, André Luís
(cotutela), orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, ESTUDOS EUROPEUS, ARQUEOLOGIA E ARTES
DOUTORAMENTO EM ESTUDOS ARTÍSTICOS - ESTUDOS FÍLMICOS E DA
IMAGEM

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Fabular e interpretar imagens: o clichê no processo da escrita fílmica

Joanise Levy da Silva

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sérgio Emanuel Dias Branco (FLUC – Universidade de Coimbra) – Presidente

Prof. Dr. André Luís Gomes (PósLIT – UnB) – Presidente

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, ILEEL (UFU) – Membro Externo

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins, FAC (UnB) – Membro Externo

Prof. Dr. Erivelto Carvalho, (PósLIT – UnB) – Membro Interno

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (PósLIT – UnB) – Suplente

Brasília, 17 de junho de 2019.

AGRADECIMENTOS

Pelo acolhimento, leitura atenta, incentivo e contribuições, agradeço a meus dois orientadores: Professor Doutor Sérgio Dias Branco, do programa de Estudos Artísticos- Estudos Fílmicos e da Imagem, da Universidade de Coimbra, e Professor Doutor André Luís Gomes, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília. Acima de tudo, obrigada pela confiança e por me permitirem o exercício do pensamento autônomo e da liberdade de criação.

Aos Professores Doutores Leonardo Soares e Pablo Gonçalo, pelas contribuições estimulantes durante a banca de qualificação na UnB, o que muito me encorajou nas etapas seguintes desse percurso.

À Professora Doutora Graça Capinha, por meio da qual conheci a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, por ocasião de um curso de Escrita Criativa feito a distância.

Ao Professor Doutor João Maria André, à época Diretor do 3º Ciclo em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra, que esclareceu minhas dúvidas sobre o ingresso no doutorado e intercedeu por mim no momento da matrícula, quando o sistema se negava a funcionar a contento.

À Professora Doutora Mirza Seabra Toschi, da Universidade Estadual de Goiás, e ao Professor Doutor Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho, da Universidade de Brasília, pelas cartas de recomendação, quando do meu processo seletivo na Universidade de Coimbra.

À Professora Doutora Alice Martins, do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Universidade Federal de Goiás, pela dica sobre a possibilidade de fazer o doutorado em regime de cotutela e pela disponibilidade em me orientar, não fosse a inviabilidade apontada pela UFG.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, pelas trocas acadêmicas e ambiente inspirador. Em especial, ao colega Fabrício Lúcio Gabriel de Souza, pelo convívio amistoso em nossas idas e vindas à Brasília, e pelas conversas tão instigantes quanto divertidas.

Aos colegas de estudos da UFG: Núbia, Ana Cristina, Priscilla, Cátia, Adriana, Grazielly, Edinalva, Herick, Nina, Rebeca, Flávio, pela rede de proteção e afeto que conseguimos criar naquele primeiro semestre de 2017.

Aos meus colegas de ofício na Universidade Estadual de Goiás, professores do curso de Cinema e Audiovisual: Rafael de Almeida, José Eduardo, Welbia Carla Dias, Geórgia Cynara, Thaís Oliveira, Sandro de Oliveira, Ceíça Ferreira, Marcelo Costa, Júlia Mariano, Ana Paula

Ladeira. Agradeço por terem, enquanto colegiado de curso, aprovado minha licença para qualificação, garantindo a mim um tempo precioso para a dedicação a esta pesquisa.

Aos meus alunos – os egressos, os atuais e os vindouros – razão de ser do meu ofício e inspiração diária.

À equipe da série de TV “Fim de Ano”, abrigada no Núcleo Criativo Panaceia Filmes, pelo processo de criação intenso, produtivo, divertido e de muito aprendizado, o que me rendeu bons *insights* para a tese. Nomeadamente minha parceira de autoria Ludielma Laurentino e os roteiristas colaboradores Deivid Rodrigues e Gabriel Newton.

Ao amigo Rodrigo Cássio, com quem mantive uma interlocução silenciosa durante a escrita da tese, pressupondo sua defesa sobre o “valor intrínseco”, enquanto eu elaborava um capítulo para explorar os aspectos contingentes do valor.

Aos meus amigos e familiares eu peço desculpas pela ausência. O tempo dedicado à esta tese foi roubado do tempo do nosso convívio. Isso é irreparável, mas sei que nossos laços de afeto seguem fortes. Meus amigos Osvaldo, Valéria, Elza, Luís Gustavo, Ludielma, Lidiana, Larissa, Jarleo e Benedito, obrigada pelo carinho e incentivo que me deram de muitas e diversas maneiras. Meus pais (*in memoriam*) por todo o amor e aprendizado que me legaram de herança. Meu irmão Luziano (*in memoriam*) por me fazer mais tolerante. Minha irmã Silvana, meu irmão Carlos, obrigada pelo apoio incondicional. À minha família felina, toda gratidão por tornar os meus dias mais leves.

Dedico este trabalho a roteiristas, que neste momento estão sendo interpelados por clichês enquanto fabulam imagens para um novo filme.

*Repetir, repetir – até ficar diferente
repetir é um dom do estilo.*

Manuel de Barros

RESUMO

Esta tese problematiza a noção historicamente construída de clichê por oposição ao conceito de originalidade, partindo das reflexões de Halicarnasso (1986), Tarkovski (1998), Genette (2010), entre outros. Essa questão surge no âmbito da escrita cinematográfica, que mais do que resultar na elaboração do texto roteiro, demanda a criação de imagens fílmicas, as quais são dotadas de certas especificidades. Sugerimos que essa atividade que, em geral, tem início com o trabalho do roteirista pode ser chamada de *fabulação de imagens fílmicas*, dada a sua capacidade de ativar a imaginação do filme por parte de todos os envolvidos na produção. Buscamos distinguir os conceitos de clichê e estereótipo, trazendo as contribuições de Amossy e Pierrot (2010) e Lippman (2008), bem como expor a relação dinâmica, proposta por Watson e McLuhan (1973), entre clichês e arquétipos. Neste particular, apresentamos as reflexões de Carl. G. Jung (2002) sobre as formas arquetípicas presentes no inconsciente coletivo. Subsidiados por Gombrich (1986), sistematizamos o conceito de imagem-clichê identificando os aspectos da funcionalidade, da atratividade e da familiaridade dessas imagens na articulação da narrativa dos filmes. Em específico, nosso interesse reside na micronarrativa apreendida nos planos e cenas, nos atendo à configuração formal da *mise en scène* como um fragmento narrativo. Nessa perspectiva, o conceito de estilo em Bordwell (2008; 2013) favoreceu o estudo da textura das imagens, a par do desenvolvimento da indústria cinematográfica norte-americana e da invenção da linguagem audiovisual. As imagens-clichê por serem muito usadas ao mesmo tempo que rechaçadas por uma pressuposta falta de méritos artísticos indica uma ambivalência entre o *overuse* e o refugio. Essa constatação conduziu o trabalho para o debate sobre valor estético. Trouxemos o aporte teórico de Smith (1988), Danto (2006; 2006b; 2011) e Bourdieu (2008; 2009) para discutirmos as contingências do valor estético dentro do “mundo do cinema”. Com o conceito de imagem-clichê delimitado, partimos para o cotejo com as convenções de gênero, conforme os apontamentos de Altman (1999), Buscombe (2005), Neale (2000), entre outros. Elegemos o gênero *western* por ter a sua trajetória confundida com o próprio itinerário do cinema norte-americano, mas especialmente porque os filmes *western* oferecem um *corpus* de pesquisa propício ao estudo das imagens-clichê, dada a presença de marcas identitárias pregnantes e replicáveis, além do *overuse* de esquemas imagético-narrativos, o que teria provocado a saturação e o desgaste do próprio gênero.

Palavras-chave: clichê; escrita fílmica; narrativa; roteiro; cinema

ABSTRACT

The thesis problematizes the historically constructed notion of cliché as opposed to the concept of originality, starting from the reflections of Halicarnasso (1986), Tarkovski (1998), Genette (2010), among others. This question arises in the context of cinematographic writing, which more than results in the elaboration of the screenplay, demands the creation of filmic images, which are endowed with certain specificities. We suggest that this activity, which generally begins with the work of the screenwriter, may be called the *film-image fabulation*, given its ability to activate the imagination of the film by all those involved in the production. We seek to distinguish the concepts of cliché and stereotype, bringing the contributions of Amossy and Pierrot (2010) and Lippman (2008), as well as exposing the dynamic relationship proposed by Watson and McLuhan (1973) between clichés and archetypes. In this particular, we present the reflections of Jung (2002) on the archetypal forms present in the collective unconscious. Subsidized by Gombrich (1986), we systematize the concept of *clichéd image* by identifying the aspects of functionality, attractiveness and familiarity of these images in the articulation of the narrative of the films. Specifically, our interest lies in the micronarrative apprehended in the plans and scenes, attending to the formal configuration of the *mise en scène* as a narrative fragment. In this perspective, the concept of style in Bordwell (2008, 2013) favored the study of the texture of images, along with the development of the North American film industry and the invention of audiovisual language. *Clichéd images*, because they are widely used while rejected by a supposed lack of artistic merits, indicate an ambivalence between overuse and refuse. This finding led the work to the debate on aesthetic value. We have brought the theoretical contribution of Smith (1988), Danto (2006; 2006b; 2011) and Bourdieu (2008; 2009) to discuss the contingencies of aesthetic value within the "cinema world". With the concept of *clichéd image* delimited, we set out to compare with the genre conventions, according to the notes of Altman (1999), Buscombe (2005), Neale (2000), among others. We chose the western genre because its trajectory is confused with the itinerary of North American cinema, but especially because western films offer a corpus of research conducive to the study of clichéd images, given the presence of identity marks replicable, besides of the overuse of imagery-narrative schemes, which would have caused the saturation and weariness of the genre itself.

Key-words: cliché; film writing, storytelling; screenplay; cinema

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Grandma's reading glasses</i> , 1990.....	25
Figura 2	<i>The sick kitten</i> , 1903.....	25
Fig. 3 e 4	<i>The lonedale operator</i> , 1911.....	26
Figura 5	<i>Suspense</i> , 1913.	26
Figura 6	<i>Dunces and dangers</i> , 1914.....	26
Fig. 7, 8 e 9	<i>One week</i> , 1920.....	27
Figura 10	<i>Le carabinieri (Tempo de Guerra)</i> , 1963.....	27
Figura 11	<i>The seven year itch (O pecado mora ao lado)</i> , 1955.....	28
Figura 12	<i>The grass is greener (Do outro lado, o pecado)</i> , 1960.....	28
Figura 13	<i>Ultimo tango a Parigi (O último tango em Paris)</i> , 1972.....	28
Figura 14	<i>Thunderball (007 contra a chantagem atômica)</i> , 1965.....	28
Figura 15	<i>American Beauty (Beleza americana)</i> , 1999.....	28
Figura 16	<i>Pretty Woman (Uma linda mulher)</i> , 1990.....	28
Fig. 17 a 22	<i>Dolores Claiborne (Eclipse total)</i> , 1955.....	34/35
Fig. 23 e 24	<i>Chapaev</i> , 1934.....	37
Fig. 25 e 26	<i>Modern Times (Tempos Modernos)</i> , 1936.....	39
Figura 27	<i>A.I. – Artificial Inteligence (Inteligência artificial)</i> , 2001.....	39
Fig. 28, 29 e 30	<i>Hiroshima mon amour</i> . 1959.....	49
Figura 31	Xilogravura da cidade de Damasco, <i>Crônica de Nuremberg</i>	70
Figura 32	Xilogravura da cidade de Nápoles, <i>Crônica de Nuremberg</i>	70
Figura 33	Xilogravura da cidade de Verona, <i>Crônica de Nuremberg</i>	70
Fig. 34 e 35	<i>Leões de eça</i> , esculturas em madeira. Artista: Aleijadinho.....	89
Fig. 36 e 37	<i>Profeta Daniel</i> , escultura em pedra sabão. Artista: Aleijadinho.....	89
Figura 38	<i>Leão e porco espinho</i> , desenho. Artista: Villard de Honnecourt.....	90
Fig. 39 e 40	<i>The great train robbery</i> , 1903.....	92

Figura 41	<i>Odd man out (O Condenado), 1947</i>	96
Figura 42	<i>2 ou 3 chose que je sais d'elle, 1967</i>	96
Figura 43	<i>Taxi driver, 1976</i>	96
Fig. 44 e 45	<i>Édipo Re. 1967</i>	100
Fig. 46 e 47	<i>O Rei Leão, 1994</i>	100
Figura 48	<i>Suspense, 1913</i>	104
Figura 49	<i>The fly cop, 1920. Direção e Roteiro: Larry Semon</i>	104
Figura 50	<i>Broken blossoms or the yellow man and the girl, 1919</i>	105
Figura 51	<i>Go West, 1925</i>	105
Figura 52	<i>La lune à un mètre (O sonho do astrônomo), 1898</i>	106
Figura 53	<i>Jack and beanstalk (João e o pé de feijão), 1898</i>	106
Figura 54	<i>Le Voyage dans la lune (A viagem à Lua), 1902</i>	106
Figura 55	Jean-Honoré Fragonard, <i>Diane et Endymion</i>	107
Figura 56	Victor Florence Pollet, <i>Séléné et Endymion</i>	107
Figura 57	Edward John Poynter, <i>The visions of Endymion</i>	107
Figura 58	<i>Le voyage autour d'une étoile, 1906</i>	108
Figura 59	<i>Le rêve d'un fumeur d'opium, 1908</i>	108
Figura 60	<i>Le voyage sur Jupiter, 1909</i>	108
Fig. 61 e 62	<i>Andrei Rublev, 1966</i>	111
Figura 63	Rogier van der Weyden, <i>The crucifixion triptych</i>	113
Figura 64	Anthony van Dyck, <i>Christ crucified with the Virgin Mary</i>	113
Figura 65	Sandro Boticelli, <i>Crossifissione simbolica</i> ,	113
Figura 66	<i>Vertigo, 1958</i>	129
Figura 67	<i>Trágica obsessão (Obsession), 1976</i>	129
Figura 68	<i>Vestida para matar (Dressed to kill). 1980</i>	129
Figura 69	<i>Vertigo, 1958</i>	129
Figura 70	<i>Suspicion (Suspeita). 1941</i>	130
Figura 71	<i>Notorious (Interlúdio) 1946</i>	130

Figura 72	<i>The birds (Os pássaros)</i> 1963.....	130
Figura 73	<i>Torn curtain (Cortina Rasgada)</i> 1966.....	130
Figura 74	<i>Vertigo</i> , 1958.....	130
Fig. 75 e 76	<i>Vertigo</i> , 1958.....	132
Fig. 77, 78 e 79	<i>Vertigo</i> , 1958.....	134
Figura 80	<i>North by Northwest (Intriga internacional)</i> , 1959.....	136
Figura 81	<i>Life of an american policeman</i> , 1905.....	142
Figura 82	<i>Broken blossoms or the yellow man and the gir</i> ,1919.....	143
Figura 83	<i>The watermelon patch</i> , 1905.....	143
Figura 84	<i>It (O não sei que das mulheres)</i> , 1927.....	145
Fig.85, 86 e 87	<i>A girl and her truth</i> , 1912.....	146
Fig. 88, 89 e 90	<i>It (O não sei que das mulheres)</i> , 1927.....	146
Figura 91	<i>The unchancing sea</i> , 1910.....	147
Figura 92	<i>It (O não sei que das mulheres)</i> , 1927.....	147
Fig. 93, 94 e 95	<i>Barney Oldfield's race for a life</i> , 1913.....	148
Fig. 96, 97 e 98	<i>Teddy at the Throttle</i> , 1917.....	148
Figura 99	<i>The great train robbery</i> , 1903.....	155
Figura 100	<i>Out West</i> , 1918.....	155
Fig. 101 e 102	<i>Out West</i> , 1918.....	157
Figura 103	“Tiro na cara” em <i>The great train robbery</i> , 1903.....	158
Figura 104	“Tiro na cara” em <i>Custer's last fight</i> , 1912.....	160
Figura 105	“Tiro na cara” em <i>Stagecoach</i> , 1939.....	160
Figura 106	<i>Scarlet days</i> , 1919.....	168
Figura 107	<i>Iron horse</i> , 1924.....	168
Figura 108	<i>The invaders</i> , 1912.....	168
Figura 109	<i>The fighting blood</i> , 1911.....	168
Fig. 110 e 111	<i>The battle at Elderbush Gulch</i> , 1913.....	169
Fig. 112 e 113	<i>The massacre</i> , 1912.....	169

Fig. 114, 115, 116	<i>Custer's last fight</i> , 1912.....	170
Fig. 117, 118	<i>The invaders</i> , 1912.....	170
Figura 119	<i>The Lieutenant's last fight</i> , 1912. Direção: Thomas H. Ince.....	170
Fig.120, 121, 122	Caubóis pioneiros: Broncho Billy, Tom Mix e William S. Hart.....	178
Figura 123	<i>Tumbleweeds</i> , 1925.....	179
Fig.124, 125, 126	Caubóis cantores: Gene Autry, Ken Maynard e Roy Rogers.....	180
Figura 127	<i>Monument Valley</i> – Fotograma do filme <i>Stagecoach</i> , 1939.....	182
Figura 128	Aparição de Ringo (John Wayne)	183
Figura 129	Hopalong Cassidy - William Boyd.....	184
Figura 130	Ethan Edwards – John Wayne em <i>The Searches</i>	184
Figura 131	Homem Sem Nome - Clint Eastwood.....	184
Figura 132	Butch Cassidy e Sundance Kid – Robert Redford e Paul Newman.....	184
Figura 133	O apelo erótico do cartaz do filme <i>The Outlaw</i>	186
Figura 134	<i>The covered wagon</i> , 1923.....	198
Figura 135	<i>Stagecoach</i> , 1939.....	198
Figura 136	<i>Red River</i> , 1948.....	198
Fig. 137 e 138	<i>The big trail</i> , 1930.....	198
Fig. 139 e 140	<i>The covered wagon</i> , 1923.....	199
Figura 141	<i>Iron horse</i> , 1924.....	200
Figura 142	<i>Red River</i> , 1948.....	200
Fig. 143 e 144	<i>The mended lute</i> , 1909.....	200
Figura 145	<i>Blazing the trail</i> , 1912.....	201
Figura 146	<i>Custer's last fight</i> , 1912.....	201
Figura 147	<i>The invaders</i> , 1912.....	202
Figura 148	<i>The massacre</i> , 1912.....	202
Figura 149	Cartaz do filme <i>Iron Horse</i> , 1924.....	203
Figura 150	Fotograma do filme <i>Cheyenne Autumn</i> , 1964.....	203
Figura 151	<i>Seven men from now</i> , 1956.....	204

Figura 152	<i>Out West</i> , 1918.....	205
Figura 153	<i>Scarlet days</i> , 1919.....	205
Figura 154	<i>Frontier marshal</i> , 1939.....	205
Figura 155	<i>Scarlet days</i> , 1919.....	205
Figura 156	<i>Tall in the saddle</i> , 1944.....	205
Figura 157	<i>My Darling Clementine</i> , 1946.....	205
Fig. 158, 159, 160	“Mãos ao alto” - <i>Out West</i>	206
Figura 161	<i>Masterson of Kansas</i> , 1954.....	206
Figura 162	<i>Shotgun</i> , 1955.....	206
Figura 163	<i>Top Gun</i> , 1955.....	206
Figura 164	<i>Gunfight in the Red Sands</i> , 1963.....	206
Figura 165	<i>Silverado</i> , 1985.....	207
Figura 166	<i>Raiders of the lost ark</i> , 1981.....	208
Figura 167	“Duelo” - <i>Imagem criada no Photoshop</i>	208
Figura 168	Imagem digital disponível em banco de imagem.....	209
Figura 169	<i>Videogame: Call of Juarez: Bound in blood</i> , 2006.....	209
Figura 170	<i>The Ballad of Buster Scruggs</i> , 2018.....	210

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
LISTA DE FIGURAS.....	10
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 - FABULAÇÃO DE IMAGENS FÍLMICAS.....	21
1.2 Narrar com imagens	30
1.3 O roteiro e as demandas da indústria cinematográfica	42
1.3.1 À margem do <i>blueprint</i>	46
1.4 Enquadramento metodológico para olhar as imagens fílmicas	54
1.4.1 O clichê na textura das imagens	57
CAPÍTULO 2 – POR UM CONCEITO DE CLICHÊ.....	61
2.1 O original, a imitação e a cópia.....	65
2.2 De novo e de novo.....	69
2.2.1 Estereótipos e clichês	73
2.3 Do clichê ao arquétipo e vice-versa	77
2.3.1 Arquétipos e inconsciente coletivo.....	77
2.3.2 Símbolos, mitos e sintoma	80
2.3.3 O arquétipo-clichê ou o esquema sensório-motor.....	83
2.4 Percepção visual e a gaveta dos esquemas mentais	86
2.4.1 Truque ou esquema narrativo	91
2.4.2 Familiaridade ou reconhecimento	93
2.4.3 Fascínio ou atratividade	96
CAPÍTULO 3 – IMAGENS-CLICHÊ E VALOR ESTÉTICO.....	103
3.1 Replicabilidade e pregnância	106
3.2 Sistemas de valoração	113
3.3 A vertigem do clássico ao clichê	126

3.3.1 Qualquer um faria isso	132
3.4 Imagens- clichê e senso comum.....	136
3.4.1 Juízos de valor de uso comum.....	139
CAPÍTULO 4 – IMAGENS-CLICHÊ E CONVENÇÕES DE GÊNERO:.....	151
O CASO <i>WESTERN</i>	151
4.1 Gênero cinematográfico	160
4.1.2 O gênero western.....	166
4.2 O cinema rumo ao Oeste	172
4.2.1 Os pioneiros na tela.....	175
4.2.2 A conquista do <i>western</i>	182
4.2.3 Em busca de novas fronteiras.....	191
4.3 Convenções visuais	195
4.3.1 A natureza e o inimigo à espreita.....	197
4.3.2 A cidade e suas fronteiras	203
CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	217
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	229

INTRODUÇÃO

Certa vez solicitei a meus alunos de Roteiro, do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, que criassem uma cena de amor. A cena deveria apresentar o momento exato em que uma pessoa se declara apaixonada pela outra. O exercício era um desafio e fiz apenas uma recomendação: não poderia ser uma cena clichê. Ao dizer isso, logo emergiu uma indagação geral sobre o que era clichê. Começamos a apontar situações que considerávamos clichês, mas não nos era possível estabelecer um marco conceitual que nos fizesse avançar no entendimento do que, afinal, unificava todos aqueles exemplos esparsos que estávamos levantando, até porque algumas situações ditas clichês não eram consenso entre a turma.

Desde então, o tema clichê se tornou uma inquietação para mim. Assim como é uma questão sobre a qual muitos roteiristas e diretores de cinema não se mostram indiferentes. Alfred Hitchcock dizia que o clichê é quase sempre o ponto de partida da criação, mas não pode ser o ponto de chegada. Billy Wilder observava que os clichês estabelecem um ponto em comum entre o cineasta e o público, e isso permite ao realizador usá-los como uma linha de orientação para propor novas perspectivas ou desvios¹.

Como os caçadores de clichês literários do século XIX, tornei-me atenta ao menor gesto cênico, aos planos e procedimentos de montagem que sugeriam a mim ser um clichê. Notei que meu interesse não era saber o quanto as identidades se mostram padronizadas na tela ou como certos discursos conformam em imagens determinados grupos sociais. Há muitas pesquisas nessa vertente e elas buscam responder, sobretudo, a perguntas advindas das Ciências Sociais sobre o cinema e os estereótipos que eles engendram ou reforçam. As abordagens Multiculturalistas também problematizam os estereótipos no cinema, em particular, os estudos de gênero, por exemplo, que têm produzido considerável bibliografia sobre as representações de mulheres no cinema. Não era sobre esses estereótipos de identidades e grupos sociais que eu gostaria de estudar. Queria saber, no domínio da micronarrativa fílmica, ali onde as imagens ganham forma na urdidura dos planos e das cenas, como os clichês se mostram e o que revelam. O que os tornam tão rechaçados e, ao mesmo tempo, tão presentes nas imagens fílmicas? Compreendi que era preciso saber mais sobre o que são os clichês antes de julgá-los.

O interesse pelo tema em causa está situado no âmbito da criação de imagens fílmicas na escrita cinematográfica. Vale esclarecer que o texto roteiro é escrito por meio de imagens

¹ Revista *L'art du cinema*, Nº 27/28 – Clichés. Paris: 2000.

filmicas, as quais são apreendidas pelo dispositivo câmera e organizadas narrativamente no filme. Uma vez que o tempo e o espaço da narrativa precisam ser filmáveis, ao roteirista será necessário o domínio dramaturgico da narrativa e a boa fluência no uso da linguagem audiovisual.

Ainda que o termo “clichê” seja utilizado para se referir genericamente a tudo que perdeu seu valor criativo pela repetição, a persistência de clichês nas imagens filmicas evidencia uma dinâmica de produção e reprodução de imagens que é própria do cinema. Afinal, em um mundo onde as mídias audiovisuais são onipresentes, nos interpelando cotidianamente com imagens, fugir aos clichês é um desafio. Em nome da comunicabilidade os criadores de imagens, entre os quais os roteiristas, invariavelmente recorrem a repertórios compartilhados, ativando a reprodução de certas imagens.

Em setembro de 2014 fui aprovada no *Doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos Fílmicos e da Imagem*, da Universidade de Coimbra, sob a orientação do Professor Doutor Sérgio Dias Branco. Em agosto de 2016, o *Programa de Pós-Graduação em Literatura, linha Literatura e Outras Artes*, da Universidade de Brasília me acolheu como aluna em regime de cotutela, sob orientação do Professor Doutor André Luís Gomes. Dos Estudos Literários, a pesquisa passou a ganhar as contribuições da Teoria da Narrativa, além do aporte transversal da Literatura Comparada e dos Estudos de Linguagem. Os Estudos Fílmicos, por sua vez, ajudaram a delimitar o tema, o problema e o *corpus* da pesquisa. Além do Cinema e da Literatura, o arcabouço teórico provém de variadas fontes, tais como a Psicologia e a Teoria da imagem.

A perspectiva metodológica adotada se constituiu na articulação de uma abordagem historiográfica e comparativa da textura das imagens filmicas e nos clichês que nela se mostram. A noção de estilo, na acepção de Bordwell (2013), como o conjunto dos usos no domínio da técnica e da linguagem num dado contexto histórico, permitiu-nos delimitar o *corpus*, por entender que seria necessário retroceder aos primeiros gestos e codificações do cinema silencioso, pois seria lá que encontraríamos as primeiras fabulações e invenções das imagens filmicas. Contudo, apesar de privilegiarmos o cinema silencioso não recorreremos exclusivamente a filmes dentro deste recorte estilístico.

No primeiro capítulo, *Fabulação de imagens filmicas*, abordamos o conceito de fabulação de imagens como atividade inerente à elaboração do roteiro. Discorreremos sobre a relação do roteiro com as demandas da indústria cinematográfica e perante o desafio particular da escrita filmica em seus trânsitos intermediáticos e transtextuais. As reflexões do cineasta russo Andrei Tarkovski (1998) serviram como contra-argumento importante no desenvolvimento do conceito de fabulação de imagens. Destacaremos que o enquadramento

metodológico desta investigação abarca a textura das imagens filmicas, dimensão essa denominada por Bordwell (2013) de “estilo”. Em particular, vamos nos ater à *mise en scène*, e aos clichês que aí se mostram. Ao considerarmos a encenação um artifício criado a partir de escolhas, segundo os recursos técnicos disponíveis e o nível de desenvolvimento da linguagem cinematográfica dentro de um contexto histórico, podemos explorar a invenção e os usos de esquemas imagético-narrativos nos filmes.

No segundo capítulo, *Por um conceito de clichê*, explanamos sobre a noção historicamente construída de clichê por oposição ao conceito de originalidade. Observamos que a partir do fim do século XVIII a originalidade foi se tornando um valor presente no ambiente cultural da Europa, o que provocou a desqualificação de tudo o que representava cópia ou imitação na criação artística. Também buscamos distinguir os conceitos de clichê e estereótipo, bem como ampliar a discussão sobre os clichês a partir do conceito de arquétipo. Nesse particular, as inflexões dos teóricos canadenses Wilfred Watson e Marshall McLuhan (1973) sobre as proposições do psicólogo suíço Gustav Jung (2002) revelam uma dinâmica de trocas entre clichês e arquétipos. Com as contribuições de Ernst Gombrich (1986) sobre percepção visual e esquemas mentais, pudemos visualizar um horizonte de análise e sistematizar o conceito de imagem-clichê, levando em consideração os seguintes aspectos: o truque ou a funcionalidade, o fascínio ou a atratividade e a familiaridade ou o reconhecimento. Queremos dizer que no âmbito das imagens filmicas, os clichês podem ser usados como esquemas narrativos, cuja funcionalidade justifica a replicação. Em outros casos, podem ser replicados involuntariamente, em razão da pregnância do próprio esquema, imagem ou forma. Por fim, as imagens-clichê também atuam como um elemento de comunicabilidade, por serem reconhecíveis e familiares.

No terceiro capítulo, *Imagens-clichê e valor estético*, levantamos os possíveis atributos das imagens-clichê, algo que seria próprio dessas imagens, não em seu aspecto funcional ou relacional, mas como uma propriedade intrínseca, em questão: a replicabilidade e a pregnância. As imagens-clichê são passíveis de serem replicadas tanto em seus aspectos formais, quanto em seus sentidos. Além disso, são atraentes o bastante para se destacarem entre outras e serem retidas em nossas mentes. Tais atributos conferem às imagens-clichê determinado valor no mercado de trocas simbólicas, porém, não um valor intrínseco, mas contingente. Isso nos indica que certas imagens são adjetivadas como clichês por razões extrínsecas à sua forma e dependentes de um sistema valorativo. O caráter dinâmico das imagens-clichê, por serem refugadas ou desqualificadas esteticamente por alguns ao mesmo tempo em que reiteradamente usadas por outros, é melhor compreendido na discussão que empreendemos sobre clichê e valor

estético. Recorremos a Danto (2006; 2006b; 2011), Smith (1988) e Bourdieu (2008; 2009) que nos conduziram a reflexões sobre as instâncias legitimadoras e sistemas de valoração no “mundo da arte” e no “mundo do cinema”, em particular, e de como as imagens-clichê têm auxiliado o cinema narrativo, desde os primórdios, a pactuar com o senso comum.

No quarto e último capítulo, *Imagens-clichê e convenções de gênero: o caso western*, buscamos divisar a possível fronteira entre os clichês e as convenções de gênero, atendo-nos a um gênero apregoado como essencialmente cinematográfico: o *western*. Os filmes de faroeste, considerados “norte-americanos por excelência” (BAZIN, 1991), tem uma temática recorrente e uma vasta gama de elementos cênicos e dramáticos definidores do próprio gênero. Encontramos as primeiras experimentações do *western* no cinema silencioso, sua popularização a partir dos anos 1910, a adaptação ao cinema sonoro a partir dos anos 1930, a maturidade e reconhecimento artístico nos anos 1940 e 1950, outras releituras do gênero a partir dos anos 1960, o aparente declínio do gênero nos anos 1980, o ressurgimento de grandes produções nos anos 1990, mas de novo a perda do vigor do gênero, fato que eventualmente é questionado pelo surgimento de produções esparsas de sucesso de tempos em tempos até os dias atuais. No inventário das causas para o esgotamento do *western* está a falta de renovação de seus esquemas narrativos, levando à previsibilidade de suas fórmulas. Contraditoriamente à capacidade que o gênero teve de construir uma narrativa mítica, catalisando o imaginário da cultura norte-americana do começo do século XX, a pouca sintonia do faroeste com os valores da sociedade na segunda metade do século é vista como uma das razões que contribuíram para o seu declínio. Analisamos ainda que a natureza e a cidade, mais do que ambientarem as tramas do Velho Oeste, são elementos que estruturam e articulam a narrativa do *western*. Nesse sentido, muitas imagens que passam a compor as convenções do gênero partem das disposições estilísticas e narrativas propiciadas por esses ambientes.

Por fim, vale destacar a contribuição para esta tese de uma imensa rede anônima de pessoas que alimentam as plataformas de vídeos e imagens da internet, bem como compartilham seus conhecimentos generosamente, criando uma valiosa teia de trocas. A existência de um mundo digital nos possibilitou recuperar um grande volume de imagens e dados, que há alguns anos estavam apenas disponíveis em bibliotecas e cinematecas, muitas das quais de difícil ou oneroso acesso. As análises comparativas de imagens puderam ser dinamizadas por “sinapses digitais”, ativadas a um clique, algo que seria excessivamente trabalhoso ou inviável fora do mundo digital. Este trabalho, portanto, já nasce com as marcas da transversalidade de mídias e textos.

CAPÍTULO 1 - FABULAÇÃO DE IMAGENS FÍLMICAS

Neste capítulo abordaremos o conceito de fabulação de imagens fílmicas², aqui considerada como atividade inerente ao cinema. Vamos observar que escrever imagens fílmicas no papel e na tela envolve um sem-número de variáveis e na trajetória do cinema, seja no seu desenvolvimento tecnológico ou de linguagem, muitas vezes o contexto determinou o texto. Faremos ainda algumas problematizações sobre o desafio particular da escrita por meio de imagens e o ajustamento do texto roteiro às demandas da indústria cinematográfica. Antes, o conceito de imagem será explorado de modo a evidenciar que as descobertas narrativas do cinema, e seus esquemas formais, respondem à busca por uma expressão imagética.

Variadas perspectivas teóricas se ocupam do conceito de imagem. Além do campo específico da Teoria da Imagem, que apresenta um conjunto de ideias acerca desse fenômeno, vamos encontrar marcos teóricos na Filosofia, Psicologia, Semiótica e Antropologia. A imagem é também tema de interesse das Artes Visuais, dos Estudos de Mídia e do Cinema. *A imagem*, do teórico francês Jacques Aumont, originalmente publicado em 1990, confirma o quão complexa é a apreensão do tema. A obra investiga os mais diversos aspectos do ato de ver, bem como as dimensões do visível e do visual, além de abordar concepções sobre a imagem, seja do ponto de vista do espectador, do dispositivo que fabrica a imagem, quanto da substância mesma da imagem e sua expressão, forma e valor no campo da arte.

Para ficarmos em apenas duas possíveis vertentes conceituais, ora nos deparamos com o conceito de imagem como sendo representação visual do mundo objetivo; ora a projeção do mundo subjetivo. Vamos encontrar na raiz etimológica da palavra imagem pontos de apoio a essas concepções. Do latim, provém o termo *imago*, que significa figura, representação ou aparência de algo. O termo *eidos*, do grego, refere-se a “ideia”, conforme interpretam os platônicos, mas em outros desdobramentos conceituais pode assumir o significado de projeção da mente.

² Fizemos a opção pelo termo *imagens fílmicas* cientes de que *imagens audiovisuais* talvez fosse mais adequado, especialmente se considerarmos a convergência das mídias digitais, que promovem a confluência dos mais diversos produtos audiovisuais – tais como filmes, séries de TV e *games* – aos mesmos suportes de produção e exibição. As mídias digitais também têm favorecido a universalização da linguagem audiovisual, de maneira que podemos encontrar *games* que se organizam narrativamente como filmes ou filmes que emulam recursos imersivos de *games*, bem como produções de TV que utilizam elementos formais de vídeos produzidos para a *web* ou filmes que apresentam uma estética televisual. As possibilidades são muitas. Contudo, o uso do termo *imagens audiovisuais* nos obrigaria a uma abertura temática que não está no horizonte desta pesquisa.

Quando considerada como representação, a imagem é o substituto de um objeto que está ausente. Ocorre que nem todo fenômeno figurado na representação imagética tem existência correspondente no mundo objetivo. No limite da noção de imagem como representação, abre-se a perspectiva para pensar a imagem como projeção da mente. As hipóteses sobre a imagem mental, conforme Aumont (2005, p.118) “giram em torno da possibilidade de uma codificação que não seja verbal nem icônica”, mas algo que estaria num campo intermediário, algo da ordem do inconsciente. Daí ser possível aproximar a noção de imagem mental à ideia de imaginário, o qual pertence ao domínio da imaginação, sendo esta “a faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis” (AUMONT, 2005, p. 118).

Para não perdermos de vista a gama de fenômenos imagéticos em seus muitos prolongamentos conceituais, Sérgio Dias Branco (2014) reúne um conjunto de proposições sobre o que uma imagem pode ser.

Pode ser codificada, baseada numa convenção de significado. Pode adquirir a qualidade de um traço, como marca de uma presença, parte da memória da humanidade. Pode ser elemento de expressão e comunicação, fruto do imaginário social e individual. As imagens respondem à necessidade humana de darmos uma representação de nós mesmos, da percepção que temos, daquilo que criamos, uma representação não apenas do que existe, mas também do que passa a existir através da evidência que a imagem constrói (BRANCO, 2014, p.3).

Pensar a imagem como a evidência de algo que passou a existir na própria imagem desorienta a percepção que concebe como indissociável a relação imagem e referente. Mas o cinema faz isso ao tomar como referência as imagens engendradas pelo próprio cinema. Se são autorreferentes as imagens que tomam como objeto a si próprias, não é incorreto dizer que, por vezes, as imagens de cinema são autorreferentes. Ainda voltaremos a esta questão; por ora vamos explorar outros aspectos das imagens de cinema.

Em sua materialidade, a imagem de cinema possui uma dupla configuração, pois é um tipo de imagem bidimensional, quando projetada na superfície plana da tela; mas é tridimensional o conteúdo do filme, já que além de altura e largura, revela profundidade³. Essa “dupla realidade perceptiva” das imagens de cinema foi estudada pelo psicólogo alemão, Rudolf Arnheim (1904-2007), na obra *Film as art*, publicada pela primeira vez em 1932. Os primeiros experimentos cinematográficos do começo do século XX chamavam a atenção para o fato de que nem todas as imagens captadas pelo dispositivo câmera ofereciam a impressão de

³ A tecnologia de produção e reprodução de imagens em três dimensões, hoje disponíveis no mercado, promovem outras experiências sensoriais e estéticas.

realidade, pois mesmo quando se posicionava a câmera diante de um objeto simples, a imagem resultante podia ser uma distorção do dado filmado.

Para lidar com a especificidade das imagens cinematográficas, a um só tempo, bi e tridimensionais, foi preciso desenvolver diversos artifícios no manejo da câmera e da luz, algo tecnicamente mais complexo do que a suposta reprodução mecânica da realidade apenas com o ligar do botão.

Estas regras se aplicam, por exemplo, à difícil arte de fotografar obras de escultura. Mesmo quando não se exige nada além de uma reprodução ‘mecânica’, surgem dificuldades que muitas vezes confundem tanto o escultor como o fotógrafo. De que lado está a estátua a ser tomada? De que distância? Será iluminado pela frente, por trás, pelo lado direito ou esquerdo? Como esses problemas são resolvidos determina se a fotografia ou filmagem gera algo como o objeto real ou se parece algo totalmente diferente (ARNHEIM, 1957, p.16 – tradução nossa).⁴

Tomando uma escultura como exemplo, isto é, um objeto tridimensional, Arnheim buscou demonstrar que várias questões se colocam no momento da produção da imagem e, a depender das escolhas, ela pode resultar em algo diverso da intenção do artista ou, ainda, algo incompreensível para o público.

Se, por exemplo, a inclinação de uma montanha é fotografada de baixo, ou um lance de degraus acima, a imagem acabada surpreendentemente não dará muitas vezes a impressão de altura ou profundidade. Representar uma subida ou descida por meios puramente visuais é difícil, a menos que o nível de terra possa de alguma forma ser mostrado como um quadro de referência. Da mesma forma deve haver padrões de comparação para mostrar o tamanho de qualquer coisa. Para mostrar a altura das árvores ou de um edifício, por exemplo, figuras humanas podem ser introduzidas ao lado deles (ARNHEIM, 1957, p. 17-18 – tradução nossa).⁵

A história do cinema é também a história dos usos dessas ferramentas e da descoberta de procedimentos capazes de fabricar imagens. Por um lado, vamos encontrar a continuidade da tradição pictórica da arte figurativa e seus artifícios para conferir a impressão de realidade;

⁴ Texto original: “These rules apply, for example, to the difficult art of photographing works of sculpture. Even when nothing but a "mechanical" reproduction is required, difficulties arise which often puzzle both the sculptor and the photographer. From which side is the statue to be taken? From what distance? Shall it be lighted from the front, from behind, from the right or left side? How these problems are solved determines whether the photograph or film shot turns out anything like the real object or whether it looks like something totally diferente” (ARNHEIM, 1957, p.16).

⁵ Texto original: “If, for example, the slope of a mountain is photographed from below, or a flight of steps from above, the finished picture surprisingly will often give no impression of height or depth. To represent an ascent or descent by purely visual means is difficult unless the level ground can somehow be shown as a frame of reference. Similarly there must be standards of comparison to show the size of anything. To show the height of trees or of a building, for instance, human figures may be introduced beside them” (ARNHEIM, 1957, p. 17-18).

por outro, a invenção de imagens de natureza conotativa, dotadas de camadas de sentidos que extrapolam a mera “descrição”. Nesse movimento pendular, o público, nas palavras de Arnheim, “artisticamente destreinado”, tende a querer ver imagens que imitam a vida real.

O público exige a maior semelhança possível com a realidade nos filmes e, portanto, prefere o filme tridimensional ao plano, o colorido ao preto e branco, o sonoro ao silencioso. Cada passo que aproxima o filme da vida real cria uma sensação. Cada nova sensação significa casas cheias. Daí o ávido interesse da indústria cinematográfica nesses desenvolvimentos tecnológicos (ARNHEIM, 1957, p. 65 – tradução nossa)⁶.

Paralelamente ao aprimoramento tecnológico da produção de imagens, Arnheim (1957) vê surgir experimentações que subvertem o registro aparentemente realista, graças ao uso de recursos tecnológicos para criar imagens irreais e antinaturais, e, exatamente por isso, mais artisticamente instigantes.

Ele [o cineasta] mostra o mundo não apenas como ele aparece objetivamente, mas também subjetivamente. Ele cria realidades, em que as coisas podem ser multiplicadas, transforma seus movimentos e ações para trás, distorce-as, retarda ou acelera. Ele invoca mundos mágicos onde a força da gravidade desaparece, poderes misteriosos movem objetos inanimados e coisas quebradas são feitas inteiras. Ele traz à existência pontes simbólicas entre eventos e objetos que não tiveram nenhuma conexão na realidade (ARNHEIM, 1957, p. 133 – tradução nossa).⁷

Do ponto de vista formal, algumas imagens filmicas surgiram do esforço do cinema em tornar visível o mundo invisível da mente, cumprindo o que Hugo Munsterberg (1983) dizia ser uma propriedade da linguagem cinematográfica, qual seja, permitir a materialização de atividades mentais. O *close-up*, por exemplo, pode ser identificado como o ato de prestar atenção a um detalhe. “Sempre que a atenção se fixa em alguma coisa específica, todo o resto

⁶ Texto original: “An audience demands the greatest possible likeness to reality in the movies and it therefore prefers three-dimensional film to flat, colored to black-and-white, talkie to silent. Every step that brings film closer to real life creates a sensation. Each new sensation means full houses. Hence the avid interest of the film industry in these technological developments” (ARNHEIM, 1957, p. 65).

⁷ Texto original: “He shows the world not only as it appears objectively but also subjectively. He creates new realities, in which things can be multiplied, turns their movements and actions backward, distorts them, retards or accelerates them. He calls into existence magical worlds where the force of gravity disappears, mysterious powers move inanimate objects, and broken things are made whole. He brings into being symbolic bridges between events and objects that have had no connection in reality. He intervenes in the structure of nature to make quivering, disintegrate ghosts of concrete bodies and spaces. He arrests the progress of the world and of things, and changes them to stone. He breathes life into stone and bids it move. Of chaotic and illimitable space he creates pictures beautiful in form and of profound significance, as subjective and complex as painting” (ARNHEIM, 1957, p. 133).

se ajusta, elimina-se o que não interessa e o *close-up* destaca o detalhe privilegiado pela mente” (MUNSTERBERG, 1983, p.35).

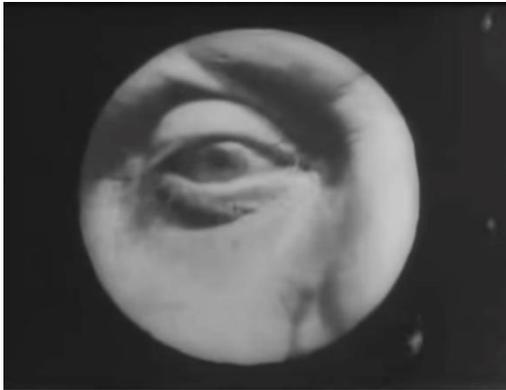


Figura 1 – *Grandma's reading glasses*, 1900. Direção: George Albert Smith⁸

Figura 2 – *The sick kitten*, 1903. Direção: George Albert Smith

O diretor George Albert Smith fez as primeiras experimentações no uso de planos aproximados. Em *Grandma's reading glasses*, 1900, o *close up* simula o efeito de uma lente de aumento, selecionando e aproximando os objetos olhados. No filme *The sick kitten*, o primeiro plano cumpre a função informativa de mostrar o gatinho, que na cena está sendo objeto da ação da personagem.

Uma década depois, D.W. Griffith, no filme *The lonedale operator* (1911), aprimora o uso do *close-up* como recurso dramático para a inserção de um elemento surpresa na trama. No filme, temos uma funcionária do escritório de uma estação de trem que está sob a ameaça de bandidos. Sozinha, e com os malfeitores prestes a entrar no escritório, ela descobre uma chave inglesa sobre a mesa, toma ela nas mãos, desliga a luz do recinto e fica à espreita. Como o plano da cena é aberto não conseguimos discernir muito bem o que ela tem nas mãos. Quando os bandidos conseguem entrar, o ambiente de penumbra faz com que eles pensem, e nós também, que a ferramenta é uma arma. Somente por meio de um *close-up* é que vamos tomar conhecimento da artimanha que a personagem usou.

⁸ As fichas técnicas de todos os filmes citados neste trabalho foram verificadas na plataforma de dados online IMDb – *Internet Movie Database*. Além da direção, a autoria do roteiro será citada sempre que houver. Na primeira ocorrência do título original no texto, ele virá acompanhado da referência em português, de acordo com o nome adotado no Brasil. O IMDb está disponível em: <<http://www.imdb.com>>



Figuras 3 e 4 – *The lonedale operator*, 1911. Direção: D.W. Griffith

Se o *close-up* simula imagetivamente a atenção, conforme Munsterberg, essa atenção vai também ser direcionada para a intimidade alheia, o que está recôndito no espaço privado ou para aquilo que se quer esconder. Efeitos de escurecimento na película são usados para colocar em foco apenas uma parte da imagem. Também são usadas máscaras no formato de fechadura para garantir a representação de alguém que olha através da porta. O cinema vai assumindo sua escopofilia e revelando o voyeurismo do público.



Figura 5 – *Suspense*, 1913. Direção: Lois Weber e Phillips Smalley. Roteiro: Lois Weber

Figura 6 – *Dunces and dangers*, 1914. Direção e roteiro: Larry Lemon

O cinema se torna tão consciente do prazer que o público tem nesse jogo de mostrar e esconder, que essa relação vai motivar a criação de muitos recursos narrativos. Há uma cena no filme *One week*, de Buster Keaton e Edward F. Cline, na qual se vê explícito esse jogo. O filme revela o *medium* ao inserir uma mão diante da câmera para esconder a mulher que se levanta da banheira para pegar o sabonete que caiu no chão.



Figuras 7, 8 e 9 – *One week*, 1920. Direção e roteiro: Buster Keaton e Edward F. Cline

Com mais de meio século de existência, o cinema já se permitia refletir sobre o fazer cinematográfico e a natureza das imagens que vinha fabricando. Então, em 1963, no filme *Le carabiniers (Tempo de guerra)*, Jean Luc-Godard concebe uma cena que articula mais de uma instância narrativa entorno do ato de olhar. A cena expõe também certa tendência das imagens de cinema à autorreferência. Há a projeção de um filme na tela, um homem que toca na tela para testar a materialidade da imagem que ele está vendo e uma pessoa sentada na plateia assistindo, em simultâneo, à ação do filme e do homem.



Figura 10 – *Le carabiniers (Tempo de Guerra)*, 1963. Direção e roteiro: Jean-Luc Godard

A imagem projetada na tela é a de uma mulher na banheira, o que desperta a curiosidade do personagem – que nunca tinha ido ao cinema – de saber se a mulher que toma banho estaria mesmo nua. Então ele se aproxima da projeção no intuito de olhar dentro da banheira, mas acaba derrubando a tela e expondo o artifício da imagem. A figura escolhida por Godard para ser o filme dentro do filme, funciona no contexto da narrativa como um signo representativo do

próprio cinema, uma espécie de imagem-emblema. Sendo também o cinema um sistema de representação que estrutura as formas de ver e o prazer do ato de olhar (MULVEY, 1983), o fato de ser “uma mulher na banheira” a representar emblematicamente o cinema diz muito sobre um dispositivo que procura manter ativo o jogo de atrair para o buraco da fechadura o olhar do espectador; mas diz também, em muitos casos, sobre um modo de fabular imagens de mulher, pressupondo um olhar masculino que a observa. No ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, publicado em 1975, Laura Mulvey sustenta que o cinema clássico hollywoodiano conferiu à mulher o lugar de “para ser olhada”. Esse modo por meio do qual a mulher deve ser olhada dentro do filme, construído segundo os códigos cinematográficos, produz “uma ilusão talhada à medida do desejo” (MULVEY, 1983, p.452).

A título de ilustração, selecionamos algumas “cenas de banheira”, que apesar de serem encontradas em filmes de variados estilos e épocas, confirmam as impressões de Mulvey sobre a condição de “para ser olhada” conferida a certas personagens.



Figura 11 – *The seven year itch* (*O pecado mora ao lado*), 1955. Direção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder e George Axelrod

Figura 12 – *The grass is greener* (*Do outro lado, o pecado*), 1960. Direção: Stanley Donen. Roteiro: Hugh e Margareth Williams

Figura 13 – *Ultimo tango a Parigi* (*O último tango em Paris*), 1972. Direção: Bernardo Bertolucci. Roteiro: Bernardo Bertolucci, Franco Arcarlli, Agnes Varda e Jean-Louis Trintignant

Figura 14– *Thunderball* (*007 contra a chantagem atômica*), 1965. Direção: Terence Young. Roteiro: Richard Maibaum, John Hopkins e Jack Whittingham

Figura 15– *American Beauty* (*Beleza americana*), 1999. Direção: Sam Mendes. Roteiro: Alan Ball

Figura 16– *Pretty Woman* (*Uma linda mulher*), 1990. Direção: Garry Marshall. Roteiro: J.F. Lawton

Admitimos que uma “cena de banheira” pode ter a função realista de representação dos hábitos diários de higiene e limpeza; ou simbolicamente um sentido de purificação. Contudo, por ser um momento íntimo, recôndito a um espaço reservado e privado, o ato de tomar banho

serve narrativamente como mote para expor a intimidade de um personagem e, não raras vezes, seus prazeres privados.

O banho envolve um conjunto de práticas que revelam concepções culturalmente construídas sobre o corpo e as noções de sujeira e limpeza, ou recato e sensualidade. Ashcar e Faria (2006) comentam que a associação do banho a um sensual rito de prazer feminino afugentava da água a parcela mais religiosa da população no século XIX. Por isso, a propagação das benesses do banho, via folhetos e cartilhas, ganhou forte aliado com o cinema a partir dos anos de 1920.

O cinema instituiu novos padrões estéticos que, por sua vez, impulsionaram a indústria da higiene e beleza, popularizando artigos como o sabonete. [...] Uma das campanhas publicitárias mais famosas de todos os tempos é justamente dele: ‘Nove entre dez estrelas de cinema usam Lux’. Com algumas variações, os anúncios foram veiculados em dezenas de países por décadas e mostraram mais de 400 atrizes usando seu sabonete preferido (ASHCAR; FARIA, 2006, p. 52).

Sejam por razões publicitárias, simbólicas ou de apelo erótico – com maior ou menor grau de sutileza – as “cenas de banheira” têm se constituído um recurso narrativo que busca provocar certo efeito, qual seja, o de conduzir o olhar do público a testemunhar a intimidade da personagem, assim como a emblemática imagem do filme dentro do filme de Godard. Vale ponderar que talvez a escopofilia do cinema contemporâneo tenha ampliado seu espectro e tornado objeto outros corpos, não apenas de mulheres, revelando o interesse também por situações prosaicas ou de intimidade compartilhada nas ditas “cenas de banheira”, o que naturalmente promove outros recursos narrativos em forma de imagens fílmicas.

Como pudemos observar, o desenvolvimento tecnológico do cinema foi tornando possível a fabricação de imagens cada vez mais realistas em seus aspectos formais. Ao mesmo tempo, a linguagem cinematográfica foi se sofisticando e enriquecendo o seu arcabouço de signos, o que conferiu às imagens fílmicas mais camadas de sentidos. Sentidos esses que são inventados e reinventados em consonância com a capacidade do público de ver e significar o que vê.

1.2 Narrar com imagens

Ainda que as vanguardas artísticas⁹, em ebulição na Europa do começo do século XX, reconhecessem no cinema campo fértil para experimentações estéticas, e que isso muito contribuiu para o enriquecimento da linguagem cinematográfica, o cinema que dominou a indústria foi, e tem sido, predominantemente narrativo. Ismail Xavier (1984) reputa à D.W. Griffith, na qualidade de “pai do cinema”, o “pecado” de ter promovido o encontro entre a técnica do cinema e a narratividade. “Como pai, e então assumido como o responsável maior pela primeira e definitiva ‘queda’ que amarrou o novo olhar à narração composta nos moldes do folhetim e do melodrama oitocentistas” (XAVIER, 1984, p. 14).

O lamento de Xavier já se fazia ouvir nas vozes de teóricos dos primeiros cinemas. É preciso que haja preocupação com a forma do filme, advogava Arnheim (1957), pois parte considerável dos realizadores do começo do século XX estava mais interessada nos “conteúdos” das histórias narradas, do que na “forma” de contá-las. O dilema conteúdo-forma nos remete, no domínio da narrativa, às dimensões da fábula e da trama¹⁰, princípios inerentes ao ato de criar, contar e ouvir histórias.

No âmbito do conteúdo, podemos falar de **fábula** ou história. O mesmo que Aristóteles, na *Poética*, chamava *mythos* – um dos elementos da tragédia, responsável pelo agenciamento das ações. Segundo Bordwell (1985, p.49), a fábula é uma construção imaginária que criamos ao procurar ligações causais, espaciais ou temporais quando nos são apresentados eventos narrativos. A fábula é, portanto, o conjunto de acontecimentos dispostos numa sequência de causa e efeito. Em inglês, fábula, na acepção usada aqui, é chamada *plot*, traduzido para o português como enredo. Na dimensão da forma, temos a **trama** ou *syuzhet*, termo cunhado por formalistas russos¹¹ vinculados aos estudos literários dos primeiros anos do século XX. A trama

⁹ Referimo-nos ao Expressionismo alemão, ao Surrealismo e às experimentações dos soviéticos, tais como Eisenstein e Vertov.

¹⁰ Os estudos narratológicos observam essas duas dimensões, ainda que possam ser denominados por outros termos, tais como narratologia modal e narratologia temática em Genette (1983) ou narratologia da expressão e narratologia de conteúdo por Gaudreault (1988). A primeira ocupa-se das formas de expressão e a segunda, da história contada.

¹¹ “Os formalistas surgiram na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917; suas ideias floresceram durante a década de 1920, até serem eficientemente silenciadas pelo stalinismo. Sendo um grupo de críticos militantes, polêmicos, eles rejeitaram as doutrinas simbolistas quase místicas que haviam influenciado a crítica literária até então e, imbuídos de um espírito prático e científico, transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si. À crítica caberia dissociar arte e mistério e preocupar-se com a maneira pela qual os textos literários funcionavam na prática: a literatura não era uma pseudo-religião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem” (EAGLETON, 2006, p. 3-4).

é a arquitetura da apresentação da fábula, seu esquema narrativo, *design* ou desenho. Como bem observa Xavier (2003), uma mesma fábula pode ser contada por meio de diversas tramas, ou seja, variados modos (formas) de organizar e apresentar a história.

É importante estabelecer as distinções entre fábula e trama para que nos seja possível avançar na proposição do que estamos chamando de *fabulação de imagens filmicas*. No roteiro, o tempo, o espaço e as ações dramáticas são construídos por meio de imagens. Porém, são imagens que possuem uma especificidade ontológica, qual seja: a vocação de serem filmáveis. As imagens filmicas, portanto, aqui referidas, são aquelas apreendidas pelo dispositivo câmera e organizadas narrativamente no filme.

Para compreendermos melhor a natureza dessas imagens, façamos com o cineasta soviético Sergei Eisenstein (1898-1948) uma incursão pelas notas escritas por Leonardo da Vinci (1452-1519) para uma representação pictórica do dilúvio. O resultado, para Eisenstein (2002), é uma “cena audiovisual” notável, pela capacidade de coordenar elementos visuais, sonoros e dramáticos, e tão rica em detalhes que uma imagem vívida surge diante de nós, ainda que estejamos apenas lendo um texto.

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante que com o granizo se confunde, arrastando para cá e para lá infinitos galhos de árvores quebrados e folhas. Que se vejam, no entorno, árvores antigas desenraizadas e destroçadas pela fúria dos ventos. [...] e os rios transbordando, inundando e submergindo inúmeras terras e seu povo. Rompendo suas praias, as ondas esmagavam os corpos dos afogados e os golpes iam matando aqueles nos quais ainda havia vida. Serão vistos alguns grupos de homens, com armas nas mãos, defendendo os pequenos redutos que restaram, dos leões, lobos e animais predadores que também procuravam ali a salvação (DA VINCI, 2007, p. 416 e 417 – tradução nossa).¹²

O dilúvio não chegou a ser pintado, de sorte que a imagem que Da Vinci tinha da grande inundação bíblica foi registrada apenas em palavras. Um texto que nos convida a pensar sobre a visualidade de elementos que não estamos acostumados a considerar como pertencentes a um quadro, tais como movimento e imagens sonoras.

¹² Texto de referência: “Aparezca el oscuro y nuboso cielo batido por el curso contrario de los ventos y envuelto em incessante lluvia que com granizo se confunde, arrastrando de acá para allá infinitas ramas desgajadas y hojas infinitas. Aparezcan em torno los anosos árboles desarraigadas y arruinadas y descarnados por el ímpetu de los torrentes [...] y los ríos rebosantes, anegando y sumergiendo innumerables tierras y a sus gentes. Rompiendose em sus playas, las ondas aplastaban los cuerpos de los ahogados y acababan así com aquellos que aún estaban vivos. Habríaís podido ver algunos grupos de hombres que com armada mano defendían los estrechos reductos que aún les quedaban, de leones, lobos y animales rapaces que allí buscavan salvación” (DA VINCI, 2007, p. 416 e 417).

Ó, quantas pessoas podem ser vistas tapando os ouvidos com as mãos para calar o rugido feroz lançado através do ar obscuro pela fúria dos ventos misturados com a chuva, pelo estrépito dos céus e pelo chispar dos relâmpagos! [...] Ai! Quantas mães choravam em vão os filhos afogados, e sustentando-os no colo lançavam os braços para o céu clamando contra a ira dos deuses com vozes rasgadas pelos gemidos! (DA VINCI, 2007, p. 417 – tradução nossa).¹³

Para Eisenstein, as notas sobre o dilúvio são bem mais que uma lista de descrições, é uma narrativa, pois há um arranjo temporal dos eventos visando guiar o olhar do espectador. A estrutura narrativa que é possível depreender das notas apresenta os eventos causais (a fúria dos ventos e da chuva), as consequências imediatas (desabrigo e desespero de pessoas e animais) e o desfecho (devastação total, fome e morte).

Rebanhos de animais, como cavalos, bois, cabras, ovelhas, já cercados pela água, isolados sobre os picos das montanhas, atropelando-se uns aos outros, e os que estão no meio subindo até o topo pulam em cima dos outros e lutam entre si, e muitos morrem de fome. E os pássaros já começavam a pousar nos homens e nos outros animais, por não mais encontrarem nenhum pedaço de terra que já não estivesse ocupada por seres vivos (DA VINCI, 2007, p. 417-418 – tradução nossa).¹⁴

Além de demonstrar o aspecto narrativo que uma imagem pictórica pode revelar, com as notas sobre o dilúvio Eisenstein quer destacar a capacidade que um texto tem de criar imagens potencialmente filmáveis. Vejamos esta “cena”: “Serão vistos alguns grupos de homens, com armas nas mãos, defendendo os pequenos redutos que restaram, dos leões, lobos e animais predadores que também procuravam ali a salvação” (DA VINCI, 2007, p. 416 e 417 – tradução nossa)¹⁵. Temos aqui uma ação fortemente dramática. Em um roteiro cinematográfico, seriam acrescentados os parâmetros espaço-temporais. Por exemplo: Exterior

¹³ Texto de referência: “Oh, a cuántos habríais visto taparse los oídos con sus propias manos por esquivar los inmensos ruidos que en medio de una atmósfera tenebrosa causaban los furiosos vientos confundidos con la lluvia, los celestes truenos y el furor de las centellas! [...] Oh, cuántas madres lloraban en vano a los hijos ahogados que sostenían sobre sus rodillas y alzaban los brazos al cielo, imprecando la ira de los dioses con voces desgarradas por los gemidos!” (DA VINCI, 2007, p. 417).

¹⁴ Texto de referência: “Allí veríais rebaños de animales, tales como caballos, bueyes, cabras y ovejas, cercados ya por las aguas y reducidos a las altas cimas de los montes, atropellándose unos a otros, y aquellos del centro alzándose y caminando sobre los demás y conteniendo entre sí, y muchos morían por falta de alimento. Ya los pájaros se posaban sobre los hombres y otros animales por no encontrar tierra que no fuera ocupada de seres vivos” (DA VINCI, 2007, p. 417-418).

¹⁵ Texto de referência: Habríais podido ver algunos grupos de hombres que con armada mano defendían los estrechos reductos que aún les quedaban, de leones, lobos y animales rapaces que allí buscaban salvación” (DA VINCI, 2007, p. 416 e 417).

– Topo da montanha – Noite. Ao colocar no cabeçalho de cada cena as notações do lugar e do tempo, estamos fornecendo elementos que vão definir as escolhas da produção quanto à locação da filmagem e o tipo de iluminação a ser utilizada. Mas a produção vai precisar de mais dados. “Alguns grupos de homens”: Quantos? Como seriam fisicamente esses homens? “Com armas nas mãos”: Quais? Pedacos de paus e pedras? “Pequenos redutos que restam”: Imaginando que as terras estão alagadas, onde haveria redutos seguros? “Animais predadores”: Qual seria exatamente a espécie ou a configuração física desses animais? Se fosse pintar o quadro, naturalmente Da Vinci também teria de responder a questões desse tipo para transformar as imagens imaginadas em imagens visuais na tela.

Com o desenvolvimento da linguagem audiovisual e dos processos de produção cinematográficos, o roteiro foi se configurando como um tipo de texto que atua nesse trânsito que parte das imagens imaginadas às imagens visuais na tela ou que, por vezes, faz o percurso inverso na fase da montagem do filme, organizando as imagens da tela segundo uma lógica ou sentido das imagens previamente imaginadas.

Considerando que os acontecimentos da narrativa precisam ser filmáveis, não basta ao roteirista apenas o domínio dramático do texto, pois será necessária também boa fluência no uso da linguagem audiovisual. O olho interior do roteirista é o da câmera, por isso que quanto mais ele souber como uma câmera olha, mais escolhas poderá fazer sobre o ponto de vista ideal para mostrar os acontecimentos a serem filmados. É também o conhecimento da linguagem audiovisual que vai “ensinar” o roteirista a escrever uma história em pequenas unidades narrativas, que são as cenas.

Em favor da limitação do tempo de duração de um filme, há que se selecionar os fragmentos narrativos relevantes para tornar inteligível a história e, mais que isso, tornar a trama suficientemente instigante para despertar o interesse do público. Estamos a falar de uma espécie de edição e montagem que ocorre ainda no roteiro, na seleção das cenas que o compõe, no encadeamento lógico dos acontecimentos narrados e seu ritmo, bem como na disposição dos principais elementos para a composição da *mise en scène*: personagens (atores), espaço (cenários), tempo (luz) e ação (cenas).

O específico da escrita fílmica tem uma relação direta com as particularidades da linguagem audiovisual. O crítico e cineasta húngaro Béla Balázs (1884-1949) recupera um estudo comparativo entre o texto dramático e a encenação dos espetáculos teatrais feito por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), no qual o teórico e dramaturgo alemão delinea a natureza do texto dramático em confronto com as demandas do palco e conclui que os requisitos técnicos da encenação determinam a estrutura literária do drama. Balázs ressalva que o texto

de Lessing, mesmo não tendo se referido ao cinema, mostrava ser adequado para pensar a relação entre roteiro e filme. Por sua vez, a obra de Balázs¹⁶, apesar de já tomar a distância de quase um século do presente estudo, ainda é capaz de iluminar as reflexões sobre a escrita fílmica, quando pressupõe que os requisitos técnicos do filme determinam a estrutura literária do roteiro. A literariedade do roteiro não se reduz ao discurso que ele elabora, nem tão-somente ao enredo sobre o qual a narrativa se dispõe, mas à urdidura da trama tecida pela linguagem audiovisual. Uma linguagem que articula códigos que estão no domínio de conhecimento do cinema.

Jennifer Van Still (2017), roteirista e professora de roteiro, diz ser surpreendente a insuficiência de livros sobre escrita fílmica, que levem em consideração as noções de enquadramento, posição e movimento de câmera, montagem, manipulação do tempo, efeitos sonoros e trilha musical, iluminação, objetos de cena, figurinos, locações, entre outros; afinal, todos esses elementos são mobilizados no roteiro. Os enredos tramados cinematograficamente alcançam a dimensão de imagens justamente na articulação narrativa dos elementos da linguagem audiovisual.



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

¹⁶ A referência é a obra *Theory of the Film* que reúne um conjunto de ensaios de Béla Balázs escritos entre os anos de 1920 e 1940, tendo sido publicado em inglês em 1952. O Internet Archive digitalizou a obra em 2012 e disponibilizou para acesso público no endereço eletrônico: <<http://archive.org/details/theoryoffilmcharOObalz>>.



Figura 21



Figura 22

Figuras 17 a 22 – *Dolores Claiborne (Eclipse total)*, 1995. Direção: Taylor Hackford. Roteiro: Tony Gilroy

Vejamos uma cena do filme *Dolores Claiborne (Eclipse total, 1995)*, baseado no romance de Stephen King. Uma linha imaginária que vai do primeiro plano até o fundo do quadro nos dá a ilusão de profundidade de campo (Fig. 18). Quanto maior a abertura da lente, maior a profundidade focal e, conseqüentemente, mais extensa é a área do foco. A escolha do enquadramento e do equipamento necessário pode parecer algo do domínio do diretor, e é, contudo, essas escolhas técnicas estão pressupostas no roteiro¹⁷. Em *Dolores Claiborne*, o roteirista Tony Gilroy articula no roteiro o recurso da profundidade de campo para inserir num mesmo quadro duas temporalidades. No primeiro plano temos o tempo presente da história e no plano de fundo algo que se passou há 20 anos, ou seja, presente e *flashback* compartilham o mesmo quadro. Essa imagem é assim descrita no roteiro, conforme Van Still (2017):

Dolores limpando a mesa em silêncio, quando seu olhar se move subitamente para trás de SELENA, na direção da porta e – **PV¹⁸ DE DOLORES – FLASHBACK**
A porta da frente irá se abrir [figura 18]. O fundo brilhante de um pôr do sol de verão vai tomar conta da paisagem distante. Essa luz virá somente através da porta. O restante da casa – ainda no presente – permanecerá escuro. JOE ST. GEORGE entrará na casa. Ele tem 35 anos. Aparência agressiva. Cabelo mal cortado. Ele está voltando para casa do trabalho. Está com sede e sujo. De pé na porta desamarrando as botas. (Obs.: Selena não tem a menor ideia do que a mãe está vendo por trás dela. Dolores vai continuar a se relacionar com Selena como se isso não estivesse acontecendo, tentando ignorar essa ‘presença’ enquanto a cena avança).

SELENA

Olhe, é melhor aceitar mãe. A gente mal se conhece. Há anos que a gente praticamente nem se fala. E isso é tanto por mim quanto por você.

Joe está de meias, batendo as botas na soleira da porta para tirar o barro. Selena continua falando enquanto Dolores olha fixamente para a imagem de Joe do passado que está no segundo plano – a cena prossegue um pouco mais e então passa para um

¹⁷ Os formatos atuais de roteiro, como o *master scenes*, desaconselha o uso de indicações de câmera, tarefa essa que estaria a cargo do diretor no momento da decupagem dos planos e criação da *mise en scène*. Entretanto, nos parece evidente que a composição da *mise en scène* é primeiramente pensada, ou no mínimo sugerida, no roteiro.

¹⁸ PV é a abreviatura técnica para Ponto de Vista.

FLASHBACK COMPLETO

A CASA. Subitamente cheia de luz. A decoração é diferente. Estamos no verão de 1972. Ao ouvir o pai, SELENA sai correndo da cozinha. Ela tem nove anos. Uma criança linda (VAN STILL, 2017, p. 31).¹⁹

O momento da passagem para o flashback completo se dá por meio do ponto de vista de Dolores (Fig. 19 e 20) e há, nesse momento, uma outra composição espaço-temporal. No primeiro plano a câmera está posicionada atrás de Dolores (Fig. 19), de maneira que temos à esquerda da tela o tempo presente e à direita, o passado que vai ganhar toda a tela (Fig. 21 e 22). Van Still (2017, p. 30) avalia que ao explorar os planos de ação, o passado e o presente puderam ser encenados em simultâneo. Além disso, orienta Van Still, a encenação deve ser capaz de exteriorizar a temática implícita do filme. No caso específico deste, Dolores foi acusada de ter assassinado o marido e depois de 20 anos está diante de sua filha, Selena, que ignora as reais motivações do crime do passado. Van Still pondera que a composição da imagem tem importância dramática ao fornecer pistas para o acesso a camadas de sentidos mais profundas do enredo. “Nessa cena, por exemplo [Fig.18], Dolores observa o passado de frente, enquanto a filha está de costas para ele” (VAN STILL, 2017, p. 30).

As considerações de Van Still (2017) acerca da relação direta entre a escrita filmica e a linguagem audiovisual faz ecoar as reflexões de Balázs (1952, p. 254) sobre o desafio do roteiro em garantir a criação de imagens filmáveis (*shootable*), portanto, da ordem do mundo visível e externo, quando muitas ações dramáticas são internas ou invisíveis. A arte e a especificidade do roteiro estão na capacidade de valer-se dos recursos narrativos e cinematográficos para garantir o trânsito do invisível para o mundo visível, ou, em certa medida, transformar afetos, emoções e pensamentos em imagens.

Por meio de um exemplo extraído do filme *Chapaev* (ou *Chapayev*), Balázs (1952, p. 252) ilustra bem essa capacidade do roteiro de fazer os sentimentos ganharem existência, ao invés de apenas descrevê-los. *Chapaev* conta a história de Vasily Ivanovich Chapaev (1887-1919), comandante do Exército Vermelho, que se tornou herói da Guerra Civil Russa, iniciada após a Revolução de 1917, cuja duração seguiu até 1922. O filme, de 1934, dirigido e roteirizado pelos irmãos Sergei e Georgi Vasilyev também contou com Anna Furmanov na elaboração do roteiro. Baseada em fatos históricos, a obra cinematográfica foi muito aclamada na antiga União Soviética.

¹⁹ Van Still informa que o excerto citado está nas páginas 29 e 30 do 3º tratamento do roteiro realizado em 11/03/1994. Não tivemos acesso ao roteiro original, portanto, transcrevemos conforme a edição do livro de Van Still em português. Observamos que a formatação do trecho de *Dolores Claiborne*, pelo menos na obra de Van Still, não segue exatamente o padrão *master scenes*. Sobre tal formato trataremos mais adiante neste trabalho.



Figuras 23 e 24 - *Chapaev*, 1934. Direção: Serge Vasilyer e Georgi Vasilyer. Roteiro: Visilyer Brothers e Anna Furmanov

Balázs destaca a caracterização da sentinela que protege as autoridades do Partido Comunista. Ela é um sujeito franzino, míope, desajeitado e que mal sabe manejar uma arma, conforme pode ser observado na *Figura 23*, na qual vemos um membro do partido sendo desarmado. Há poucos minutos, o homem havia adentrado o recinto de forma intempestiva, ameaçando usar a força física. Balázs ressalta que a superioridade física do homem poderia levá-lo a derrotar o guarda sem dificuldade, mas ele não faz isso; pelo contrário, fica imóvel enquanto o agente da segurança lhe retira a arma. Em outra cena (Fig. 24) o próprio Chapaev, ninguém menos que o comandante do Exército Vermelho, vai até o escritório para libertar o companheiro mantido preso, mas o guarda o impede de prosseguir. Chapaev, ainda que visivelmente indignado, joga suas próprias armas no chão em sinal de obediência. Balázs conclui que o que detém os arroubos de violência nas duas cenas não é a força física, mas uma influência moral. Essa autoridade moral é manifestada de forma pictórica e visível na figura do franzino, míope e desajeitado homenzinho colocado em guarda pelo representante do partido.

É a autoridade do Partido Comunista que até os partidários indisciplinados, rebeldes e ferozes respeitam e que conferem à pequena e ridícula sentinela uma dignidade consciente. Aqui a autoridade do Partido, embora possa parecer uma ideia abstrata, tornou-se visível em uma cena dramática e, portanto, algo que pode ser fotografado. Deve ser particularmente notado que neste exemplo não há planos simbólicos ou 'metafóricos', eles são todos bastante reais, imagens comuns com nada improvável e ainda assim elas irradiam um 'significado mais profundo' (BALÁZ, 2012, p. 251 – tradução nossa).²⁰

²⁰ Texto original: "It is the authority of the Communist Party which even the undisciplined, unruly, fierce partisans respect and which endows the ridiculous little sentry with a conscious dignity. Here the authority of the Party, although it may seem an abstract idea, has been rendered visible in a dramatic scene, and thus something that can be photographed. It is to be particularly noted that in this example there are no symbolic or 'metaphorical' shots, they are all quite real, ordinary, pictures with nothing improbable about them and yet they radiate a 'deeper meaning' "(BALÁZ, 2012, p. 251).

Por meio do exemplo vindo do filme *Chapaev*, cujas imagens são realistas, Balázs sublinha que um “significado mais profundo” só pode ser expresso em termos de imagens filmicas. No exemplo em questão, a problematização entre autoridade moral e violência é instaurada, enquanto imagem, na caracterização dos personagens, nas suas motivações em jogo e na atitude dramática que assumem. Esses são elementos narrativos que ajudaram a compor a *mise en scène*, além de funcionarem como chave para a significação da premissa do filme.

Quando Balázs infere que não há planos²¹ de aspecto simbólico ou metafórico nas cenas de *Chapaev* anteriormente citadas, talvez fosse para ampliar o entendimento sobre as possibilidades da escrita filmica em sua capacidade de expor um discurso ou asserção sobre algo, no âmbito da encenação, sem que fosse necessário recorrer a recursos de montagem como os amplamente utilizados no cinema soviético daquele momento, especialmente por Eisenstein.

A etapa da montagem era para Eisenstein um momento privilegiado de significação do filme. A montagem intelectual concebida por ele consistia na justaposição de planos visando provocar no espectador uma reflexão e produção de sentidos. “O fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara” (EISENSTEIN, 2002, p. 51). No filme *Stachka (A greve, 1925)*, Eisenstein intercala a imagem do abate de uma vaca com o massacre dos grevistas pela polícia. A imagem do abate é extra-diegética²², entretanto, ao ser justaposta ao confronto promove uma síntese.²³

Efeito similar é observado na cena inicial de *Modern times (Tempos Modernos, 1936)*, de Charles Chaplin, na qual há a alternância entre dois planos, um deles mostra dezenas de trabalhadores se dirigindo ao trabalho e no outro vê-se um rebanho de ovelhas se movendo dentro de um curral.

²¹ Se a referência for a filmagem, um plano pode ser definido como o registro de um instante entre o ligar e o desligar da câmera filmadora; por outro lado, se o parâmetro for a montagem, um plano é a menor unidade narrativa de um filme estabelecida entre dois cortes.

²² A diegese é a verdade da trama e o que consolida a ilusão do cinema. Extra-diegese é o que está contido no filme, mas que indica o seu artifício. Uma música tocando no rádio de um carro em cena é diegética, uma música tocando enquanto a mocinha caminha pela rua é extra-diegética, a não ser que haja a presença de um carro de som na cena e fique claro que a emissão sonora vem do veículo.

²³ Outro cineasta soviético, Lev Kuleshov (1899-1970), percebeu que a justaposição de imagens poderia induzir a percepção do espectador. Seu famoso experimento consistiu em utilizar uma mesma imagem fixa de um homem, alternando-a com outras três imagens: um prato de sopa, uma mulher e uma criança morta. Segundo Kuleshov, essa montagem nos faria considerar que ora o homem da foto parecia com fome, com desejo ou triste. Essa descoberta ficou conhecida como Efeito Kuleshov.



Figuras 25 e 26 – *Modern Times (Tempos Modernos)*, 1936. Direção e roteiro: Charles Chaplin

A imagem da *Figura 26* com pessoas se dirigindo à fábrica está dentro do contexto do filme, já a imagem das ovelhas, *Figura 25*, é extrínseca ao enredo. Entretanto, a justaposição das duas imagens provoca uma significação metafórica: a de que os operários são como ovelhas no curral. Outra leitura seria a de que o trabalho nos “tempos modernos” animaliza ou, ainda, dado o sentido simbólico de servidão atribuído às ovelhas, a massa de operários assemelha-se a um rebanho servil.

Martin (2007) confirma que além do imediatismo dramático de uma ação, que está no campo dos conteúdos aparentes ou explícitos da imagem fílmica, há conteúdos latentes e implícitos, que são figurados por meio de símbolos e metáforas. No âmbito da linguagem cinematográfica, Martin (2007) chama de metáfora à significação que nasce da justaposição, por meio da montagem, de duas imagens. Além da montagem, o enquadramento também possibilita o que Jullier e Marie (2009) chamam de metáforas estilísticas, isto é, aquelas que fazem uso dos meios narrativos do próprio cinema.



Figura 27– *A.I. – Artificial Intelligence (Inteligência artificial)*, 2001. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: Steven Spielberg e Ian Watson

No fotograma extraído do filme *A.I – Artificial Inteligente (Inteligência artificial, 2001)*, Jullier e Marie (2009) analisam que o lustre promove o isolamento do protagonista, que, de fato, se sente excluído na família. Funciona também para conferir ao personagem, que é um robô supostamente perfeito, a auréola de um santo. O posicionamento da câmera no alto completa o enquadramento e garante a composição metafórica. Jullier e Marie (2009, p.57) observam que as metáforas audiovisuais também podem estar presentes nas escolhas da direção de arte, estabelecendo analogias entre o cenário e as pretensões dramáticas do filme, ou o figurino e o estado emocional da personagem.

Ante o uso abusivo de metáforas audiovisuais, vale a advertência do cineasta e crítico francês Alexandre Astruc (1923-2016).

Nós dizíamos que o cinema está a caminho de encontrar uma forma onde ele se torne uma linguagem tão rigorosa que o pensamento possa ser escrito diretamente sobre a película, sem mesmo passar por aquelas pesadas associações de imagens que fizeram as delícias do cinema mudo. Em outros termos, para mostrar o tempo decorrido não é preciso mostrar a queda das folhas seguida do florescer dos pomares, e para indicar que o herói deseja fazer amor, há outras maneiras de proceder para além daquela que consiste em mostrar uma caçarola de leite a transbordar, como Clouzot fez em *Crime em Paris* (ASTRUC, 1948, online).

A proposição de Astruc põe em evidência a necessidade de investimento na linguagem cinematográfica como uma forma de escrita que precisa se libertar das reiteradas ou óbvias associações de imagens. Se o trabalho do roteirista é criar imagens filmicas, os exemplos explorados aqui confirmam que aspectos concernentes à composição dos planos, ao enquadramento e à montagem, só para citarmos alguns dos elementos da linguagem cinematográfica, são pensados desde o roteiro.

A palavra do texto precisa ser capaz de desenhar a imagem da cena. E esta não é uma operação simples, porque essa imagem, desenhada em palavras, e que carrega em si fragmentos do enredo, é destinada a uma fruição de segunda ordem: aquela pressuposta pelo espectador ao assistir ao filme. Antes, porém, o texto roteiro deve ser capaz de ativar a imaginação de “leitores privilegiados”, aqueles que, a partir do texto, vão traduzir o roteiro em filme: produtores, diretores, atores e equipe em geral. Vale dizer que imaginar o filme é bem mais que ver mentalmente os acontecimentos do enredo, é visualizar imagens filmicas.

Este texto narrativo-descritivo-imagético, que é o roteiro, é o catalisador do processo de imaginação da obra filmica, antes mesmo que esta exista como obra acabada, como produto. Enquanto imagina o filme, o roteirista fabula imagens e instiga os seus “leitores privilegiados” a tomarem parte na operação de imaginar, de onde depreendemos que o processo de criação de

roteiros pode ser denominado *fabulação de imagens filmicas*. Dada a natureza colaborativa e multidisciplinar das produções cinematográficas não seria incorreto dizer que fazer cinema é um ato de confabular, isto é, fabular junto.

A capacidade que o roteiro tem de convocar a imaginação do leitor foi observada pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), quando da publicação de um ensaio²⁴ no qual argumentava que a técnica do roteiro está baseada na colaboração do leitor. O aparente inacabamento do roteiro, algo que lhe é característico, vai exigir do leitor uma capacidade de construir na cabeça o filme que é apenas sugerido no texto.

[...] o roteirista exige do seu destinatário uma colaboração muito particular que consiste em emprestar ao texto um acabamento ‘visual’ que ele não possui, mas a que alude. O leitor constitui-se imediatamente em cúmplice – ante as características técnicas do roteiro imediatamente apreendidas – da operação a que é chamado: e a sua imaginação de representação de criações entra numa fase criadora muito mais elevada e intensa, sob o ponto de vista mecânico, do que quando lê um romance (PASOLINI, 1982, p. 154-155)²⁵.

Ao buscar revelar a natureza do roteiro cinematográfico, Pasolini avalia que ele é “uma estrutura que quer ser outra”, é “uma forma que se move em direção de outra forma” (1982, p. 160), pois a despeito de tudo o que o aproxima da forma literária, é um texto cuja especificidade está na constante alusão à forma cinematográfica. Pasolini constata que o signo linguístico do roteiro é uno e triplo, uma vez que é “simultaneamente oral (fonema), escrito (grafema) e visual (cinema)” (1982, p. 155). Desse modo, tecnicamente falando, um roteiro formalmente bem escrito é aquele que oferece condições para que o leitor veja no grafema o cinema.

Para evitarmos confusões semânticas, usaremos o termo roteiro para nos referir ao texto formatado e registrado no papel, e escrita filmica ou cinematográfica como uma instância do filme, inscrita num processo de fabulação de imagens que congrega as disposições criativas e dispositivos técnicos envolvidos na imaginação e realização da obra filmica. Roteiristas,

²⁴ O ensaio *O argumento cinematográfico como “estrutura que quer ser outra estrutura”*, de 1965, está incluso na obra *Empirismo Herege*, de Pier Paolo Pasolini.

²⁵ A citação foi extraída da obra *Empirismo Hereje* [sic], de Pasolini, publicada pela editora portuguesa Assírio e Alvim, em 1982. Optamos por destacar as palavras em itálico e utilizar os termos em português do Brasil: roteiro e roteirista; ao invés de manter os termos em português de Portugal: argumento e argumentista. No Brasil, a utilização do termo argumento pode gerar confusões, uma vez que tal palavra existe com outro significado. A saber, é um texto que discorre sobre o enredo do filme. Do ponto de vista formal, assemelha-se a um pequeno conto e, em muitos casos, é elaborado como uma etapa preliminar ao roteiro propriamente dito. Em Portugal, por sua vez, os termos argumento, guião e roteiro são usados como sinônimos.

diretores e montadores participam ativamente da escrita fílmica, assim como atores e variados membros da equipe também colaboram voluntária ou involuntariamente.

1.3 O roteiro e as demandas da indústria cinematográfica

A insuficiência de registros confiáveis que possam determinar uma genealogia dos roteiros, expõem os limites das investigações históricas nesse campo. Tais limites, porém, dão pistas sobre a natureza provisória deste tipo de escrita. Uma escrita cujo desenvolvimento esteve atrelado ao papel de instrumentalizar os realizadores no desempenho de suas funções, segundo o modo de produção cinematográfica dominante em cada época (MARAS, 2009; PRICE, 2013). Essa abordagem costuma inferir a forma do roteiro conforme a função requerida pela indústria cinematográfica. A tese é de que o processo de ajustamento pelo qual os roteiros foram passando ao longo do tempo até a padronização que hoje é mais usual, sempre levou em conta as demandas da produção.

Nessa linha, um dos trabalhos pioneiros é de Janet Staiger que, com David Bordwell e Kristin Thompson, assina *The classical Hollywood Cinema*. De acordo com os modos de produção e a organização do trabalho, Staiger (1985) divide os primeiros anos do cinema norte-americano em seis fases: *Cameraman system* (1896 – 1907), *Director system* (1907 – 1909), *Director-unit system* (1909 – 1914), *Central Producer system* (1914 – 1931), *Producer-unit system* (1931 – 1955) e *Package-unit system* (1955 – 1960). Ressalvando-se que o estabelecimento de cada fase e sua duração são aproximações, a autora descreve as mudanças que o texto roteiro sofreu em decorrência das demandas da indústria cinematográfica.

Na fase *Cameraman system*, o processo de produção e a realização dos filmes estava centrado na pessoa que operava a câmera, que talvez trouxesse consigo algum bloco de notas para lembrar o que filmar. Boa parte dos filmes nessa fase explorava a novidade do registro do movimento, por meio de imagens prosaicas de atividades cotidianas. Price (2013, p.23) compara que em 1900 apenas 12% dos filmes eram narrativos, já em 1908, quando já se estava na fase *Director system*, essa proporção atingia os 96%. Nessa época, há registros de *outline scripts* indicando apenas o conteúdo das cenas e a sequência. A exigência do público por filmes narrativos leva a indústria a se organizar no sentido de contar com profissionais que pudessem elaborar histórias atraentes, surgem os *scenario scripts* com enredos organizados segundo uma narrativa lógica e contínua. Essa é a fase do *Director-unit system*, na qual o diretor aparece

como aquela figura responsável por coordenar os esforços de equipes cada vez maiores, especializadas e hierarquicamente organizadas.

Apenas tendo o enredo do filme organizado nos *scenario scripts*, o diretor improvisava as cenas no *set* de filmagem. Balázs (1952) comenta que o diretor falava aos atores os diálogos para eles repetirem no momento da gravação. O conteúdo dos intertítulos, que apareciam com os diálogos ou comentários, eram escritos e inseridos na etapa da montagem. Não havia claramente a função do roteirista, de tal maneira que o processo de elaboração do enredo podia contar com a colaboração de atores e outros membros da equipe. Iris Barry (1940, p.19) informa que muitos *plots* filmados por Griffith contaram com a contribuição da atriz Mary Pickford e do produtor e ator, Mack Sennett.

O *Central Producer system*, como o nome sugere, é um sistema centrado no produtor, que passa a ter um papel decisório nos estúdios, controlando o orçamento das produções, que vão se estabelecendo no formato de longa-metragem. Os *Continuit script* desta fase são textos mais detalhados e que auxiliam no controle de qualidade das produções. No sistema *Producer-unit*, as demandas dos filmes sonoros²⁶ tornam necessária a busca por novas formas de incorporar os diálogos ao roteiro. Até esse momento, cada estúdio seguia um formato de roteiro e cada roteirista, em particular, contribuía com seu estilo. Percebe-se que roteiros padronizados poderiam otimizar os processos de produção, cada vez mais complexos e onerosos. Surge então, em 1932, o *master scenes*, formato de roteiro que prevalece ainda hoje (PRICE, 2013).

Respeitando o formato, é possível calcular o tempo do filme de acordo com o número de páginas. No *master scenes*, em geral, uma página corresponde a um minuto de filme. Essa era uma informação importante para racionalizar o uso de rolos de filmes, quando as produções eram exclusivamente filmadas em película, além, claro, de manter o padrão de metragem exigido pelo mercado, minimizando o desperdício na produção e nas filmagens, pois de antemão era possível ter uma noção da duração do filme a partir do roteiro.

O *master scenes* privilegia seis elementos: cabeçalho, ação, personagem, rubrica, diálogo, transição. No cabeçalho é informado se a cena é uma filmagem interna ou externa, qual o lugar (locação e cenário) e qual tempo (dia ou noite). Abaixo do cabeçalho vem a descrição da ação, bem como detalhes sobre o ambiente no qual ela ocorre. Na sequência, o nome do personagem marca a abertura do diálogo, podendo vir, eventualmente, com uma rubrica entre parênteses com alguma dica sobre o tom da fala para orientar a atuação. O diálogo vem abaixo

²⁶ O primeiro filme sonoro foi *The jazz singer* (*O cantor de jazz*, 1927). A adaptação da obra de Samsan Raphaelson para o cinema é de Alfred A.Cohn e o responsável pelos intertítulos, que ainda apareciam na tela, os *titles*, é Jack Jarmuth.

do nome do personagem e quando necessário poderá ser inserida uma marcação de transição para a próxima cena. As cenas são numeradas e todos os elementos devem respeitar um espaçamento próprio, sendo a *Courrier New 12* a fonte padrão. Segue um trecho do roteiro do filme *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941)²⁷.

INT. KANE'S STUDY - XANADU - DAY

Kane is at the window looking out. He turns as he hears Raymond enter.

RAYMOND

Mrs. Kane would like to see you,
Mr. Kane.

KANE

All right.

Raymond waits as Kane hesitates.

KANE

Is Mrs. Kane -
(he can't finish)

RAYMOND

Marie has been packing since
morning, Mr. Kane.

Kane impetuously walks past him out of the room
(MANCKIEWICZ; WELLES, 1941).²⁸

Na tradução para o cinema, essa cena sofreu modificações nos diálogos e no cenário, passando a ocorrer num dos corredores da mansão. O momento das filmagens muitas vezes

²⁷ Os trechos de roteiros utilizados ao longo deste trabalho serão transcritos na língua original.

²⁸ INT. SALA DE ESTUDOS - XANADU - DIA

Kane está na janela olhando para fora. Ele se vira quando ouve Raymond entrar.

RAYMOND

A Sra. Kane gostaria de vê-lo, Sr. Kane

KANE

Tudo bem.

Raymond espera enquanto Kane hesita.

KANE

A Sra Kane -

(ele não consegue terminar)

RAYMOND

Marie vem fazendo as malas desde

manhã, Sr. Kane.

Kane impetuosamente passa por ele para fora da sala (MANCKIEWICZ; WELLES, 1941 - tradução nossa).

impõe limitações ao roteiro ou o contrário, aponta para alternativas mais criativas do que as previstas no texto. É um processo dinâmico, conforme vamos explorar mais adiante. *Citizen Kane* tem o roteiro assinado por Orson Welles e Herman J. Mankiewicz. São 179 páginas que seguem o formato *master scenes*, conforme pode ser conferido no exemplo. O filme concorreu ao Oscar em oito categorias, tendo sido agraciado com o prêmio de melhor roteiro original. O reconhecimento da qualidade do roteiro consagra os roteiristas, mas também o formato, que passa a ser considerado um modelo capaz de levar a êxito semelhante.

Até 1960 prevaleceu a fase *Package-unit system*, na qual as equipes eram organizadas não exatamente em estúdios, mas em torno de projetos. Nesse cenário, o formato *master scenes* foi se consolidando, ainda que os roteiros pudessem ser ajustados segundo as necessidades específicas de cada projeto (PRICE, 2013).

A partir dos anos 1980, os manuais de roteiros, de onde se destaca *Screenplay* (1979), de Syd Field, passaram a exercer grande influência na formação de novos roteiristas, o que contribuiu, nas palavras de Price (2013), para tornar o roteiro um objeto com características precisas e definíveis como nunca na história da escrita filmica.

O *master scenes* continua sendo o formato hegemônico na indústria cinematográfica em diversos países, o que favorece, inclusive, as coproduções, uma vez que todos os profissionais envolvidos são norteados por um mesmo padrão de texto. Evidentemente, essa métrica auxilia nos cálculos dos custos da produção. A partir do *master scenes*, considerado um formato de roteiro literário, a direção e a produção vão elaborar os roteiros técnicos²⁹. O roteiro técnico da direção é resultante de um processo de decupagem do roteiro literário, de modo a estabelecer o posicionamento da câmera e a atuação dos atores, entre diversas outras escolhas técnicas e estéticas para a composição da *mise en scène* sugerida pela trama. O roteiro técnico da produção, por exemplo, promove o levantamento de todos os recursos materiais para executar as cenas, desde as locações até objetos cênicos.

Visto pelo ângulo do sistema de produção, o roteiro passou a ser considerado um *blueprint*, isto é, um desenho técnico do filme. Se o *blueprint* é a planta desenhada pelo arquiteto por meio da qual o engenheiro vai construir a casa, por analogia o arquiteto e o engenheiro seriam, respectivamente, o roteirista e o diretor. Muitos teóricos e cineastas ainda recorrem à figura do arquiteto e da planta baixa ao descreverem o papel do roteirista e a função do roteiro na realização do filme.

²⁹ Em inglês, o roteiro literário é denominado *screenplay* e o roteiro técnico *shooting script*.

Steven Maras (2009) considera que a metáfora do *blueprint* aplicada ao roteiro expõe pontos positivos e negativos. Citando Alan Rosenthal, Maras (2009) comenta que o roteiro, pensado como um *blueprint*, é uma ferramenta de organização e estruturação da equipe, pois permite que as ideias do filme sejam facilmente comunicadas a todos e, nesse sentido, auxilia no planejamento de ações de ordem técnica e logística. É ainda, um documento essencial para diretores e fotógrafos, além de guiar o trabalho de edição e montagem. Por outro lado, encarar o roteiro como um documento meramente técnico, desconsidera o trabalho criativo do roteirista e deslegitima o texto roteiro como uma forma de escrita que pode estar situada no campo da literatura, sendo, portanto, uma obra artística.

Pensar o roteiro como um *blueprint* é bem coerente com o modelo consolidado pela indústria cinematográfica de Hollywood, cuja organização do trabalho é dividida em etapas, tais como produção, direção e edição, e os processos dividem-se em concepção e execução. Nessa perspectiva, o roteiro é considerado uma etapa da concepção, assim como a filmagem pertence ao campo da execução. Essa dicotomia certamente explica o motivo pelo qual não se costuma admitir que a criação do roteiro seja uma atividade também de ordem prática na realização de um filme (MARAS, 2009; PRICE, 2013).

A metáfora do *blueprint* reforça a ideia do roteiro como pertencente à etapa da concepção do filme apartada da sua execução, quando na verdade essa é uma falsa divisão, porque se pensarmos no roteiro como uma forma instável, um trabalho em processo, vamos observar que há um trabalho intenso de imaginação do filme (fabulação) do qual participam escritores, diretores, atores e demais artistas, dotados de sensibilidades e habilidades técnicas.

1.3.1 À margem do *blueprint*

Dada a sua capacidade de descrever imagens com clareza e intensidade a ponto de mobilizar o engajamento de toda a equipe, o roteiro carregaria em si um substrato poético, avalia Maras (2009). É uma escrita para um corpo vivo, destaca Maras (2009), daí que não se restringe a um texto técnico ou a um manuscrito, mas a uma vasta série de movimentos de escrita e reescrita, bem como inscrições e apontamentos, porque no roteiro também estaria contido o desejo de registrar os afetos e os pensamentos de quem escreve. O roteiro, portanto, é um texto, a um só tempo, técnico e poético.

O cinema transforma imagens imaginadas em imagens fílmicas, dotadas de elementos visuais, sonoros, dramáticos e de “alguma coisa a mais”. O cineasta russo Andrei Tarkovski

(1998, p.68) diz que o roteiro, além de assinalar uma série de episódios minuciosamente detalhados, deve favorecer a consciência de uma tessitura estética a ser materializada na tela.

Friedrich Gorenstein, por exemplo, escreveu num roteiro que o quarto cheirava a poeira, flores mortas e tinta seca. Gosto muito disso, pois me permite começar a imaginar como é aquele interior, a sentir sua ‘alma’ [...]. Ainda assim, tais indicações cênicas não são suficientes para constituir a base das imagens fundamentais do filme; via de regra, elas simplesmente ajudam a encontrar a exata atmosfera (TARKOVSKI, 1998, p.86).

Além de confirmar que a atmosfera do filme sugerida no roteiro nasce de orientações estéticas dispostas pelo roteirista, o comentário de Tarkovski explicita que o texto roteiro deve conservar alguma literariedade, um substrato poético que ative a criação de imagens. Essa é uma questão controversa, pois a depender do modo de produção cinematográfico, abrem-se demandas variadas no processo de fabulação de imagens.

O pesquisador Pablo Gonçalo (2016) observa, por exemplo, que propostas de escrita de roteiros nos anos de 1960, à margem do formato industrial e mobilizadas por autores de origem literária, tornaram-se mais frequentes nas telas. Ao analisar os roteiros cinematográficos de escritores europeus do pós-guerra – Peter Weiss, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Pier Paolo Pasolini e Georges Pérec – Gonçalo (2016) constata que são textos muito distantes do padrão de escrita de roteiro exigido pela indústria cinematográfica.

Embora, por exemplo, Pasolini tenha escrito os seus primeiros roteiros, antes da sua estreia como diretor, no formato da divisão de textos e imagens, ele, pouco a pouco, aproxima sua escrita do roteiro a uma primeira visualização do filme. O mesmo ocorre com Duras e Robbe-Grillet que, com algumas variações, viam o roteiro mais como um primeiro esboço, criativo e imaginário do filme, do que como propriamente um texto técnico e industrial que guiaria a realização e a filmagem assinada por outrem e minuciosamente controlada pelas tábuas de eficiência de um produtor (GONÇALO, 2016, p.103).

Nas palavras de Gonçalo (2016), o cinema se tornou o refúgio da escrita, no sentido de favorecer a escritores, já com uma trajetória na literatura, parcerias criativas com cineastas. Algo que o cinema francês experimentou com intensidade, uma vez que o ambiente da *Nouvelle Vague* não se mostrou permeável ao padrão norte-americano de produção de filmes e isso resultou em novas maneiras de pensar o cinema e fazer filmes.

Price (2013, p.179) assinala que a partir do momento em que o filme deixa de ser considerado apenas a execução de uma ideia pré-concebida no papel, o diretor é liberado das restrições do roteiro, mas também o roteiro se liberta da obrigação de ter que conceber com precisão cada detalhe do filme. O roteiro se torna um texto relativamente autônomo como obra

literária, constata Price (2013, p.179) e conclui que escritores, como Marguerite Duras e Robbe-Grillet, por exemplo, produziram roteiros que foram considerados uma forma de literatura experimental, tanto que foram publicados e passaram a compor o cânone da ficção literária.

Tomando como exemplo *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima meu amor*, 1959), dirigido por Alain Resnais, com roteiro de Marguerite Duras, vamos encontrar um roteiro cujo formato difere do *master scenes*, que à época já era amplamente usado nas produções norte-americanas, especialmente por permitir a inserção de uma voz onisciente que informa sobre o estado de espírito dos personagens, o tom e a ambiência da cena. Em nome da precisão e objetividade, elementos retóricos e poéticos são evitados no *master scenes*. Vejamos um trecho do roteiro de *Hiroshima mon amour*.

Nous la retrouvons debout au milieu d'une grande pièce d'une maison japonaise. Stores baissés. Lumière douce. Sentiment de fraîcheur après la chaleur du défilé. La maison est moderne. Il y a des fauteuils, etc.
La Française se tient là comme une invitée. Elle est presque intimidée. Il vient vers elle du fond de la pièce (on peut supposer qu'il vient de fermer une porte, ou du garage, peu importe). Il dit:

LUI

Assieds-toi.

Elle ne s'assied pas. Ils restent debout tous les deux. On sent qu'entre eux l'érotisme est tenu en échec par l'amour, pour l'instant. Lui est debout en face d'elle. Et dans le même état, presque gauche. C'est le jeu tenu en échec par l'amour, pour l'instant. Lui est debout en face d'elle. Et dans le même état, presque gauche. C'est le jeu inverse de celui que jouerait un homme dans le cas d'une aubaine.
Elle demande, mais pour dire quelque chose:

ELLE

Tu es tout seul à HIROSHIMA ?... ta femme, où elle est ?

LUI

Elle est à Unzen, à la montagne. Je suis seul.

ELLE

Elle revient quand ?

LUI

Ces jours-ci.
(DURAS, 1960, p.33).³⁰

³⁰ "Nós a encontramos em pé no meio de uma grande sala em uma casa japonesa. Persianas abaixadas. Luz suave. Sensação de frescura após o calor do desfile. A casa é moderna. Existem cadeiras, etc.

A francesa está lá como convidada. Ela está quase intimidada. Ele vem até ela do fundo da sala (podemos supor que ele acabou de fechar uma porta, ou a garagem, seja o que for). Ele diz:

ELE

Sente-se.

Ela não se senta. Ambos permanecem em pé. Sentimos que entre eles o erotismo é controlado pelo amor, por enquanto. Ele está em pé na frente dela. E no mesmo estado, quase desajeitado. É o oposto do que um homem faria no caso de uma barganha.



Figuras 28, 29 e 30 – *Hiroshima mon amour*. 1959. Direção: Alain Resnais,. Roteiro: Marguerite Duras

Quando da publicação em livro do roteiro de *Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras fez uma advertência no prefácio: “Os leitores não devem se surpreender com o fato de a contribuição pictórica de Resnais praticamente nunca ser descrita neste trabalho. Meu papel é limitado a descrever os elementos dos quais Resnais fez seu filme” (DURAS, 1961, p.7 – tradução nossa)³¹. O comentário de Duras, tão cheio de escrúpulo, traz em si uma preocupação em situar o seu trabalho dentro do domínio literário, destacando que a criação de imagens é da competência do diretor, uma vez que o filme seria dele. Esse posicionamento parece destoar de uma pressuposta fluidez criativa entre escritores e cineastas que a realização de filmes franceses se permitia à época. Price (2013) avalia, inclusive, que roteiristas nunca lograram tanta autonomia criativa, especialmente nas parcerias entre o cineasta Alain Resnais com Marguerite Duras, em *Hiroshima mon amour*, e com Alain Robbe-Grillet, em *L’année dernière à Marienbad* (*Ano passado em Marienbad*, 1961). Nas palavras de Price (2013, p.179), talvez tenha sido a primeira vez que roteiristas puderam ter voz, tanto quanto um diretor.

Ela pergunta, mas para dizer alguma coisa:

ELA

Você está sozinho em Hiroshima? ... Onde está sua esposa?

ELE

Ela está em Unzen, nas montanhas. Estou sozinho.

ELA

Quando ela vai voltar?

ELE

Em alguns dias” (DURAS; 1960, p. 33 – tradução nossa).

³¹ Texto de referência: “Readers should not be surprised that Resnais’ ‘pictorial’ contribution is practically never described in this work. My role is limited to describing those elements from which Resnais made his film” (DURAS, 1961, p.7).

No prefácio de *L'année dernière à Marienbad*, Robbe-Grillet relata que houve um perfeito entendimento entre ele e Resnais, pois os dois viam o mesmo filme, tanto na sua arquitetura geral, quanto nos detalhes.

Resnais conservou, tanto quanto possível, a decupagem, os enquadramentos, a movimentação do equipamento, não por princípios, mas porque ele os sentia da mesma maneira que eu; e porque os sentia assim, ele os modificou quando necessário. Claro que ele fez mais do que respeitar minhas indicações: ele as realizou, deu-lhes existência, força, o poder de se impor aos sentidos do espectador (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 11 – tradução nossa).³²

A preocupação de Robbe-Grillet com a posição e movimentação da câmera, bem como com a sucessão dos planos da montagem revela sua concepção de escrita fílmica como instância de criação de imagens. Portanto, diferentemente de Duras, Robbe-Grillet assume que é também da competência do roteirista a contribuição pictórica. Apesar de trabalhos colaborativos bem-sucedidos entre roteiristas e diretores, o contexto de produção europeu, especialmente o francês, reforçou a cizânia entre diretores e roteiristas pelo direito a responder pela autoria do filme, uma vez que o que estava em questão, de fato, era o reconhecimento do cinema como arte.

No seu famoso ensaio sobre a “câmera caneta”, Astruc (1948) afirma não haver mais lugar para roteiristas.

O que implica, entenda-se bem, que o roteirista faça ele mesmo seus filmes. Ou melhor, que não existam mais roteiristas, pois num tal cinema essa distinção entre autor e roteirista não tem mais sentido. A *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta (ASTRUC, 1948, online).

Na verdade, Astruc pensa o processo de criação cinematográfico sem distinções entre concepção e execução, pois a imaginação do filme não é uma instância apartada da sua realização concreta.

Como é que nesta arte, em que a banda visual e sonora se desenrola, desenvolvendo-se através de uma história (ou sem história, isso pouco importa) e de uma certa forma, de uma concepção de mundo, poderíamos fazer diferença entre aquele que pensou a obra e aquele que a escreveu? Imagina-se um romance de Faulkner escrito por alguém

³² Texto original: “Resnais avait conservé aussi complètement que possible le découpage, les cadrages, les mouvements d’appareils, non pas par principe, mais parce qu’il les sentait de la même façon que moi ; et c’est encore parce qu’il les sentait de la même façon qu’il les avait modifiés lorsque c’était nécessaire. Mais naturellement il avait, dans tous les cas, fait mieux que de respecter mes indications: il les avait réalisées, il avait donné à tout cela l’existence, le poids, le pouvoir de s’imposer aux sens du spectateur” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 11).

senão Faulkner? E *Cidadão Kane* funcionaria noutra forma exceto aquela à qual Orson Welles lhe deu? (ASTRUC, 1948, online).

De todo modo, a crítica ao trabalho de roteiristas no cinema francês, muitos dos quais dedicados à adaptação de obras literárias para o cinema, foi sedimentando a concepção de que roteiristas demonstravam ter mais compromisso com o texto, do que com o filme. Em 1954, o cineasta e crítico francês François Truffaut (1932-1984) denunciou a submissão de “um certo cinema francês” a um pensamento mais literário, do que cinematográfico. O ensaio de Truffaut deixa ver que o trabalho do diretor aparecia em segundo plano. “Depois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles [os roteiristas], é o cavalheiro que estabelece os enquadramentos...e, infelizmente, isso é verdade!” (TRUFFAUT, 2005, 271).

As discussões sobre autoria no cinema constituíram o ambiente para os cinemas novos, nos anos de 1950 e 1960, tais como a Nouvelle Vague, o Neorealismo italiano e o Cinema Novo brasileiro. Projetos liderados por diretores que, na qualidade de artistas, buscavam no cinema uma forma de expressão e a possibilidade de deixarem sua marca autoral. O cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981) falava com entusiasmo sobre a força não apenas artística, mas política da autoria no cinema.

O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política. Como pode então, um autor, olhar o mundo enfeitado com *maquillage*, iludido com refletores gongorizantes, falsificado em cenografia de papelão, disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa conservadora? Como pode um autor forjar uma organização do caos em que vive o mundo capitalista, negando a dialética e sistematizando seu processo com os mesmos elementos formativos dos **clichês** mentirosos e entorpecedores? A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente (ROCHA, 2003, p. 36 – grifo nosso).

A chamada política de autor colocou em evidência o cinema como expressão artística, mobilizou o debate sobre autoria num sistema de produção hierarquizado e multidisciplinar como o cinematográfico, propiciou a demarcação de territórios e a sedimentação da noção de cinema de autor e cinema de arte, por oposição ao cinema industrial norte-americano. Truffaut provoca que "mesmo que não escreva uma linha do roteiro, é o diretor que conta, é com ele que o filme parece, como impressões digitais. O filme pode ser uma imagem melhorada ou piorada

dele, mas é apenas com ele que o trabalho realizado parece” (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p.71)³³.

A ascensão do diretor como autor significou, em casos extremos, a subestimação do roteiro e do roteirista. Um comentário de Truffaut é bem representativo de uma visão que confere ao diretor a qualidade de principal criador do filme, no sentido de pensá-lo por meio de imagens. Entrevistando Alfred Hitchcock, Truffaut elogia a cena do avião no deserto no filme *North by Northwest (Intriga internacional, 1959)* por sua força e seu apelo à fantasia e ao absurdo. “Uma ideia como a do avião no deserto não pode germinar na cabeça de um roteirista pois ela não faz a ação avançar, é uma ideia de diretor” (TRUFFAUT, 2004, p.257).

Considerando a divisão entre concepção e execução no processo de produção cinematográfico, no qual o roteiro está posicionado no primeiro estágio, desvinculado, portanto, do processo de realização do filme, observamos que essa é uma segmentação que se adequou não apenas à indústria cinematográfica norte-americana, mas se tornou um jeito de fazer cinema. O contrário disso ocorre quando uma mesma pessoa assume a criação do roteiro e a direção, como sugeria Astruc, ou, ainda, quando o roteiro não é visto como uma etapa inicial do processo, mas uma escrita capaz de mobilizar toda a equipe a manter viva a imaginação do filme, enquanto ele vai sendo criado.

Se pensarmos que concepção e execução estão imbricadas no processo de criação cinematográfico, em suas muitas e diversas etapas, possivelmente seremos capazes de compreender o inacabamento deste tipo peculiar de texto, que é o roteiro. Ou ainda, o caráter processual deste tipo de escrita. Price (2013) chama a atenção para o estatuto provisório do roteiro, em virtude do exercício contínuo de reescrita ao longo da produção de um filme. Deixando de lado a ideia de que o roteiro é um texto estável a partir do qual o filme é feito, é possível reposicionar o roteiro no processo de produção, daí que consideramos a expressão *fabulação de imagens filmicas* mais abrangente para dar conta de uma criação narrativa³⁴ que não se encerra no texto escrito.

Fui testemunha de um relato proferido pelo roteirista brasileiro Bráulio Mantovani, durante uma mesa-redonda do 2º Programa Globosat de Roteiristas³⁵, em 2014. Ele foi um dos

³³ Esta citação está contida na obra *O Cinema Segundo François Truffaut*, de Anne Gillain, que é uma seleção de trechos de entrevistas de François Truffaut durante seus 25 anos de carreira, desde o lançamento de *Os Incompreendidos*, em 1959, até a sua morte, em 1984.

³⁴ Ainda que o cinema compreenda uma gama variada de obras de diferentes gêneros e estilos, a presente pesquisa está centrada na investigação de filmes narrativos.

³⁵ O seminário 2º Programa Globosat de Roteiristas ocorreu em fevereiro de 2014, no Rio de Janeiro.

roteiristas do filme *Tropa de Elite*, de 2007, dirigido por José Padilha, e nos contou que foi convidado a assistir ao primeiro corte do filme e ficou negativamente impressionado com o resultado da obra. Nada parecia funcionar muito bem. O que de melhor se destacava era o personagem Capitão Nascimento, interpretado pelo ator Wagner Moura. Nessa primeira versão do filme, o protagonista era André Matias, um policial negro e de origem humilde, estudante de Direito e candidato ao curso de formação da Tropa de Elite da polícia. O Capitão Nascimento era um personagem secundário, que aparecia por cerca de 10 minutos na tela. Mantovani foi para casa levando consigo a tarefa de encontrar uma solução para um filme que já estava praticamente pronto. A saída encontrada foi tornar o Capitão Nascimento o protagonista, entretanto, o orçamento da produção já tinha se esgotado e não havia verba extra para a gravação de novas cenas. Vale lembrar que o diretor José Padilha ainda estava longe de dirigir *RoboCop* (2014), era apenas um jovem diretor brasileiro fazendo um filme de baixo orçamento. Como as imagens do Capitão Nascimento eram insuficientes para torná-lo protagonista, a solução foi suprir a carência de imagens com áudio. O roteirista transformou o personagem de Wagner Moura em narrador, por meio do recurso de *voice over*³⁶, e as cenas foram reorganizadas para se adequarem à nova estrutura narrativa. O resultado é tão orgânico e narrativamente coerente que não nos damos conta de que aquele personagem tão onipresente na trama, aparece, de fato, apenas poucos minutos.³⁷

Consideramos essa história de bastidor um bom exemplo do quão borradas são as fronteiras que separam concepção e execução na realização de obras fílmicas. Para reescrever o roteiro, Mantovani tinha como parâmetro uma primeira versão do filme. A lógica de que o texto precede o filme, é exemplarmente refutada neste caso, pois foi a imagem fílmica que possibilitou a renovação do roteiro. Um elemento imponderável na etapa das filmagens, que foi a notável atuação de um dos atores ao dar vida ao personagem, determinou os rumos da reescrita.³⁸ Algo que evidencia que a escrita fílmica está inscrita numa dinâmica de tradução e retroversão. Exemplos como este, dentre tantos outros advindos do fazer cinematográfico, nos

³⁶ No Brasil, temos o hábito de chamar de *off* qualquer voz que se sobreponha à imagem. Na realidade, não é correta a expressão "voz off", pois ela junta duas indicações distintas. A voz que se sobrepõe à cena, podendo ser de um personagem que pensa em voz alta ou de um narrador, chama-se *voice over*. Quando, porém, a voz de um personagem se manifesta na cena, sem que vejamos sua imagem, temos o recurso chamado *off screen*, literalmente, fora da tela.

³⁷ *Tropa de Elite* foi vencedor do Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim 2008, além de ser agraciado com oito prêmios no Grande Prêmio de Cinema Brasileiro 2008, incluindo o de melhor filme.

³⁸ Situação similar é muito comum em telenovelas brasileiras, pois como os capítulos não são gravados de uma só vez, conforme alguns personagens ou subtramas se destacam, a telenovela vai se reescrevendo.

indicam que a criação fílmica se situa numa zona fronteiriça entre concepção e execução, atravessada por variadas textualidades e sistemas midiáticos.

1.4 Enquadramento metodológico para olhar as imagens fílmicas

Num plano geral podemos notar que a intermedialidade e a transtextualidade são constitutivas do processo de fabulação de imagens fílmicas, portanto é necessário compreender as dimensões textuais e midiáticas implicadas tanto no fazer cinematográfico, quanto na própria materialidade do filme.

A categoria fundante da intermedialidade pressupõe o cruzamento ou relação entre mídias. Irina Rajwsky (2012) constata que essa é uma premissa que vem sendo questionada, pois nela está implícita a delimitação de fronteiras midiáticas. Ocorre que outras abordagens têm demonstrado a existência de práticas híbridas ou plurimidiáticas, as quais tornam as fronteiras fluidas, indiscerníveis ou cambiantes. Insistindo no termo intermedialidade, vamos encontrar aproximações com o conceito de intertextualidade e transtextualidade.

O termo intertextualidade foi cunhado pela filósofa, psicanalista e crítica literária búlgaro-francesa, Julia Kristeva. É no artigo *Le mot, le dialogue et le roman*, de 1966, que Kristeva elabora melhor o conceito de intertextualidade. Ela comenta que tal artigo é resultante de suas reflexões a partir da leitura de obras do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), a quem destaca o mérito de oferecer outras visadas para o texto literário, libertando-o da rigidez da análise estruturalista. Desse modo, a palavra literária seria um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre várias escrituras: do escritor, do destinatário e do contexto cultural anterior e atual ao texto e seus leitores (KRISTEVA, 1981, p.188). Para Kristeva quem introduz essa noção de intertextualidade nos Estudos Literários é Bakhtin, por sua vez, ela busca sistematizar e ampliar o conceito, começando por defini-lo: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”³⁹ (KRISTEVA, 1981, p. 190 – tradução nossa).

Nessa perspectiva, a obra *Palimpsestos*, publicada pela primeira vez em 1982, pelo crítico literário francês Gérard Genette (1930-2018), discorre sobre a condição remissiva de todo texto, pois é sempre derivado de um texto anterior e potencialmente fonte de um texto

³⁹ Texto original: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de outro texto” (KRISTEVA, 1981, p. 190).

vindouro. Este gesto mimético promove a circulação dos textos indefinidamente e é constitutivo da Literatura. A referência ao palimpsesto já expõe a ideia central defendida por Genette.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação (GENETTE, 2010, s/p).

O hipertexto é um dos tipos de transtextualidade que Genette categoriza, são elas: a intertextualidade, o paratexto, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade⁴⁰. Seu ponto de interesse está na hipertextualidade, cujo conceito ele explica: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota [...]” (GENETTE, 2010, p.18).

Muller (2012, p.85) observa que a noção de transtextualidade, conforme formulada por Genette, é um paradigma importante na tentativa de incluir os processos intermediários em reflexões intertextuais. No entanto, Muller (2012, p.85) avalia que a ênfase em aspectos textuais e literários acabou por negligenciar as dinâmicas intermediárias. Nesse sentido, o conceito de intermedialidade deslocou-se para as pesquisas no âmbito das mídias audiovisuais e os termos intertextualidade ou transtextualidade costumam ser mais referenciados nos estudos literários. Contudo, não é incorreto falar de intermedialidade na literatura, nem transtextualidade⁴¹ no cinema. Conforme David Bordwell (1996, p.312), as produções de Jean-Luc Godard, por exemplo, são marcadas pela transtextualidade, seja no emprego de recursos intertextuais (citações, alusões e empréstimos), quanto derivações por transformação (sátira e paródia) ou derivações por imitação (*pastiche* ou *remake*). No exemplo trazido por Bordwell, nos parece ser igualmente compatível o uso do termo intermedialidade.

É preciso, pois, esclarecer que pensar a mídia vinculada às dinâmicas socioculturais e históricas é a noção mais amplamente utilizada nos estudos intermediários, o que permite a abordagem de suas dimensões materiais e seus sistemas de significação (MULLER, 2012, p.76). De igual modo, podemos compreender o termo texto, que é bem mais que o conjunto de

⁴⁰ De modo bem resumido, segundo Genette (2010), a *intertextualidade* é a relação de co-presença entre dois ou vários textos; o *paratexto* é o aparato que fornece ao leitor informações sobre o texto, tais como título, prefácio, posfácio, notas, epígrafes, ilustrações, etc.; a *metatextualidade* é o campo da crítica, consiste no comentário que um texto faz de outro texto; a *arquitextualidade* diz respeito às categorias gerais do texto, tais como tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, entre outros elementos que instituem a “literariedade da literatura”, sua especificidade.

⁴¹ Estamos considerando a sistematização de Genette (2010), que dispõe a intertextualidade como uma subcategoria da categoria maior da transtextualidade.

enunciados gramaticais ou agramaticais, pois “é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ele desperta: a história” (KRISTEVA, 1981, p.20)⁴². O texto, portanto, participa das práticas sociais enquanto discurso, além de ser a materialidade do enunciado desse discurso no sistema de signos da língua e da linguagem num determinado contexto social.

Compreendido em sentido *lato* as noções de mídia e texto, resta estabelecermos os parâmetros, no recorte deste estudo, para o uso dos termos intermedialidade e transtextualidade. Para evitarmos confusões, não obstante o caráter arbitrário desta escolha, vamos pensar o cinema como mídia e o filme como texto. Não estamos presumindo uma regra geral válida como uma referência normativa para outros estudos, apenas consideramos mais adequada essa clivagem para discernirmos os elementos que definem o meio de produção e reprodução de imagens (o cinema) da imagem mesma, em suas especificidades formais, narrativas e semânticas (o filme). Nesse sentido, a adaptação fílmica de obras literárias é um exemplo de transposição ou transformação midiática (livro – cinema), mas também textual (literatura - filme). O cinema, tanto quanto o filme, pode fazer referência a outras mídias ou textos, assim como uma obra fílmica é resultante da combinação de muitos textos e mídias.

Pensamos ser válido lançar um ponto de inflexão a constatações que nos parecem evidentes, conforme expusemos até aqui sobre a natureza híbrida da escrita fílmica. Em outra direção, Tarkovski acusava essa hibridização de conduzir o cinema à inautenticidade.

Afirma-se que o cinema é uma arte composta, baseada no envolvimento de um grande número de artes adjacentes: teatro, prosa, representação, música, pintura... Na verdade, o ‘envolvimento’ dessas formas de arte pode, como de fato se verifica, influenciar tão poderosamente o cinema, a ponto de reduzi-lo a uma espécie de pastiche ou — na melhor das hipóteses — a um mero simulacro de harmonia, onde será impossível encontrar a alma do cinema, pois é exatamente em tais condições que ela deixa de existir (TARKOVSKI, 1998, p.72-73).

À parte o julgamento de valor, o cinema é mesmo interpelado por linguagens várias e realiza-se no contágio e no diálogo com outras expressões artísticas. Prevalece na perspectiva de Tarkovski, uma posição essencialista relativa à imagem fílmica, de modo a considerá-la como algo puro, genuíno, descurado do *medium* que participa da sua criação — seja o dispositivo, o contexto no qual a obra é criada ou o imaginário do artista. Todavia, admitir que as imagens fílmicas são impuras, não pressupõe negar-lhes especificidades, pois uma imagem

⁴² Texto de referência: “[...] es lo que se deja ler a través de la particularidade de esa reunión de diferentes estratos de la significancia aquí presente en la lengua cuyo recuerdo evoca: la historia” (KRISTEVA, 1981, p. 20).

filmica carrega traços estilísticos que lhes são próprios e resultantes de um ambiente midiático favorável à sua produção.

1.4.1 O clichê na textura das imagens

Ao escrever sobre a história do estilo no cinema, Bordwell (2013) esclarece não se tratar de estilísticas pessoais, ainda que seja possível falar sobre o estilo de alguns cineastas, mas refere-se ao conjunto de usos no domínio da técnica e da linguagem em certo contexto. Estilo é compreendido como:

[...] um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a **textura das imagens** e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p.17 – grifo nosso).

Alinhar as imagens ao seu ambiente histórico de produção nos fornece parâmetros para olhá-las. Essa constatação nos auxiliou na delimitação de um primeiro *corpus* desta pesquisa, pois nos fez retroceder aos gestos e codificações do cinema silencioso. Ali vamos encontrar as primeiras fabulações, invenções e urdiduras das imagens filmicas. Do ponto de vista metodológico, podemos buscar nos filmes, dentro deste contexto estilístico selecionado, os planos e as cenas que melhor revelem as imagens que, nesse exercício diacrônico, hoje enxergamos como clichês.

Se num primeiro momento esse percurso metodológico pareceu ideal, a ausência de um arcabouço conceitual sobre os clichês, que pudesse nos fornecer categorias de análise, tornou inconsistente a investigação. Conforme sublinha Annick Fiolet (2000)⁴³, o clichê cobre tudo o que produz a impressão de já visto. Convenhamos que é um espectro muito difuso e vasto de possibilidades, algo pouco adequado à uma investigação científica que se pretenda criteriosa. Nos pareceu evidente, assim como argumenta Fiolet (2000), que se quiséssemos tomar o clichê como uma categoria relevante para a teoria do cinema, seria preciso saber identificar suas formas de manifestação no próprio cinema. Um caminho metodológico possível: “eliminar as

⁴³ A revista francesa *L'art du cinéma* lançou em 2000 uma edição com artigos dedicados exclusivamente ao tema clichês. Annick Fiolet assina o artigo *Les clichés au cinéma*.

formas de repetição chamadas ‘clichês’ de forma abusiva, para chegar a uma definição padrão do clichê cinematográfico” (FIOLET, 2000, p.6).

Fomos percebendo que parte importante do esforço desta pesquisa era mesmo o de buscar “um padrão do clichê cinematográfico”, em razão do uso indiscriminado da palavra clichê para nomear a ocorrência repetitiva de quase tudo no cinema. A opção pelo termo imagem-clichê visa justamente distinguir as imagens que, segundo alguns critérios, poderiam ser adjetivadas de clichê. Nesse sentido, reduzimos o escopo da pesquisa para delimitarmos um alvo mais preciso: a textura das imagens.

Identificar as possíveis imagens-clichê sugeridas ou intencionadas no roteiro foi nosso primeiro movimento, mas estudar as imagens do cinema silencioso registradas em texto se mostrou inviável, pois conforme expusemos anteriormente, não há registros acessíveis. Ou porque sucumbiram ao descarte ou porque a escrita cinematográfica foi uma atividade desenvolvida aos poucos, de modo inconstante e impreciso, até ser realmente incorporada nos sistemas de produção. Desse modo, recorrer aos filmes mostrou ser o recurso metodológico possível, mas ao fazer isso não estaríamos relegando a escrita cinematográfica a segundo plano? É então que compreender o processo de fabulação de imagens fílmicas nos auxilia a pensar o roteiro como algo que extrapola o texto e deixa marcas na “textura das imagens”.

É preciso deixar claro que, no cinema narrativo, imagem e *storytelling* são indissociáveis. Todos os elementos visuais dentro do quadro estão, em maior ou menor grau, implicados na narrativa. Podemos olhar para duas dimensões narrativas: uma macro e outra micro. No nível macro está o arco dramático do enredo, abrangendo o seu desenvolvimento desde o começo ao fim do filme. O desenrolar dos acontecimentos, encadeados por relações causais que mantêm entre si, confere um sentido de unidade à trama, o que nos possibilita um olhar geral sobre o filme, que se tomado como referência pode ser decupado até a menor unidade narrativa: o plano. Pressupondo a existência de duas camadas de narratividade no cinema, concordamos com Gaudreault e Jost (2009) quando sugerem que o filme seria a meganarrativa e o plano a micronarrativa.

Nosso interesse reside em destacar e analisar os esquemas presentes na micronarrativa, o que abrange os planos, as cenas ou seu conjunto em sequência. É nessa dimensão que buscaremos identificar como os clichês se mostram e articulam a narrativa.

Conforme a esfera na qual atuam, os esquemas narrativos demonstram níveis diferentes de articulação dramática. Vamos encontrar fórmulas que são usadas recorrentemente no cinema em sua dimensão macronarrativa (ou meganarrativa), de modo a organizar os acontecimentos e conectá-los para que façam sentido. Esse esquema, que está no nível da fábula

ou história, é um *plot*. O roteirista Doc Comparato (2009, p.130-131) fornece alguns exemplos: *plot de amor* - um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a se encontrar e tudo acaba bem; *plot Cinderela* - é a metamorfose de uma personagem humilde em personagem ilustre, segundo os padrões sociais vigentes; *plot triângulo amoroso* - um novo membro interfere na relação do casal; *plot do regresso* - filho pródigo volta à casa paterna, marido volta da guerra; *plot vingança* - um crime foi cometido e o herói faz justiça pelas próprias mãos ou vai em busca da verdade; *plot sacrifício* - um herói que se sacrifica por alguém ou por alguma coisa.

Na dimensão micronarrativa, priorizada neste trabalho, também encontraremos esquemas narrativos, contudo, estão plasmados em imagens fílmicas e cristalizados na composição das cenas e planos do filme, daí nossa opção pelo estudo iconográfico da *mise en scène* na etapa de seleção das imagens. Apesar de termos recorrido ao cinema narrativo em seus primórdios, não nos fixaremos apenas nesse período, porque à medida que novas questões surgirem acerca do “padrão do clichê no cinema”, outras obras fílmicas poderão ser buscadas para iluminar as reflexões. Por exemplo, notamos ser necessário fazer distinções entre clichês e estereótipos, assim como clichês e convenções de gênero. Nesse particular, optaremos por um *corpus* de filmes do gênero *western*, acusado de esgotamento em razão da falta de renovação de seus esquemas narrativos.

Se a hipótese de que há um padrão de clichê no cinema nos conduz a um percurso exploratório e conceitual, os desdobramentos da pesquisa visam, em primeira instância, responder ao problema que surge no âmbito da escrita cinematográfica, qual seja, como as imagens-clichê participam do processo de fabulação de imagens fílmicas.

Entendemos que identificar como os clichês se mostram na textura das imagens é uma forma de problematizar a recomendação, explícita ou tácita, de que se deve evitar os clichês na escrita cinematográfica. Esta é uma advertência difusa, presente em manuais de roteiro, nas falas de roteiristas e diretores, de críticos e teóricos do cinema e em afirmações tão despreziosas quanto estigmatizantes: Isso é clichê!

O consultor de roteiros, Robert McKee declara guerra aos clichês em um dos capítulos de seu livro *Story* (2010). Ele observa que os dias atuais são os mais difíceis para um escritor, tamanha a saturação de histórias vindas do cinema, TV e das mais diversas mídias disponíveis.

O clichê está na raiz da insatisfação do público, e como uma praga espalhada pela ignorância, ele infecta agora toda a mídia da estória. Muito frequentemente, fechamos os romances e saímos dos cinemas chateados por causa de um final que era óbvio do princípio, desapontado porque vimos essas cenas e personagens clichês inúmeras vezes antes. A causa dessa epidemia global é clara e simples; a fonte de todo clichê

pode ser ligada a um único problema: o roteirista não conhece o mundo de sua estória (MCKEE, 2010, p.75).

Seguindo o raciocínio de McKee, quando o roteirista não conhece “o mundo da sua estória” ele vai buscar referências no que já viu, no vasto repertório audiovisual compartilhado e acumulado em nossas mentes. O roteirista francês Jean-Claude Carrière corrobora essa ideia dizendo que o clichê é aquilo que é oposto ao original. “O primeiro homem a fazer a imagem tremer a fim de indicar uma mudança na percepção foi um verdadeiro inovador. O segundo copiou o primeiro, talvez aperfeiçoando o processo. Na terceira vez, o efeito já era clichê”. (CARRIÈRE, 2015, p. 19). Glauber Rocha (2006) acrescenta um aspecto ideológico aos clichês, ao considerá-los uma forma de alienação. “Partindo do pressuposto de que o homem de classe média quando entra no cinema procura uma fuga e não espelho da realidade, os produtores [de Hollywood] capricham nos clichês de entorpecimento e retiram o público do social para o alienante fantástico” (ROCHA, 2006, p. 68).

Sabemos que se deve evitá-los, que eles atestam falta de originalidade e que eles podem ser alienantes, mas afinal, o que são clichês? Como se mostram nas imagens filmicas? Discorreremos sobre essas questões no próximo capítulo, atentos à possibilidade de dar um passo adiante, que é delimitar a imagem-clichê como uma categoria de análise viável a um enquadramento metodológico nos estudos filmicos.

CAPÍTULO 2 – POR UM CONCEITO DE CLICHÊ

Neste capítulo buscaremos identificar os aspectos e atributos das imagens-clichê frente a imagens e esquemas formais recorrentes, e que persistem no tempo, tais como os arquétipos, os símbolos e os estereótipos. Para tanto, começaremos discorrendo sobre a noção historicamente construída de clichê por oposição ao conceito de originalidade⁴⁴. Haveria um momento histórico no qual o termo clichê assumiu o sentido que prevalece na atualidade, isto é, um recurso que desqualifica a criação artística? De saída, admitimos que sim. Seguindo um percurso histórico, vamos encontrar indícios que confirmam o pressuposto de que a partir de meados do século XVIII, a originalidade foi se tornando um valor presente no ambiente cultural da Europa, o que tornou passível de crítica o recurso à imitação na criação artística. Ocorre que a imitação tem uma longa tradição nas poéticas ocidentais, tendo sido considerada ferramenta indispensável do fazer artístico para os antigos, rechaçada pelos românticos e ressignificada por aqueles que a consideram constitutiva do ato de criar.

A expressão latina *ex nihilo nihil fit*⁴⁵ nos lembra que nada surge do nada. O contexto no qual os filósofos pré-socráticos, entre os quais o grego Parmênides (530-460 a.C.), teriam sustentado esse princípio, referia-se a uma proposição de natureza metafísica, algo como: o ser não pode começar a existir a partir do nada. Por sua vez, o ato de criação, seja artístico ou científico, seria resultante de processos e etapas anteriores, sendo difícil precisar qual o princípio originário. Para algumas vertentes da tradição filosófica oriental, tal como o Taoísmo, a própria natureza se desenvolve por meio de ciclos e regimes regulares, de igual modo é a criação e seu processo. A revisitação do que veio antes e a recriação do que já foi criado são fenômenos questionados pela filosofia ocidental há séculos e participam do conceito de mimese ou *mimesis*.

Por *mimesis*, entenderam os antigos, no sentido filosófico, a imitação do mundo real, ou seja, a recriação literária de costumes, caracteres, comportamentos, ações, etc. Sem perder de vista esta perspectiva, os teorizadores da retórica reservaram o termo *mimesis* para designar a imitação de uma obra literária, nos seus mais variados aspectos de conteúdo, estilo e linguagem (FERNANDES, 1986, p.49).

⁴⁴ Originalidade como qualidade daquilo que é original, singular, o que não foi copiado ou imitado de outrem. Nas próximas páginas exploraremos melhor esse conceito.

⁴⁵ A expressão *ex nihilo nihil fit*, em tradução livre, significa: do nada, nada vem. Conferir Jose Ferrater Mora (1964), *Diccionario de Filosofia*, p. 607.

No pensamento platônico, a mimese seria uma forma de figuração do mundo das ideias – este sim, o mundo real, verdadeiro. A natureza, pois, imita o mundo das ideias e, por conseguinte, o artista ao imitar a natureza promove uma imitação de segunda ordem, visto ser a imitação da imitação. Na cidade ideal concebida por Platão não há lugar para os artistas, entendidos como imitadores, uma vez que estes criam coisas que não correspondem à realidade. Assim, aquele que cria ou provoca ilusões deve ser banido.⁴⁶

Aristóteles abre outra perspectiva para a compreensão da mimese ao admitir que a imitação é constitutiva da criação artística. O artista é um imitador e isso não é um demérito, pois, ao afirmar que a arte imita a natureza⁴⁷, Aristóteles sugere que a imitação é um procedimento, é um “fazer como”. Imitar, portanto, é “fazer como” a natureza, “à maneira de” determinado artista ou obra. Nessa direção, outros pensadores vão reconhecer na imitação um importante valor pedagógico, o que significa dizer que o ato de aprender a fazer passa pela imitação do que foi bem feito.

Com efeito, a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes (HALICARNASSO, 1986, p.50).

Há uma vasta tradição que incentivava a imitação de modelos, sendo possível encontrar, desde a Antiguidade, listas com nomes de clássicos dignos de serem imitados. Em tais listas são prescritos dramaturgos, oradores, historiadores e filósofos, dos quais são extraídas as melhores qualidades a serem utilizadas como modelo.

Devem imitar-se, sobretudo, Xenofonte e Platão, por causa da descrição dos caracteres, do prazer que provocam e da sublimidade. Deve manusear-se Aristóteles a fim de se imitar a destreza da interpretação, a clareza, a suavidade e a erudição (HALICARNASSO, 1986, p. 62).

O estilo de alguns artistas é exaltado pelas qualidades estéticas que apresentam e, por contraditório que pareça, pela criatividade.

⁴⁶ Conferir Platão (2001). *República*

⁴⁷ Conferir Aristóteles (2009). *Física*.

Ésquilo foi o primeiro a utilizar o estilo sublime, detentor de magnificência, conhecedor do que é adequado aos caracteres e às paixões, adornando-se eminentemente com uma linguagem de sentido próprio e figurado, sendo ele mesmo, em muitos passos, artífice e criador de palavras e de assuntos, mais variado que Eurípides e Sófocles na apresentação das personagens (HALICARNASSO, 1986, p. 56).

O *Tratado da Imitação*, escrito pelo historiador grego Dionísio de Halicarnasso, no século I a.C., é um dos textos mais antigos sobre o assunto e serviu de base para diversas outras obras sobre o tema, entre as quais, podem ser destacados os escritos *Institutio Oratoria* do orador romano e professor de retórica Quintiliano (35 d.C. a 100 d.C). Além de servir de referência para imitações futuras, a própria obra de Halicarnasso é um compêndio de variadas fontes.

Ora, Dionísio não fazia mais do que repetir uma ideia já discutida, sob perspectivas diferentes, por Platão e Aristóteles. Por isso, quando falamos de repercussões de Dionísio de Halicarnasso na posteridade, referimo-nos aos princípios teóricos da imitação que ele compilou e cujo eco é perceptível nos tratados de poética e de retórica, desde a Antiguidade ao Romantismo (FERNANDES, 1986, p.40).

Da obra de Halicarnasso apenas alguns fragmentos sobreviveram até os dias atuais. Nela, pode ser observado que o principal interesse do historiador é tecer considerações sobre a retórica, a qual define como a arte do discurso utilizado em intervenções públicas, dotado de credibilidade e cuja finalidade é o bem falar (Halicarnasso, 1986, p. 45). A retórica exercia uma centralidade na vida pública dos antigos e a influência da palavra falada junto à multidão definiu um conjunto de normas de natureza estética acerca da arte do bem falar. Eduard Norden (1898, p.9) avalia que os pregadores, os advogados e os parlamentares modernos buscam persuadir por meio de razões objetivas. Já o orador da Antiguidade, ao lado dos argumentos objetivos, apostava na paixão entusiasmada e no senso de beleza, elementos requisitados por um público exigente e refinado. Citando Quintiliano, Norden (1898) lembra que o público se deleitava não apenas no teatro, mas diante dos mais variados discursos. Com o tempo, a retórica se espalhou do âmbito do discurso falado e passou a influenciar outros campos de expressão, tal como a poesia. Norden comenta que a influência excessiva da retórica levou a literatura a se confundir com eloquência.

Considerando que o aprendizado da arte retórica dependia da aptidão natural do postulante e do estudo acurado das técnicas da oratória, a imitação dava suporte à etapa dos estudos e fornecia parâmetros para a rotina de exercícios. Também a emulação, que é a busca da superação do modelo, era estimulada, pois, nas palavras de Halicarnasso, “é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe pareceu belo”

(HALICARNASSO, 1986, p.49). Superar o modelo por meio da emulação foi uma recomendação que prevaleceu também na cultura romana antiga. Quintiliano expõe que aqueles que superaram seus antecessores deveriam ser celebrados, assim como aqueles que, por meio de suas obras, ensinaram os seus sucessores (QUINTILIANO *I.O.*, X, II, 28).

Além do aspecto pedagógico da imitação e da emulação, Quintiliano nota que só pela imitação não há crescimento (QUINTILIANO *I.O.*, X, II, 9), pois pelo menos a superação dos defeitos do modelo, o artista deveria ser capaz de realizar. Nesse mesmo sentido, Horácio (65-8 a.C.) adverte que imitação não é servilismo, tampouco o artista deve se comportar como gado servil. O poeta romano, citado por Fernandes (1986, p.20), considerava ainda que bons modelos pertencem a todos e que o esforço imitativo não impede o artista de colocar na obra algo de seu. Contudo, Fernandes (1986) lembra que a originalidade não era uma preocupação para os antigos. Se tomarmos a advertência de Horácio de que o artista não deve ser um “gado servil”, pode-se inferir que o servilismo comprometia mais a imagem do artista, ao denunciar-lhe a falta de autonomia e até de humanidade, do que a qualidade da obra.

Definir o que seria uma boa ou má imitação talvez fosse uma questão de medida, pois como observa Fernandes (1986, p.22) “quem copiava demais roubava o modelo”, e essa era uma atitude condenada por aqueles que se sentiam “roubados”. Nota-se que, embora de forma difusa, a ideia de *plagium* (roubo de gado, de escravos, plágio) já existia na Antiguidade a par das noções de *mimesis* e imitação. Prova disso é que nem os clássicos escapavam da acusação de plágio. O gramático romano Aulo Gélíio (130 – 180 d. C.) sugere que Virgílio teria plagiado Homero e o historiador e retórico grego Teopompo (378-323 a. C.) fazia a seguinte afirmação sobre os diálogos platônicos: “Poder-se-ia descobrir que, em grande parte, os diálogos são inúteis e falsos; na maior parte são de autoria diversa sendo alguns tirados dos discursos de Aristipo e muitos também dos de Bríson de Heracleia” (FERNANDES, 1986, p.23).

A noção de que a originalidade deveria ser um atributo da obra parece não se encontrar entre os antigos; por outro lado, o incômodo com o servilismo artístico já sinalizava uma preocupação com a conduta do artista, de maneira a reconhecer-lhe o mérito da singularidade por ter colocado “algo de seu” na obra. A condenação da imitação servil pressupõe o incentivo a uma atitude mais autônoma. Mas o quanto de autonomia pode haver na imitação e o que a diferencia do plágio são questões que possivelmente sempre estiveram latentes, ainda que a imitação fosse uma prática da qual não se fazia segredo e uma pedagogia para o desenvolvimento de poéticas retóricas e literárias. Veremos séculos depois, que a singularidade, tanto da obra, quanto do próprio artista, vai se tornar um dos sinônimos de originalidade.

2.1 O original, a imitação e a cópia

Eduard Stemplinger (1912, p.5) recomenda que para conhecer as concepções estéticas da Antiguidade é necessário o abandono da noção jurídica sobre a propriedade intelectual do nosso tempo. A obra, publicada em 1912, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, sem tradução em português, demonstra o esforço de Stemplinger em apresentar um panorama do plágio na literatura grega. Stemplinger (1912, p.5) citando Karl Dziatzko, o qual investigou a relação autor e direitos editoriais na Antiguidade, observava que a reprodução indiscriminada de certas obras acabou sendo condição para sua permanência, pois nem os autores ou seus sucessores legais tinham direito patrimonial sobre suas criações literárias. Desse modo, a escrita de um autor se universalizava por meio de cópias.

Contudo, quanto mais a noção de propriedade intelectual lograva espaço, mais se denunciava falsificações e se reivindicava limites à atuação de “usurpadores” de obras alheias (STEMPLINGER, 1912). O século XVI trouxe a prensa tipográfica e a facilidade para a reprodução de obras. Tal contexto, conferiu aos livreiros o monopólio dos direitos de publicação e comercialização das obras intelectuais (*copyright*), bem como a definição ou censura do conteúdo das mesmas. Com o tempo, não apenas o direito de cópia foi resguardado, mas também o direito de autor.

“Ladrões de livros”, era assim que o pastor e poeta alemão, Georg Rollenhagen (1542-1609), qualificava os plagiadores a fim de denunciá-los. Os coletores de plágio buscavam recolher o maior número de fraudes nos tratados jurídico-teológicos e em obras as mais diversas. Christian Thomasius (1655-1728) expõe na obra *Dissertatio Philosophica de Plagio Litterario* (1673) uma compilação com diferentes formas de empréstimo, segundo parâmetros filológicos, quanto morais e éticos. O resultado é a apresentação de 176 plagiários, inclusive um considerável número de autores antigos, colocados à prova. Com a sua obra, Thomasius inaugurava uma seara de investigações que atraiu vários seguidores (STEMPLINGER, 1912, p.3).

No século XVIII, ainda era possível encontrar teóricos em defesa da imitação aos moldes dos antigos, porém, como a imitação já esbarrava em restrições legais, muitos recorriam a disfarces. Na obra *Nova Arte de Conceitos*, publicada em 1718, o poeta e historiador português Francisco Leitão Ferreira reúne “conceitos” extraídos das lições proferidas na *Academia dos Anônimos de Lisboa*. Fernandes (1986) avalia que Ferreira não só se preocupava com os

modelos e formas de imitar, mas também com os preceitos para diferenciar a obra imitada do original, isto é, como fazer para que as imitações não parecessem furtos ou plágios.

Mesmo nos casos em que a imitação não era uma cópia fiel ou plágio, seu valor declinava quase que proporcionalmente à ascensão do valor da originalidade. Na Europa, em meados do século XVIII, já vivendo o prenúncio do Romantismo, a imitação passou a ser um atestado de falta de criatividade. O ensaio do poeta inglês Edward Young, *Conjectures on original composition* (*Conjecturas sobre a composição original* – tradução livre), de 1749, é uma espécie de declaração de independência literária e expressa muito bem o espírito da época. Segundo Young, as formas já experimentadas podem ser mais seguras, mas não necessariamente produzem melhores resultados. O ensaio convoca a pensar a literatura nas mesmas bases do progresso científico. Young (1918) afirma que o progresso da literatura consiste em não tornar o presente subserviente ao passado, pois que o apelo à originalidade consiste na fé na evolução intelectual e espiritual. O texto não sugere o completo abandono do passado, mas substitui a reverência aos cânones pela autorreverência e autoconhecimento como regras para alcançar a originalidade. Não se deve imitar as obras de Homero ou Shakespeare, recomenda Young, mas a maneira independente com que eles estudaram e retrataram o homem e a natureza. “Quanto menos copiarmos os renomados antigos, mais nos assemelharemos a eles” (YOUNG, 1918, p. 11 – tradução nossa)⁴⁸.

O ensaio de Young conseguiu sintetizar diversos escritos esparsos sobre o tema da originalidade e deu a medida das inquietações acerca das criações artísticas no confronto entre o antigo e o novo, o passado e o presente, o clássico e o moderno. Nesse contexto, já se começava a notar o declínio do valor da imitação e a importância então atribuída à originalidade. Tornou-se corrente o pressuposto de que mais valia um bom original do que a imitação do melhor autor, o que demonstrava uma mudança de perspectiva significativa concernente à criação artística. Young (1918) estabelece uma distinção entre originais e imitadores. Os primeiros são aqueles que imitam a natureza e os segundos, aqueles que imitam os autores, de maneira que estes apenas nos oferecem duplicatas de pior qualidade.

O ambiente que originou as conjecturas de Young, contava com uma indústria editorial em crescimento. O processo de impressão mecânica popularizava as obras literárias, tornando-as acessíveis à população letrada, que passou a exigir novidade. Na condição de mercadoria, a produção literária sofre a influência das demandas do mercado. O ensaio de Young deixa ver

⁴⁸ Texto original: “The less we copy the renowned antients [sic], we shall resemble them the more” (YOUNG, 1918, p. 11).

que o mercado estava saturado de “uma centena de livros que, no fundo, são um só” (YOUNG, 1918, p.20 – tradução nossa)⁴⁹, daí a percepção de que imitar outros autores, tendo à disposição meios de reprodução que garantiam quantidade, fazia apenas aumentar “a mera droga de livros” (YOUNG, 1918, p.7 – tradução nossa).⁵⁰ Os letrados queriam novidade. Nesse sentido, Young (1918, p. 7) coloca o problema nos seguintes termos: A imitação traz a sensação de escutar um conto duas vezes contado, já o original traz a novidade. E essa novidade, advogada por Young, deveria ser aquela que proporciona um feliz arrebatamento, novas sensações e descobertas e dá a conhecer outros mundos.

A noção de que nada surge do nada (*ex nihilo*) perde espaço para a apologia à uma espécie de geração espontânea. Nas palavras de Young (1918, p.7), o original assemelha-se a um vegetal: ele nasce e cresce; não é feito. Por sua vez, a imitação é uma manufatura feita a partir de materiais pré-existentes. Ian Watt (2010) chama a atenção para a inversão semântica sofrida pelo termo “original”. Na Idade Média, original significava o que existiu desde o início, mas na acepção moderna passou a designar o não derivado, independente, de primeira mão. A oposição entre original e imitação é sustentada por uma figura quase mítica: o gênio. Segundo a metáfora do vegetal que existe sem ter sido criado pelo homem, o gênio corresponde à raiz vital dessa planta imaginária. Pela sua capacidade de realizar grandes coisas por meio do uso hábil e incomum de ferramentas comuns, é reputado ao gênio um poder divino. “*Nemo unquam vir magnus fuit, sine aliquo afflatu divino*” (YOUNG, 1918, p.13). Em tradução livre, ninguém é um grande homem sem alguma inspiração divina.

As ideias de Young foram bem aceitas na Alemanha por expressarem o anseio em voga por uma arte que fosse capaz de mexer com as emoções e provocar os tais “arrebatamentos e novas sensações” prescritos na obra do escritor inglês.

[...] o movimento pré-romântico alemão, ou *Sturm und Drang*, na segunda metade do século XVIII, foi marcado pela defesa não só da liberdade e da espontaneidade na criação, mas também da possibilidade de transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte. Assim, a concepção romântica do gênio, elaborada inicialmente no *Sturm und Drang*, opõe a liberdade do poeta ao aprisionamento imposto pelas normas tradicionais, valorizando sobretudo a originalidade da criação artística. Surge, desse modo, a noção de ‘gênio original’, que caracterizou os desdobramentos posteriores do Romantismo (SÜSSEKIND, 2008, p. 4).

⁴⁹ Texto original: “and a hundred books, at bottom, are but One” (YOUNG, 1918, p. 20).

⁵⁰ Texto original: “the mere drug of books” (YOUNG, 1918, p. 7).

Sturm und Drang (tempestade e ímpeto) foi uma peça teatral, criada por Friedrich Maximilian Klinger, que passou a nominar o movimento que prenunciou o Romantismo na Alemanha por volta de 1770. Nas palavras do teórico e crítico teatral Anatol Rosenfeld (1968), o movimento *Sturm und Drang* marca o período pré-romântico, cuja característica preponderante era o irracionalismo anárquico. Do ponto de vista social, havia uma burguesia ascendente que se opunha ao absolutismo e, por extensão, à herança cultural iluminista apoiada no primado da razão. Sússekind (2008) observa que os ideais de igualdade e fraternidade do Iluminismo são substituídos pelo apelo à singularidade e originalidade dos indivíduos contra as convenções sociais. Um dos intelectuais do movimento J.G. Herde (1744-1803) defendia que os “cânones da Antiguidade não podem prevalecer em épocas e sociedades totalmente diversas do mundo greco-romano. Não há leis estéticas eternas” (ROSENFELD, 1968, p. 46).

É nesse contexto que Sússekind (2008) analisa como o dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) tornou-se modelo do gênio original para os alemães, isto é, aquele que subverte as regras tradicionais da arte, ao mesmo tempo em que garante o estatuto artístico de sua obra pela capacidade que a mesma tem de comover leitores e espectadores. Como bem observa Sússekind (2008, p.9), uma “estética do efeito passa a ser privilegiada em detrimento de uma poética normativa”. A imaginação do gênio criador é mais valorizada do que o racionalismo do domínio técnico. Citando Rosenfeld, Sússekind (2008, p.31) pontua que a apreciação sofre um deslocamento da obra para o culto ao autor. A originalidade torna-se, pois, um valor no processo de sacralização do artista e da arte.

Importante notar que a industrialização e a dinamização da produção em série dos produtos os mais diversos, inclusive das obras artísticas, gera uma demanda por novidade e singularidade, seja para que o possuidor do bem exclusivo se destaque dos demais ou para que possa, ao menos, usufruir de algo que não seja o mais do mesmo. A originalidade é, entretanto, um valor cambiante, fluido, ao sabor das contingências do “mercado de trocas simbólicas”⁵¹. O que é original em um dado momento deixará de sê-lo quando um outro original o suplantará, e assim sucessivamente. Ao deixar de ser original, o que seria essa coisa que permanece? Um clichê? Se admitirmos que sim, entre clichê e original haveria, pois, uma diferença de grau; não de natureza.

⁵¹ O sociólogo francês, Pierre Bourdieu (2009), afirma que os bens culturais são produzidos, circulam e são consumidos segundo uma economia de trocas simbólicas. “O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, reprodução e de difusão de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2009, p. 105).

2.2 De novo e de novo

Ao inventariar os sentidos que o termo clichê foi adquirindo com o tempo, é possível notar que certas áreas do conhecimento ao se interrogarem sobre os clichês, trazem subjacentes às suas questões, possíveis definições. Os Estudos Literários perguntam como evitar os clichês, pois a estilística é pouco afeita ao uso de termos e expressões vulgares. Os Estudos da Linguagem e a Semiótica perguntam o que os clichês significam, pois admitem que o clichê é um signo e como tal participa dos processos de semiose. Os Estudos Sociológicos perguntam quais as influências dos clichês, uma vez que observam os condicionamentos dos clichês sobre o comportamento, a mentalidade e as relações sociais. A Psicologia Analítica pergunta de onde vem os clichês, pois compreende que ele é um dado evidente das tramas simbólicas da psique.

Ainda que plausíveis, essas perguntas são imaginárias, pois as áreas do conhecimento elencadas não tomam os clichês como um mesmo objeto. Desse modo, os contornos epistemológicos do objeto clichê são muito difusos. Há estudos sobre estereótipos e arquétipos, antigas reflexões sobre mimese e imitação, contemporâneas inquietações sobre meme, vasta bibliografia sobre intertextualidade, mas um número reduzido de estudos em profundidade sobre clichês. Afinal, o que são clichês? Essa poderia ser uma pergunta da Filosofia da Arte, o que nos forneceria um material de base valioso.

Um “caçador de clichês”, assim se apresentava Eric Partridge (1894-1979), um lexicógrafo britânico que dedicou muitos anos de sua vida à compilação de clichês para montar *A dictionary of clichés*, obra publicada pela primeira vez em 1940. Partridge (1978) esclarece que seu método consistia em classificar os clichês segundo quatro parâmetros: expressões idiomáticas que se tornaram clichês; frases banais; citações familiares de línguas estrangeiras e citações da literatura inglesa. Um exemplo deste último caso é a expressão “*Again and again*” (de novo e de novo). A referência foi extraída da peça *Othello*, escrita por Shakespeare por volta de 1603. “I have told thee often, and I re-tell thee again and again”⁵². Em tradução livre, “Eu te disse muitas vezes e eu volto a repetir”. *Again and again* para significar frequentemente, repetidamente, é uma expressão usada na língua inglesa há mais de quatro séculos e, de acordo com Partridge, tornou-se um clichê.

Para buscar a definição de clichê, Partridge (1978) recorreu ao *Oxford English Dictionary*, que diz ser o clichê uma expressão estereotipada, uma frase lugar-comum. Recuperando a origem da palavra no *Littré*, dicionário da língua francesa, Partridge constata

⁵² Conferir William Shakespeare (2005), *Othello: the Moor of Venice*, Ato 1, Cena III, diálogo do personagem Iago, p. 41.

que o termo era corrente na França desde o começo do século XIX, mas que só foi para a Inglaterra no final do mesmo século, por volta de 1890. Clichê é uma variante de *cliquer*, fazer estalido, clique. Podemos dizer que é uma onomatopeia do processo de impressão, de modo que a palavra é uma aproximação fonética do ruído da placa de metal utilizada na prensa tipográfica. Essa placa metálica, também chamada clichê, era gravada com imagens e textos e usada para a impressão em série. Dependendo da técnica, os gravadores usavam chumbo derretido para a obtenção de um molde, ou seja, um clichê.

Dentre os primeiros textos impressos da história, também chamados incunábulos, temos a *Crônica de Nuremberg* como o maior livro ilustrado do século XV. O livro, que possui 1809 gravuras impressas por meio de 645 blocos de madeira, foi escrito pelo bibliófilo Hartmann Schedel (1440 – 1514). A obra pretendia contar a história do mundo e incluía mapas e vistas panorâmicas de cidades europeias, ilustradas pelo artista e gravador Michael Wolgemut (1434-1519)⁵³. Primeiro escrito em latim, a impressão do livro em alemão foi finalizada em 1493, em Nuremberg. Uma pesquisa historiográfica pode ser frustrada pela falta de rigor das imagens como ilustração do real, uma vez que a obra contém uma grande quantidade de gravuras iguais para representar cidades diferentes. A título de exemplo do uso de clichês nos primórdios da tipografia, é um material rico em imagens que mostram os vestígios de um processo que acabou motivando a apropriação da palavra clichê em seu sentido figurado e pejorativo.



Figura 31 – Xilogravura da cidade de Damasco, *Crônica de Nuremberg*, séc. XV, p.116

Figura 32 – Xilogravura da cidade de Nápoles, *Crônica de Nuremberg*, séc. XV, p. 153

Figura 33 – Xilogravura da cidade de Verona, *Crônica de Nuremberg*, séc. XV, p. 208

Nas imagens destacadas, a legenda do livro logo acima da gravura informa que são as cidades de Damasco, Nápoles e Verona. A imagem foi entalhada numa matriz de madeira e

⁵³ O artista Albrecht Dürer foi aprendiz no ateliê de Michael Wolgemut e teria composto a equipe de ilustradores da *Crônica de Nuremberg*.

embebida em tinta para a impressão no papel. O bloco de madeira é chamado de clichê e o resultado no papel, também. Extraímos apenas três ilustrações, mas esta mesma gravura ainda será utilizada outras vezes ao longo das mais de 700 páginas da *Crônica de Nuremberg*.

A palavra “clichê” traz em si as marcas de seu tempo histórico: a industrialização, o crescimento comercial da escrita mecânica e a popularização da palavra impressa. Amossy e Pierrot (2010) informam que em meados do século XIX, o termo também era utilizado no campo da fotografia, designando o negativo por meio do qual podiam ser feitas um número indefinido de cópias.

Em sentido figurado, clichê passou a significar a repetição de frases feitas presentes tanto nos livros, quanto na fala. No romance francês *Charles Demailly*, escrito pelos irmãos Goncourt em 1860, há uma das primeiras citações da palavra clichê em seu sentido figurado: “terminou com a frase usual, uma espécie de clichê que forma parte da riqueza de conhecimentos de todo crítico”⁵⁴ (AMOSSY; PIERROT, 2010, p.15 – tradução nossa). Nos primórdios de seu uso figurado e no contexto do referido romance, o termo clichê não demonstra uma alusão pejorativa, mas parte de um conhecimento que se pretende rico ou vasto, o que coaduna com a circulação de compilações de palavras e expressões de uso comum.

Nas últimas décadas do século XIX, os livros de lugares-comuns (*commonplace books*) eram obras de consulta usadas por escritores, alguns notórios como Francis Bacon e John Milton, o que demonstra a persistência dos métodos pedagógicos da imitação. Os lugares-comuns, sejam reunidos em obras para servirem de manuais de estilo, sejam se proliferando em obras literárias, em textos jornalísticos ou discursos, passaram a ser alvo de críticas severas no campo dos estudos da linguagem. Amossy e Pierrot (2010, p.20) observam que os lugares-comuns se transformaram em uma reserva de argumento, um estoque de procedimentos e desenvolvimento de ideias já elaboradas.

Gustav Flaubert (1821-1880) se dedicou a compilar *idées reçues*, termo que poderia ser traduzido como ideias recebidas, mas também tem a conotação de ideias feitas, preconcebidas ou, até mesmo, crenças. Flaubert morreu antes da conclusão de seu *Dictionnaire des idées reçues* (*Dicionário de ideias feitas* – em tradução livre), que foi publicado postumamente em 1913. As edições francesas mais recentes trazem o dicionário anexado ao romance *Bouvard e Pécuchet*, também inconcluso. O *Dictionnaire des idées reçues* é uma espécie de paródia dos

⁵⁴ Texto original: “terminaba con la frase usual, una especie de cliché que forma parte del caudal de conocimientos de todo crítico (AMOSSY; PIERROT, 2010, p.15).

manuais de boa conduta e dos *commomplaces books*, tão em voga na época, e pretendia ser uma crítica aos usos de lugares-comuns ou clichês pela sociedade francesa oitocentista. Seguem alguns verbetes:

Ingleses – Todos ricos
 Gatos – Os gatos são traidores.
 Cão – Os cães são amigos do homem.
 Crucifixo – Faz bem em uma alcova e na guilhotina.
 Cipreste – Cresce apenas no cemitério.
 Darwin – Quem disse que nós descendemos do macaco.
 Estudantes – Todos usam boinas vermelhas, calças estilo militar, fumam cachimbo na rua e não estudam.
 Exceção – Diga que ela confirma a regra. Não corra o risco de explicar como.
 Extirpar – Este verbo é usado para heresias e calos.
 Francês – As primeiras pessoas do universo.
 Imbecis – Aqueles que não pensam como você.
 Maquiavel – Não o ter lido, mas olhar para ele como um vilão.
 Poesia – É totalmente inútil: fora de moda.
 Poeta – Sinônimo de simplório nobre; sonhador.
 Propriedade – Uma das bases da sociedade, mais sagrado que religião (FLAUBERT, 2002 – tradução nossa).⁵⁵

Do dicionário de Partridge, que não segue a verve irônica de Flaubert, temos uma definição de clichê que evidencia o sentido pejorativo que o termo logrou até os dias atuais no campo da linguagem:

[...] é um lugar-comum desgastado; uma frase, ou período curto, que se tornou tão vulgar que oradores cuidadosos e escritores escrupulosos evitam-na por sentirem que seu uso é um insulto à inteligência de seus ouvintes ou seu público: ‘uma moeda tão desgastada pelo uso a ponto de não ter mais desenhos’ (PARTRIDGE, 1978, s/p).

⁵⁵ Texto original: “ANGLAIS: Tous riches.

CHAT: Les chats sont traîtres. [...]

CHIEN: [...] Le chien est l’ami de l’homme

CRUCIFIX: Fait bien dans une alcôve et à la guillotine.

CYPRES: Ne pousse que dans les cimetières.

DARWIN: Celui qui dit que nous descendons du singe.

ÉTUDIANTS: Portent tous des bérets rouges, des pantalons à la hussarde, fument la pipe dans la rue et n’étudient pas.

EXCEPTION: Dites qu’elle confirme la règle. Ne vous risquez pas à expliquer comment.

EXTIRPER: Ce verbe ne s’emploie que pour les hérésies et les cors aux pieds.

FRANÇAIS: Le premier peuple de l’univers. [...]

IMBÉCILES: Ceux qui ne pensent pas comme vous.

MACHIAVEL: Ne pas l’avoir lu, mais le regarder comme un scélérat.

POÉSIE (LA): Est tout à fait inutile: passée de mode.

POÈTE: Synonyme noble de nigaud; rêveur.

PROPRIÉTÉ: Une des bases de la société. Plus sacrée que la religion” (FLAUBERT, 2002).

Young (1918) utilizava a mesma metáfora da circulação das moedas para se referir à circulação das palavras. O que faz sentido, visto que o ato de falar responde a uma economia de trocas simbólicas. As palavras, para além de significar o objeto ou ideia aos quais se referem, podem revelar aspectos socioculturais do sujeito que delas fazem uso, tornando-se, portanto, um elemento de distinção.

As palavras manchadas, passando pelas bocas do vulgar, são deixadas de lado como pouco elegantes e obsoletas. Assim, os pensamentos, quando se tornam muito comuns, devem perder sua circulação; e devemos enviar novo metal para a casa da moeda, ou seja, um novo significado para a prensa (YOUNG, 1918, p.8 – tradução nossa).⁵⁶

Depreende-se do comentário de Young, que o domínio da fala e da escrita é ameaçado pelo uso do clichê, no sentido de que há uma simplificação da forma em favor do alcance de um maior público ouvinte e leitor. Frases já carregadas de sentido podem se tornar clichês porque estão prontas, isto é, são “frases feitas”, trazem consigo uma significação que lhe foi incorporada por anos de uso compartilhado pelo grupo social e, por isso, são também facilmente reconhecíveis, familiares. Isso talvez explique o lastro e a persistência dos clichês, pois, em última análise, funcionam no processo de comunicação. Também isso nos leva a avaliar que, no âmbito da linguagem, o clichê não é um problema semântico; é um problema estético.

2.2.1 Estereótipos e clichês

Nas primeiras décadas do século XX, o estudo das ideias dominantes, esquemas mentais e fórmulas cristalizadas na sociedade se tornaram de interesse das Ciências Sociais, sendo “estereótipo” o termo adotado para nomear esse fenômeno. Amossy e Pierrot (2010, p. 31) informam que o publicitário norte-americano Walter Lippman (1889 – 1974) foi o primeiro a utilizar a noção de estereótipo para designar as imagens mentais (representações cristalizadas e esquemas culturais preexistentes) responsáveis por mediar a relação do indivíduo com o mundo. O desenvolvimento desse argumento está na obra *Opinião Pública*, lançada em 1922. Lippman (2008, p. 91) diz que por causa dos estereótipos imaginamos a maior parte das coisas antes de as experimentarmos, e essas “preconcepções governam profundamente nossas percepções”.

⁵⁶ Texto original: “Words tarnished, by passing thro' the mouths of the vulgar, are laid aside as inelegant, and obsolete. So thoughts, when become too common, should lose their currency; and we should send new metal to the mint, that is, new meaning to the press” (YOUNG, 1918, p. 8).

Para Lippman (2008, p.90-91), recorremos aos estereótipos porque seria exaustivo e provavelmente impossível examinar todas as coisas de uma maneira nova e em detalhes, sem vinculá-las a generalizações. Quando observamos um traço que marca um tipo muito conhecido, completamos esse traço com os estereótipos que carregamos em nossas mentes. Assim, temos uma série de imagens sobre como são padeiros, mecânicos, professores, brasileiros, portugueses, mulheres, negros, homossexuais e diversas outras imagens que compõem nosso acervo de generalizações. “Essas imagens de nossa mente são fictícias, não porque são mentirosas, mas sim porque expressam um imaginário social”⁵⁷ (Amossy e Pierrot, 2010, p.32 – tradução nossa).

Amossy e Pierrot observam que o termo estereótipo foi também apropriado pela Psicologia Social, que ressaltou o aspecto redutor e nocivo dos estereótipos e sua tendência a simplificar e recortar o real, o que levaria a uma visão esquemática, deformada e preconceituosa do outro. Esse sentido pejorativo ligado ao termo prevalece até os dias atuais. Para Amossy e Pierrot, contudo, é um conceito ambivalente.

Em uso corrente, [...] o termo estereótipo continua geralmente designando uma imagem coletiva cristalizada, considerada a partir de um ângulo pejorativo: o velho judeu avaro, a menina pura e inocente, o cientista distraído. Com frequência é assimilado ao clichê, quando se insiste em seu caráter trivial, seu caráter automático, redutor. O uso vulgar coexiste com o uso erudito, que vai além da questão da falta de originalidade para levantar, em toda sua profundidade, a relação entre as mediações sociais e a comunicação (AMOSSY; PIERROT, 2010 p. 34 – tradução nossa).⁵⁸

As autoras chamam a atenção para a mediação que os estereótipos exercem no processo de comunicação e interação social. Mediações são aqui compreendidas como “as variáveis que articulam a comunicação entre público e mídia, favorecendo e condicionando a produção de sentido” (LEVY, 2006, p. 19). Alinhado aos estudos culturais de recepção latino-americanos,

⁵⁷ Texto de referência: “Estas imágenes de nuestra mente son ficticias, no porque sean mentirosas, sino porque expresan um imaginario social” (AMOSSY; PIERROT, 2010, p.32).

⁵⁸ Texto de referência: “En el uso corriente, [...] el término estereotipo continua generalmente designado una imagen colectiva cristalizada, considerada desde un ángulo peyorativo: el viejo judío avaro, la niña pura e inocente, el científico distraído. Con frecuencia se lo asimila al cliché, cuando se insiste em su carácter trivial, su carácter automático, reductor. El uso vulgar coexiste con el uso erudito que va más allá de la cuestión de la falta de originalidad, para plantear en toda su profundidad la de las mediaciones sociales y la comunicación” (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 34).

Orozco Gomes (1997) compreende que múltiplas mediações⁵⁹ interveem no consumo midiático, sendo que as mediações individuais são os esquemas mentais ou repertórios pessoais através dos quais percebemos o mundo e lhe damos sentido.

Justamente por considerar que as imagens nos ajudam a compreender e categorizar o real, Lippman (2008) se posiciona criticamente sobre a influência que a mídia exerce, como produtora de imagens, em nossa mente, nossos afetos e humores. As mídias audiovisuais e o cinema, em particular, invariavelmente promovem generalizações em decorrência do modelo massivo de distribuição de suas imagens. Para fazer justiça à história do cinema é preciso falar em cinemas, no plural, tamanha a variedade de escolas, de estilos e procedência geográfica e cultural. Com isso não se ignora o fato de que há um cinema hegemônico, que movimenta uma indústria bilionária (a norte-americana), e que oferece modelos identitários e culturais estereotipados. Se admitirmos que as imagens audiovisuais materializam as imagens mentais, o que teríamos na tela seria um espelhamento das visões provenientes do imaginário social. Contudo, é de se considerar que as imagens mentais são também alimentadas pelas imagens audiovisuais. Há, portanto, uma dupla implicação, uma relação de reciprocidade entre o imaginário social e a mídia no engendramento de estereótipos.

Assim como a palavra clichê, estereótipo vem de estereotipia, que é também um mecanismo de impressão tipográfico. Não obstante serem usados como sinônimos, o termo estereótipo, empregado nos estudos sociais, e o termo clichê, nos estudos da linguagem, envolvem abordagens distintas. Por exemplo, no âmbito da narrativa fílmica parece mais apropriado o uso do termo estereótipo, na acepção de Lippman, para se referir à premissa⁶⁰ do roteiro, isto é, o ponto de vista da obra, seus pressupostos, a “moral da história”. Assim, os estereótipos podem estar na premissa, que é a ideia motriz que catalisa todos os elementos

⁵⁹ O pesquisador mexicano Orozco Gomes (1997) observa que múltiplas mediações interpelam os sujeitos no processo de recepção de produtos midiáticos, sendo cinco delas facilmente identificáveis: as **mediações individuais**, conforme expusemos no texto; as **mediações institucionais**, tais como a família, a escola, a igreja dentre outras instituições que produzem cultura; as **mediações massmediáticas**, uma vez que a própria tecnologia desenvolve uma linguagem própria que influencia a percepção do sujeito; **mediações situacionais**, isto é, o contexto de recepção do produto midiático pode condicionar o nível de atenção e mesmo de produção de sentido e **mediações de referência**, que dizem respeito ao lugar social de pertencimento do sujeito receptor, ou seja, sua idade, classe social, etnia, gênero, dentre outras referências.

⁶⁰ Na obra *The art of dramatic writing*, o dramaturgo húngaro Lajos Egri (1888-1968) define premissa como uma proposição declarada ou assumida e que conduz a uma conclusão. Egri (1960, p.2) adverte que outras palavras são usadas com o mesmo fim, tais como: tema, tese, ideia raiz, ideia central, objetivo, força motriz, propósito, emoção básica. Sua escolha é pela palavra premissa, pois considera que ela contém todos os elementos que os outros termos tentam exprimir.

narrativos do filme. Nota-se que não estamos falando de imagens fílmicas, que está no plano da materialidade, mas de uma outra esfera da concepção do filme: o discurso.

Claro está que os pressupostos dos realizadores da obra vão se evidenciar na dimensão imagética do filme. Revelam-se nas escolhas dos elementos narrativos: dos diálogos à atuação dos atores, do cenário à iluminação, do ritmo da música ao ritmo da câmera, enfim, no manejo da linguagem audiovisual. Todos esses elementos fornecem pistas sobre o discurso do filme e os estereótipos nele contidos.

Ainda que eventualmente os estereótipos presentes no *corpus* desta pesquisa possam ser discutidos, o ponto de interesse está nos clichês. Amossy e Pierrot fazem uma importante distinção entre clichês e estereótipos.

O clichê emerge da superfície do discurso sob a forma de uma expressão imediatamente reconhecível: “uma doçura angelical”, “uma palidez sepulcral”, “branco como um papel”. O estereótipo, pelo contrário, nem sempre se deixa detectar na superfície do texto. A imagem familiar da mulher doce, frágil e pura, necessariamente não se constrói com fórmulas cristalizadas, pois admite uma multiplicidade de variantes (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 78 – tradução nossa).⁶¹

Trazendo para a esfera do cinema, estamos considerando que os clichês se mostram na materialidade das imagens fílmicas, em sua *mise en scène* ou, como dissemos no capítulo anterior, na textura das imagens. Diferentemente dos estereótipos que remetem ao discurso do filme, os clichês são encontrados na dimensão micronarrativa: em seus planos, cenas ou sequências. Esse campo formal engendra imagens-clichê presentes na gestualidade dos atores, na configuração das cenas e no uso de esquemas narrativos plasmados em imagens fílmicas. A afirmação de que o clichê é a camada superficial de um estereótipo profundo, como sustentam Amossy e Pierrot (2010), paira como uma provocação neste momento. O conjunto de imagens fílmicas selecionadas nesta pesquisa para discussão e análise, a seu tempo, e no amadurecimento do processo investigativo poderá confirmar ou negar as questões preliminarmente levantadas. Assim como admitimos a possibilidade de elaboração de novas perguntas.

⁶¹ Texto de referência: “El cliché, en efecto, emerge a la superficie del discurso bajo la forma de una expresión hecha inmediatamente reconocible: ‘una dulzura angelical’, ‘una palidez sepulcral’, ‘blanco como un papel’. El estereotipo, por el contrario, no siempre se deja detectar en la superficie del texto. La imagen familiar de la mujer dulce, frágil y pura no necesariamente se construye con fórmulas cristalizadas, y además admite una multiplicidad de variantes” (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 78).

2.3 Do clichê ao arquétipo e vice-versa

O filósofo e teórico da comunicação Marshall McLuhan (1911-1980) e o poeta e professor de Literatura, Wilfred Watson (1911-1998), propuseram uma reflexão sobre arquétipos e clichês, por entenderem que ambos são formas de recuperar o passado. Na obra ensaística *Do clichê ao arquétipo* (1973), os autores propõem que o clichê passou a ser vinculado ao que se desgastou pelo uso, enquanto o arquétipo relaciona-se ao simbólico e ancestral, o que conferiu ao segundo uma maior relevância, por parecer se tratar dos mais profundos temores e desejos humanos. É possível notar um tom provocador no texto, cujo objetivo afigura ser o de desmistificar a ideia de arquétipo, como no uso da citação do crítico literário canadense Northrop Frye (1912-1991), que afirma ser o arquétipo um símbolo ou imagem, que se repete com uma frequência tal que pode ser reconhecido como um elemento da experiência literária (MCLUHAN; WATSON 1973, p.142). Os autores comentam a citação dizendo que esta é, em particular, uma definição de arquétipo “anti-Jung”, justamente por “sugerir que os arquétipos são artefatos humanos produzidos por muita repetição – em outras palavras, uma forma de clichê” (MCLUHAN; WATSON, 1973, p.142).

O comentário de Frye chama a atenção para o fato de que a fixidez do arquétipo se dá por repetição, ou seja, o uso recorrente de certa imagem na literatura a tornaria um elemento da experiência literária. Segundo a concepção de Jung, entretanto, a repetição não é causa, mas consequência do caráter universal das imagens arquetípicas. A repetição, portanto, não é um ato mecânico, como pretendem os teóricos canadenses, mas uma espécie de rememoração. Passaremos à exposição mais detida dos conceitos junguianos para buscarmos compreender os pontos de contato entre arquétipos e clichês. Na sequência, retomaremos às proposições de McLuhan e Watson.

2.3.1 Arquétipos e inconsciente coletivo

Os textos *Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo* e *O conceito de inconsciente coletivo* são resultantes de conferências proferidas por Carl Jung em 1933 e 1936 respectivamente. Nesses textos, o psicólogo busca esclarecer dois conceitos basilares de seu arcabouço científico: o que são arquétipos e o que é inconsciente coletivo. Jung admitia que seu conceito de arquétipo era uma reelaboração de concepções similares já esboçadas por outros pesquisadores, tais como o etnólogo francês Lucien Lévy-Bruhl (1857-199), que utilizava o

termo *representações coletivas* para as figuras simbólicas da cosmovisão de algumas culturas, ditas primitivas; os sociólogos franceses Henri Hubert (1872-1927) e Marcel Mauss (1872-1950), por exemplo, que abordavam as categorias da imaginação presentes em diversas manifestações religiosas e o etnólogo alemão Adolf Bastian (1826-1905), que identificava a existência de pensamentos elementares ou primordiais nas mais diversas culturas.

O conceito de arquétipo para Jung, contudo, é tributário de um pensador ainda mais antigo: Platão. Jung (2002) dizia que arquétipo é um termo explicativo do *eidos* platônico. “Arquétipo nada mais é do que uma expressão já existente na Antiguidade, sinônimo de ideia no sentido platônico” (JUNG, 2002, p. 82). Segundo a teoria platônica, as ideias (ou formas) são imateriais, imutáveis e eternas.

Sigmund Freud (1856-1939) já notava que em alguns sonhos apareciam elementos que pareciam não fazer parte da experiência pessoal do sonhador. A esses elementos, Freud chamava *resíduos arcaicos*, isto é, “formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano” (JUNG, 2008, p. 82). Freud, porém, não admitia a existência de um inconsciente coletivo e é justamente esta concepção formulada por Jung que reconfigura e redimensiona o conceito de arquétipo, pois para ele, são os arquétipos os conteúdos do inconsciente coletivo. O inconsciente pessoal repousaria sobre uma camada mais profunda, denominada inconsciente coletivo. Tal dimensão da psique humana é inata, uma vez que não tem origem em experiências ou aquisições pessoais e é coletiva por ser universal e existir em toda parte e em todos os indivíduos. “Estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existem desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2002, p. 16).

Para Jung, a racionalidade não é o único recurso para a apreensão do mundo, pois a consciência se orienta em relação à experiência por diversos caminhos. O psicólogo destaca quatro tipos funcionais e suas formas evidentes: “A *sensação* (isto é, a percepção sensorial) nos diz que alguma coisa existe; o *pensamento* mostra-nos o que é esta coisa; o *sentimento* revela se ela é agradável ou não; e a *intuição* nos dirá de onde vem e para onde vai” (JUNG, 2008, p.74).

Não sendo a razão o meio de acessar os arquétipos, como provar que eles existem? Jung (2002) avaliava que atestar a essência dos arquétipos é uma possibilidade tão remota quanto a de provar os instintos. Por outro lado, é possível percebê-los, concretamente, em ação. O psicólogo ressaltava que seu trabalho era de natureza empírica e que suas formulações foram resultantes de sua experiência prática, seja no contato com seus pacientes, ou nas evidências

manifestas nos conhecimentos esotéricos e em narrativas mitológicas. Talvez Jung tenha se perguntado por qual motivo era (e continua sendo) possível notar imagens recorrentes nos sonhos de pessoas tão diferentes entre si ou, ainda, como é possível que haja mitos semelhantes em culturas e contextos absolutamente diversos.

A título de ilustração, podemos apontar algumas imagens arquetípicas: a noção da existência de uma entidade divina e onipotente; a morte como transmutação, passagem ou transformação; a existência de uma entidade que gera, cuida e abriga; o herói que supera os obstáculos em favor da coletividade; o mártir que oferece a si mesmo em sacrifício pelo bem de todos; o sábio ancião ou oráculo, etc. Segundo Jung (2002, p.57), “há tantos arquétipos quantas situações típicas na vida”.

Ainda na tentativa de clarificar o conceito de arquétipo, Jung alerta para a distinção entre arquétipos e ideias arquetípicas. Os arquétipos dizem respeito à forma e não ao conteúdo. “O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma possibilidade dada a priori da forma de sua representação” (JUNG, 2002, p. 91), e segue dizendo que uma imagem primordial “só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo, no caso de tornar-se consciente e, portanto, preenchida com o material da experiência consciente” (JUNG, 2002, p. 91). Ele conclui que o que herdamos são as formas (arquétipo) e não o conteúdo. Se tomarmos o arquétipo da “entidade que gera, cuida e abriga”, por exemplo, e nos reportarmos ao âmbito da experiência consciente vamos encontrar tal arquétipo (forma) vivificado na figura da mãe (progenitora) ou mãe natureza, mãe terra, a alegoria da pátria como mãe, Nossa Senhora (virgem-mãe) e outros conteúdos ou ideias arquetípicas semelhantes.

No texto *Chegando ao inconsciente*, que compõe a coletânea *O homem e seus símbolos* (1964), Jung nos diz que o arquétipo se expressa na experiência consciente por meio de símbolos, que são imagens dotadas de conotações especiais, além do seu significado evidente ou convencional.

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão (JUNG, 2008, p. 19).

Um fato psicológico importante para Jung (2008) é a capacidade que o homem tem de também produzir símbolos, de modo inconsciente e espontâneo, na forma de sonhos. Por compreender os sonhos como canais de acesso ao inconsciente, o psicólogo dedicou ao tema

muito dos seus esforços empíricos ao longo de 60 anos de clínica e pesquisa. “Os símbolos são a melhor expressão possível para um conteúdo inconsciente apenas pressentido, mas ainda desconhecido” (JUNG, 2002, p.18).

2.3.2 Símbolos, mitos e sintoma

Façamos um aparte para analisar com mais atenção o conceito de símbolo. De acordo com a semiótica de Charles Peirce (1839-1914), o signo é, grosso modo, aquilo que representa algo para alguém. Há, portanto, um objeto representado, a representação em si e o significado da representação. Essa relação triangular é composta pelo referente (objeto), o significante ou *representamen* (a representação do objeto) e o interpretante (o significado, a interpretação). Na relação do signo com o objeto (ícone, índice e símbolo)⁶², o símbolo é aquilo que representa algo por convenção. O signo simbólico não precisa ter qualquer relação de aparência (ícone) ou contiguidade (índice) com o objeto, bastando que tenha sido socialmente convencionalizada a sua significação. Por exemplo, em certas culturas uma pomba branca simboliza a paz ou uma cruz pode simbolizar sacrifício, especialmente em sociedades cristãs. Os símbolos são arbitrários e sua significação aceita socialmente, tais como as bandeiras dos países e os sinais de trânsito.

McLuhan e Watson (1973) destacam que o sentido convencionalizado é, de fato, um acordo entre as partes e que tal ideia está presente na origem da palavra símbolo.

Ajuda ter em mente o sentido original e a estrutura do termo ‘símbolo’ como justaposição de duas coisas. Originalmente, as duas partes contratantes quebravam um graveto e cada uma ficava com uma metade. Ao se completar a relação, os interessados justapunham os dois gravetos, criando o símbolo. Isso vem de *ymballein*, que em grego quer dizer ‘jogar junto’. Uma chaleira não é um símbolo a não ser justaposta a um fogão, uma panela ou comida. As coisas isoladas não são símbolos (MCLUHAN; WATSON, 1973, p.53).

Há, porém, uma sensível diferença entre os conceitos de símbolo aqui apresentados, pois se para a Semiótica a arbitrariedade é constitutiva do símbolo, para Jung os símbolos não são

⁶² Segundo Peirce (2005), quando a relação do signo com o seu objeto é dada por convenção, tal signo é um símbolo. Quando o signo mantém uma relação de contiguidade com o objeto que representa, esse signo é um índice. Por sua vez, temos um ícone, quando a relação entre signo e objeto é por semelhança.

exatamente arbitrários, mas uma expressão especial dos conteúdos inconscientes pessoais ou coletivos (arquétipos). Os quais, podemos inferir, quando “justapostos” aos conteúdos conscientes “jogam junto” e podem fazer sentido.

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todos as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens (JUNG, 2008, p. 19).

É possível analisar que as imagens simbólicas, para Jung, surgem da insuficiência da linguagem lógico-verbal de representar ou descrever nossas percepções. As imagens tornam-se símbolos dos conteúdos da psique, tais como medo, desejo, fantasias, instintos básicos, formas arcaicas de pensamento, entre outros. No inconsciente pessoal, nós tecemos essa trama simbólica segundo nossas experiências, condições individuais e estado de espírito. Já na dimensão coletiva do nosso inconsciente há imagens herdadas, resultantes da experiência milenar da espécie humana. Tais imagens são os arquétipos e permanecem em nossa psique como vestígios de um longo processo evolutivo.

Essa psique, infinitamente antiga, é a base da nossa mente, assim como a estrutura do nosso corpo se fundamenta no molde anatômico dos mamíferos em geral. O olho treinado do anatomista ou do biólogo encontra nos nossos corpos muitos traços deste molde original. O pesquisador experiente da mente humana também pode verificar as analogias existentes entre as imagens oníricas do homem moderno e as expressões da mente primitiva, as suas ‘imagens coletivas’ e os seus motivos mitológicos (JUNG, 2008, p. 82).

Como exemplo, Jung cita que há muitas representações do motivo *irmãos inimigos* em várias narrativas religiosas, mitológicas e literárias⁶³. Podemos mencionar Caim e Abel; Esaú e Jacó; Etéocles e Polinices e um sem-número de enredos literários e cinematográficos. A tendência para formar representações baseadas no mesmo motivo seria algo instintivo ou, em outras palavras, arquetípico. “O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem

⁶³ A dissertação de mestrado de André Luís de Oliveira (2017), intitulada *Da tragédia ao trágico: relações fraternas* aborda a representação das relações fraternas, marcadas pelo trágico, na literatura dramática. Foram analisadas as tragédias gregas que apresentam os filhos de Édipo e Jocasta, bem como os de Agamêmnon e Clitemnestra. No teatro brasileiro, a pesquisa privilegiou as peças de Nelson Rodrigues cuja ação central decorre de relações fraternas. As relações estudadas não significam fraternais, no sentido de amorosas, pois que muitas delas se estabelecem na rivalidade entre irmãos ou irmãs. A pesquisa foi desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. André Luís Gomes, ao abrigo do *Programa de Pós-Graduação em Literatura*, da Universidade de Brasília.

em colônias” (JUNG, 2008, p. 83). E se soa estranho vincular as ações humanas a tendências instintivas, um Jung evolucionista questiona: “Então por que supor que seria o homem o único ser vivo privado de instintos específicos, ou que a sua psique desconheça qualquer vestígio da sua evolução?” (JUNG, 2008, p. 93).

Esses “vestígios da nossa evolução” manifestar-se-iam por meio de imagens, cujas origens são desconhecidas, mas que compõem nossa psique. Com isso, Jung (2008) quer destacar que certas formas de pensamento, gestos e atitudes possuem compreensão universal, dado que é um esquema (uma forma) estabelecido antes mesmo do homem ter desenvolvido a consciência. Consequentemente, o homem moderno repete atos evocados por imagens que o interpelam de modo instintivo. Quanto ao processo criativo, este “consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada” (JUNG, 1985, p.71).

Nos detivemos no tópico sobre os arquétipos, porque há um volume considerável de estudos sobre o tema, provenientes da Antropologia e se ramificando em investigações mais específicas sobre mitologia, segmento, aliás, que o próprio Jung admite ter buscado referências. O trabalho do sociólogo e antropólogo francês Gilbert Durand (1921 – 2012) é um dos que se destaca, a partir dos anos de 1960, nos estudos sobre os arquétipos. Diferentemente de Jung, Durand opta pela categoria “imaginário”, ao invés de “inconsciente coletivo”, para designar a dimensão que congrega as imagens arquetípicas. Para ele, o imaginário é “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 2012, p.18). Ainda conforme Durand (2004), imagens como o mito, o sonho, o rito e os desejos compõem o imaginário e dão-se a conhecer por meio da repetição e pela redundância dos temas e manifestações simbólicas.

No campo da Narratologia, estudos estruturalistas investigavam as narrativas mitológicas, as lendas e contos populares na tentativa de encontrar padrões e modelos arquetípicos, os quais passaram a ser classificados segundo tipologias definidas. Podemos citar o trabalho de Vladimir Propp (1895-1970), *Morfologia do conto maravilhoso*, de 1928, na busca por elementos invariáveis e recorrentes nos contos populares russos. O linguista lituano Algirdas Julius Greimas (1917-1992), em *Semiótica estrutural*, de 1966, recuperou a tipificação de personagens de Propp e, com base no funcionamento da sintaxe do discurso, propôs um modelo actancial que pode ser observado nas funções dos agentes da ação (personagens).

O mitólogo norte-americano Joseph Campbell (1904-1989) discute o monomito, uma categoria que desenvolveu na obra *O herói de mil faces*, publicada em 1949, e que considera que nas narrativas mitológicas, nas mais diversas culturas, o herói percorre uma jornada cíclica,

com etapas definidas e previsíveis. As obras de Campbell inspiraram o roteirista norte-americano Christopher Vogler a publicar, em 1998, o livro *A jornada do escritor: estrutura mítica para roteiristas*. O livro é a reelaboração de um documento anterior, que Vogler havia escrito quando era roteirista dos estúdios *Disney*, em Hollywood. Vogler viu no monomito e nos modelos dos personagens arquetípicos um caminho para ajudar o estúdio a produzir filmes mais atraentes, já que a *Disney* havia passado por alguns fracassos de bilheteria na década de 1980. Além disso, havia o inquestionável sucesso da série *Guerra nas estrelas*, de George Lucas, um “discípulo” declarado de Campbell.

Como é possível notar, a persistência de certas imagens, em seus padrões e formas recorrentes, tem sido objeto de estudo de diversos segmentos teóricos. Numa vertente mais antropológica e atento aos conteúdos simbólicos como resultantes de expressões da cultura, o historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) também se dedicou ao estudo dessas imagens que, a despeito do tempo e espaço, perduram. Ao pesquisar a presença de elementos da cultura da Antiguidade Clássica no Renascimento, Warburg elaborou o conceito de *nachleben*, algo de difícil tradução, cujo sentido aproximado pode ser compreendido como vida póstuma, pós-vida ou sobrevivência. Há certas imagens, formas ou esquemas, sejam eles concretos ou imaginários, que são imorredouros ou, se de fato morrem, ressurgem do passado, em seu aspecto fantasmático, para assombrar o presente. Muito adequadamente, o título da obra brasileira, organizada por Leopoldo Waizbort (2015), que compila alguns textos de Aby Warburg, é *Histórias de fantasmas para gente grande*.

Para Warburg, essas imagens sobreviventes não são apenas representações visuais, mas “sintomas”, uma expressão visível de uma memória social. Nesse sentido, a visão de Warburg parece tangenciar as concepções de Jung quanto à existência de uma experiência imagética coletiva. Entretanto, na psicologia junguiana as imagens arquetípicas são dimensões apriorísticas e instintivas da psique da espécie humana presentes no inconsciente coletivo, já em Warburg é a cultura que fornece os mapas para se desbravar os longos itinerários das imagens que sobrevivem na memória social e coletiva.

2.3.3 O arquétipo-clichê ou o esquema sensório-motor

Marshall McLuhan sustentou em muitas de suas obras, grande parte publicada nos anos 1960 – *A Galáxia de Gutemberg; Os meios de comunicação como extensão do homem; Aldeia Global* – que as tecnologias criadas pelo homem moldam sua percepção e criam novas

demandas tecnológicas num movimento contínuo. “Naturalmente, a linguagem é o maior e mais complexo dos artefatos do homem, cada palavra se estende ou envolve toda sua vida sensorial” (MCLUHAN; WATSON, 1973, p.74). O ponto de inflexão que ele lança, juntamente com Watson, à teoria junguiana é o de pensar os arquétipos não como “formas eternas”, conforme a acepção platônica, mas no duplo arquétipo-clichê como ferramenta da imaginação criativa. “Novos clichês, novas tecnologias desenterram inesperados arquétipos da loja de velharias. Novos meios criam novos fins como novos serviços criam novos desconfortos” (MCLUHAN; WATSON, 1973, p.64).

A imagem “loja de velharias” vem do poema *The circus animal's desertion*, de William Butler Yeats (1865-1939). Tal poema conduziu as reflexões de McLuhan e Watson acerca dos clichês e arquétipos.

Aqueles imagens poderosas porque plenas
Na pura mente nascidas, mas de que geradas?
Um monte de lixo, ou varredura das ruas
Velhas chaleiras, velhas garrafas, lata quebrada.
Ferro velho, velhos ossos, velhos trapos, a puta delirante
Guarda a caixa. E com minha escada desaparecida,
Devo deitar-me onde começam todas as escadas,
Na suja loja de velharias do coração⁶⁴ (YEATS *apud* MCLUHAN; WATSON, 1973, p. 35).

A “loja de velharias do coração” assemelha-se mais aos *resíduos arcaicos* do inconsciente, aludidos por Freud, do que à noção de arquétipo de Jung. O inconsciente pessoal, em Freud, é o espaço de conteúdos esquecidos e recalçados (JUNG, 2002). Algo que a imagem do poema de Yeats aparentemente evoca. “Imagens e formas poderosas, quando completas, são descartadas para se tornarem ‘a loja de velharias do coração’, isto é, o mundo do arquétipo” (MCLUHAN; WATSON, 1973, p.152). Por outro lado, um tal mundo do arquétipo supõe uma economia de trocas, pois se “as velharias do coração” estão numa “loja” significa que podem ser cambiáveis. Assim, McLuhan e Watson enxergam no poema de Yeats uma revelação que leva à compreensão sobre a dinâmica dos clichês-arquétipos.

À medida que seus clichês poéticos entram em colapso e são refugados, ele se volta para a recuperação de velhas formas para novos clichês. É o clichê totalmente gasto que revela os processos criativos ou arquetípicos, tanto na linguagem como em todos os outros processos e artefatos (MCLUHAN; WATSON, 1973, p.152).

⁶⁴ Those masterful images because complete/ Grew in pure mind, but out of what began?/ A mound of refuse or the sweepings of a street,/ Old kettles, old bottles, and a broken can, /Old iron, old bones, old rags, that raving slut /Who keeps the till. Now that my ladder's gone,/ I must lie down where all the ladders start/ In the foul rag-and-bone shop of the heart (YEATS, 2012, p. 320).

À parte a existência de uma memória coletiva da raça humana, pois tal concepção não é admitida por McLuhan e Watson, os arquétipos seriam clichês antigos, superados por novos clichês. Ao promoverem o sincretismo dos termos arquétipo e clichê, McLuhan e Watson (1973) argumentam que vários teóricos do final do século XX também ampliaram o conceito de clichê, de modo a não o reconhecer apenas como um vício da linguagem verbal, mas como um elemento ativo e estrutural do meio sociocultural que molda nossa percepção. Noção similar à de estereótipo, conforme apresentada anteriormente. Também nessa direção, vamos encontrar algumas proposições do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), para quem os clichês são “esquemas sensório-motores”, ou seja, uma imagem mental (esquema) que condiciona a sensibilidade e o comportamento.

Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquemas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa (DELEUZE, 2005, p. 31).

O contexto da citação de Deleuze é a obra *A imagem-tempo*, de 1985, na qual o filósofo francês denuncia a índole padronizadora e determinista dos clichês no cinema narrativo. O filósofo brasileiro Rodrigo Guéron (2011), dedica-se a explorar o conceito formulado por Deleuze e sustenta que o clichê é parte fundamental da nossa experiência cotidiana do real, uma vez que a constitui, e apesar de aparecer no cinema de forma privilegiada, não é exclusividade do cinema ou de outros mecanismos de produção de imagens. Entretanto, essa “imagem sensório-motora” que nos acalenta e protege diante do mundo, também nos aprisiona.

Pretendemos mostrar que o clichê será uma espécie de imagem-lei ou imagem-moral: imagem que vai funcionar como um índice determinador e padronizador de valor. Mostraremos ainda que, como expressão da moral, o clichê é também uma operação de poder: poder que opera à medida que se instala nos corpos, não só paralisando-os e atemorizando-os, mas fazendo-os perceber, sentir, agir, desejar, imaginar e sonhar dentro de determinados limites e direções (GUÉRON, 2011, p.25).

Não é possível compreender o cinema como uma potência do real, assevera Guéron (2011), sem analisar a questão do clichê. “Os cineastas começam a perceber que é saindo em busca do lugar-limite, onde os sentidos se fecham num mundo sem saída para forçá-los a se abrir em outras perspectivas, que os clichês são desconstruídos” (GUÉRON, 2011, p.24).

Mais uma vez os clichês são vistos com desconfiança. Se nos estudos da linguagem os clichês são uma ameaça estética, por serem simplórios e vulgares, nos estudos sociais corrompem a percepção do indivíduo sobre si mesmo e o mundo, por serem esquemáticos e alienantes. Nos dois casos é uma ameaça à autonomia criativa e expressiva, mesmo que em níveis e âmbitos diferentes.

Guerón chama os cineastas à responsabilidade de desconstruir os clichês. Mas se os clichês participam da nossa percepção do mundo, como desconstruí-los? Se são imagens mentais ou arquetípicas como submetê-las à intencionalidade? De outra parte, se são os clichês constitutivos das imagens fílmicas, possivelmente não é viável extirpá-los como se fossem uma enfermidade ou corpo estranho. A Semiótica pode colaborar na compreensão dessa atuação intrínseca dos clichês nas narrativas fílmicas.

O cinema vive de clichês e gera clichês — imagens que, quanto mais simplificadas, mais facilmente são retidas. [...] Na medida em que um clichê é um condensado de imagem, ideia e emoção, importa situá-lo enquanto processo de semiose muito presente do cinema (AREAL, 2011, p.1).

Leonor Areal (2011) propõe que o clichê é um elemento do processo de significação do filme e aponta para a possibilidade de o clichê ser um embrião de signo visual latente tanto na imagem quanto na memória do espectador. Para Areal (2011), tal conceito assemelha-se ao de *significante imaginário*, que na acepção de Christian Metz (1980) é um significante de outra natureza que não linguística, constituído pela matéria do filme e ressignificado num segundo grau pelo imaginário do espectador/leitor. Dizer que o cinema obedece mais às leis da mente do que às leis do mundo exterior (Munsterberg, 1983b, p. 38) fortalece o argumento de que o clichê está ancorado no imaginário.

2.4 Percepção visual e a gaveta dos esquemas mentais

Partindo da afirmação de que nenhum artista é capaz de pintar o que vê, o historiador da arte austríaco Ernst Gombrich (1909 – 2001)⁶⁵ se aplicou a um estudo sobre a psicologia da representação pictórica, que resultou numa série de palestras proferidas nos anos de 1955 e 1956, na Inglaterra e nos Estados Unidos, e foram reunidas na obra *Arte e ilusão*, publicada em

⁶⁵ É importante destacar que o arcabouço teórico de Aby Warburg exerceu considerável influência no desenvolvimento intelectual de Ernst Gombrich. Em 1936, Gombrich tornou-se pesquisador assistente no Instituto Warburg, à época já vinculado à Universidade de Londres. Entre os anos de 1959 e 1972, Gombrich dirigiu o referido instituto e em 1970 publicou a obra *Aby Warburg: uma biografia intelectual*.

1960. Segundo Gombrich (1986, p. 63), o artista não pinta exatamente o que vê, porque ele não começa com sua própria impressão visual, mas com a ideia ou conceito que tem previamente da coisa. O autor nos conta que um pequeno jornal alemão do século XVI noticiou uma inundação do rio Tibre na ponte do castelo de Sant'Angelo, em Roma, ilustrando a notícia com uma xilogravura que em nada se parecia com a capital italiana e que muito se assemelhava a um burgo alemão. A dedução de Gombrich foi de que o artista, que talvez nunca tivesse ido à Roma, provavelmente adaptou a vista de uma cidade qualquer para ilustrar a notícia.

Sabia que o castelo Sant'Angelo era um castelo, de modo que escolheu na gaveta dos seus estereótipos mentais o clichê apropriado – um *Burg* alemão, com sua estrutura em vigas e seu telhado em funil. Mas não se limitou a repetir o estereótipo – adaptou-o à sua função específica acrescentando-lhe certas características distintivas que sabia fazerem parte daquele determinado edifício romano (GOMBRICH, 1986, p. 61).

Quando Gombrich utiliza a imagem de que o clichê está dentro da gaveta dos estereótipos mentais, nos parece ser o clichê um item dentro do esquema maior do estereótipo, um microcosmo dentro de um macrocosmo. Recuperando a alusão sobre superfície e conteúdo de Amossy e Pierrot (2010), os clichês estariam na superfície dos estereótipos. Porém, se estão dentro ou abarcados pelos estereótipos, conforme Gombrich, os clichês não estão na superfície. As duas imagens explicativas comportam concepções inversas sobre a posição dos clichês e estereótipos. Considero, portanto, por falta de parâmetros seguros, mais prudente abandonar as alusões “topográficas” sobre a posição de um em relação ao outro. Por ora, fiquemos com o que se mostra convergente nas duas abordagens teóricas: clichê e estereótipo não são a mesma coisa. A dinâmica relacional desses elementos poderá ser observada na etapa analítica do *corpus* desta pesquisa.

Depois de citar alguns exemplos semelhantes ao da representação do castelo de Sant'Angelo em Roma, Gombrich conclui que no esforço da representação pictórica nossa mente desenvolve um recurso chamado estereótipo adaptado.

O ato de copiar – segundo aprendemos dessas experiências – prossegue num ritmo de esquema e correção. O esquema não é produto de um processo de ‘abstração’ de uma tendência a ‘simplificar’, mas representa uma primeira categoria, aproximada e pouco rígida, que aos poucos se estreitará para adaptar-se à forma a ser produzida (GOMBRICH, 1986, p. 64).

São pertinentes as aproximações entre as ideias de Gombrich, sobre o que ele chama de estereótipo adaptado, e a concepção de palimpsesto, de Gérard Genette. Suponhamos que um

artista queira desenhar uma árvore e que se coloque diante de uma. Segundo Gombrich, dentre os modelos de árvore que a pessoa tem em mente, será escolhido aquele que mais se aproxima da árvore real que ele pretende desenhar. A referência, portanto, não é a realidade, mas um modelo preexistente. O desenho resultante, que em verdade é um estereótipo adaptado, possivelmente servirá de modelo a outros desenhos, num movimento de trocas contínuo. “Todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação”, afirma Genette (2010, p. 23), que expande o pressuposto da hipertextualidade⁶⁶ ao constatar que as práticas de derivação não são privilégio da Literatura, uma vez que também podem ser encontradas em atividades artísticas como a música e as artes plásticas. Genette (2010, p.135-6) esclarece que não está preconizando uma extrapolação teórico-metodológica, pois reconhece que há especificidades no processo de criação de cada tipo de arte, porém nos convoca a repensar – visto que a mimese inspira reflexões desde os antigos – sobre a “pertinência universal” das práticas de transformação e de imitação.

Por compreender que o pensamento consiste em distinguir e classificar, Gombrich (1986, p. 263) conclui que a percepção é um exercício de comparação. Isso decerto explica o motivo pelo qual nossa apreensão do mundo e das coisas vai sempre evocar um modelo preexistente. No processo de comparação e seleção, a escolha de certos esquemas formais se dá por conveniência, de acordo com o seu potencial funcional de representação. O esquema selecionado do nosso repertório mental de esquemas, é aquele que se mostra mais adequado ao propósito da representação. Não havendo o “encaixe”, o esquema preexistente sofre modificações até “servir”. O resultado pode ser insólito ou esteticamente questionável, mas a comunicação com o “destinatário” está estabelecida.

As formulações de Gombrich nos remeteu ao artista brasileiro, Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), conhecido como Aleijadinho. Filho de um arquiteto português e uma escrava, Aleijadinho foi um escultor, entalhador e arquiteto, deixando um vasto número de obras em algumas cidades do estado de Minas Gerais. Para a composição do acervo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Aleijadinho esculpiu em madeira quatro leões de eça, que são ornamentos de sustentação de uma bancada onde se coloca o caixão para a cerimônia fúnebre. Ocorre que na representação de Aleijadinho (Fig. 34 e 35), as cabeças dos leões têm feições humanas e de macaco, e a postura corporal não se assemelha a de um felino. Os entalhes no alto da cabeça e nos ombros parecem cabelos humanos estilizados e não a característica juba dos leões.

⁶⁶ Conferir Capítulo 1.



Figuras 34 e 35 – *Leões de eça*, esculturas em madeira. Artista: Aleijadinho, século XVIII. Fonte: Google images.

Em outra obra, aos pés do profeta Daniel, Aleijadinho dispôs um leão que, subjugado, olha para o rosto do profeta. Essa escultura compõe o conjunto *Os Doze Profetas*, todas esculpidas em pedra sabão e localizadas no adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos⁶⁷, na cidade de Congonhas do Campo, também em Minas Gerais. A composição deste leão segue o mesmo esquema dos leões de eça.



Figuras 36 e 37 – *Profeta Daniel*, escultura em pedra sabão. Artista: Aleijadinho, século XVIII. A figura à esquerda mostra a escultura por inteiro, à direita detalhe da cabeça do leão. Fonte: Google images.

⁶⁷ O Santuário de Bom Jesus de Matosinhos foi reconhecido como Patrimônio da Humanidade pela Unesco em 1985.

Há muitas especulações sobre as razões que levaram o artista barroco a caracterizar os leões como fez. A que nos parece mais factível é a de que Aleijadinho, vivendo no interior do Brasil colônia do século XVIII, nunca teria visto um leão, nem uma imagem mais fidedigna de algum. Desse modo, na falta de modelos, ele recorreu ao seu acervo mental de esquemas e concebeu a representação que julgou ser mais adequada.

Exemplo semelhante pode ser encontrado entre as obras do famoso artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528). Trata-se da xilogravura de um rinoceronte, publicada em 1515. Segundo Gombrich, por nunca ter visto o animal, Dürer teria se baseado em informações de segunda mão e complementado com sua imaginação como seria um animal exótico com um corpo encouraçado. A “criatura semi-inventada de Dürer serviu de modelo para todas as imagens de rinoceronte, mesmo as dos compêndios de história natural, até o século XVIII” (GOMBRICH, 1986, p. 70).

Voltando à representação de leão criada por Aleijadinho, cujas distorções são aqui reputadas ao fato de ele nunca ter ido à África e nem visto uma fotografia de leão, vamos encontrar no século XIII uma imagem que demonstra ser o processo de representação algo bem mais complexo do que a reprodução fidedigna da imagem captada pela retina. Entre os desenhos do mestre-de-obras francês Villard de Honnecourt (1200- 1250), que hoje pertencem ao acervo da Biblioteca Nacional da França, encontra-se a figura de um leão, que como as esculturas de Aleijadinho, pouco se parecem com o animal. Entretanto, a legenda do desenho informa que ele foi “desenhado do natural”, isto é, na presença de um leão de verdade.



Figura 38 – *Leão e porco espinho*, desenho em bico-de-pena. Artista: Villard de Honnecourt, 1235.

Curiosamente, as representações “semi-inventadas” de Aleijadinho e de Honnecourt, separadas por mais de trezentos anos, guardam algumas aproximações, tais como os traços do nariz, a juba com aparência de cabelos humanos, as orelhas, a boca esboçando um sorriso, o formato dos braços e os pelos neles distribuídos, as patas com os dedos alongados e cheio de nódulos.

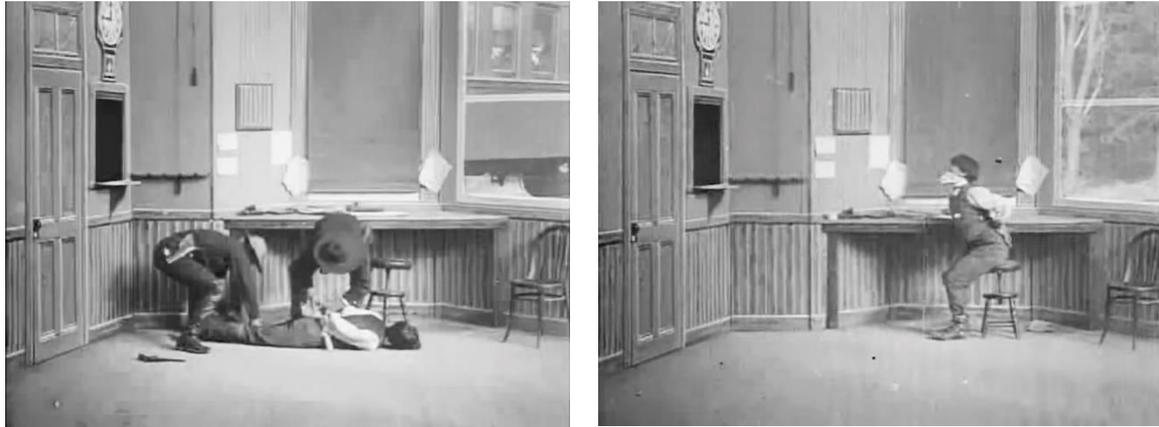
Depreende-se do pensamento de Gombrich, que o ajustamento entre a imagem e o objeto a ser retratado depende de um longo aprendizado de tentativa e erro que vai sendo herdado pelas gerações seguintes e incorporado em modelos cada vez mais bem-sucedidos. Na arte de retratar, “não se cria uma imagem fiel do nada. O artista tem de aprender o **truque**, nem que seja apenas de outros retratos que viu”, avalia Gombrich (1986, p. 73 – grifo nosso) e comenta: “O **familiar** será, sempre, o ponto de partida para a representação do desconhecido; uma representação existente exerce sempre um certo **fascínio** sobre o artista, mesmo quando ele se esforça para registrar a verdade” (ibid, p. 72 – grifo nosso).

Tomando por base a citação anterior, temos aqui a disposição de três aspectos que podem auxiliar na compreensão dos clichês nas imagens fílmicas: truque, familiaridade e fascínio. Vamos refletir sobre cada uma delas a seguir.

2.4.1 Truque ou esquema narrativo

O cineasta Mark Cousins é responsável pela direção da série de TV documental *The story of film: an odyssey* (*A história do cinema: uma odisseia*), uma coprodução entre Inglaterra e Irlanda do Norte. Os 15 episódios descrevem a trajetória do cinema, desde a captação das primeiras imagens em movimento. A premissa da série é a de que o desenvolvimento da linguagem cinematográfica é um longo processo de experimentação por tentativa e erro, de modo que cada novo filme, ao atualizar seus recursos técnicos e estéticos, contribui para o aprimoramento da linguagem como um todo. Apesar da produção hollywoodiana ser hegemônica, a série nos mostra as trocas e os empréstimos que atravessam as produções nos diversos continentes e épocas.

A concepção de Gombrich (1986), de que o aprimoramento artístico se dá por “esquema e correção”, é válida para analisar alguns aspectos do desenvolvimento do cinema. No âmbito da linguagem cinematográfica, por exemplo, um esquema pode ser adaptado à função narrativa pretendida e, naturalmente, se tiver sido bem-sucedido, servirá de modelo para novas investidas.



Figuras 39 e 40 – *The great train robbery*, 1903. Direção: Edwin Porter. Roteiro: Scott Marble e Edwin Porter.

As imagens em destaque apresentam dois fotogramas do filme *The great train robbery* (*O grande roubo do trem*, 1903), de Edwin Porter. A produção norte-americana tem 12 minutos de duração e apresenta diversas inovações, como a escolha de locações variadas para as filmagens, inclusive em ambientes externos, e uso de interpolação de cenas para aumentar o nível de tensão da sequência. Este, que é considerado um dos primeiros filmes do gênero *western*, narra a ação de quatro bandidos que imobilizam o funcionário do escritório da estação e tomam de assalto um trem, rendem e saqueiam os passageiros e fogem com o produto do roubo. O funcionário da estação, que havia sido desacordado pelos bandidos com um golpe na cabeça (recurso clichê), restabelece os sentidos por alguns instantes, mas desfalece novamente. Ele ficará completamente desperto apenas quando uma garotinha lhe jogar água no rosto (outro recurso clichê), então ele consegue pedir ajuda para capturar os bandidos, que enfim, são perseguidos e mortos.

Considerando os fotogramas selecionados nas *Figuras 39 e 40*, gostaríamos de chamar a atenção para o relógio posicionado acima do guichê, próximo à porta, do lado esquerdo da imagem. O enquadramento nos dois momentos do filme é o mesmo, mas o plano da *Figura 40* não ocorre imediatamente ao plano da *Figura 39*. Há uma passagem de tempo. Como o tempo no cinema não equivale ao tempo cronológico, é preciso lançar mão de vários recursos para manejar o tempo na imagem filmica, de acordo com os propósitos almejados. O uso do relógio numa cena costuma ter mais do que a função de adereço, pois em muitos casos é utilizado como elemento narrativo. Por exemplo, se o relógio marca 9 horas em um plano e 11 horas em outro, o espectador compreende que duas horas se passaram entre uma ação e outra. O uso do relógio em cena é um truque, um pequeno esquema narrativo para fornecer uma informação ao espectador. Por ser um recurso que funciona, é usado largamente em produções as mais

diversas, o que o tornou um clichê. Diga-se de passagem, o mesmo ocorre com os truques para desacordar (golpe na cabeça) e acordar (água no rosto) as pessoas.

Como dito anteriormente, há uma passagem de tempo entre as ações das *Figuras 39 e 40*. Na *Figura 39*, o funcionário da estação de trem acaba de ser rendido pelos assaltantes. Até chegarmos à ação da *Figura 40* ocorre o seguinte: os assaltantes explodem um cofre, roubam o dinheiro que estava sendo transportado no trem, rendem o maquinista depois de uma violenta luta corporal, param o trem, assaltam todos os passageiros, atiram contra um deles, desengatam os vagões, fogem com a cabine do trem, param próximos a uma floresta e seguem a pé para pegarem os cavalos que foram amarrados em árvores para auxiliá-los na fuga. Tudo isso acontece até voltarmos ao funcionário da estação, que desperta momentaneamente do golpe que havia levado na cabeça, conforme a *Figura 40*. Reparemos no relógio. Ele continua marcando 9 horas. Se fosse hoje poderíamos alegar erro de continuidade, mas como foi em 1903, nossa hipótese é de que o “truque” do relógio ainda não tinha sido inventado.

2.4.2 Familiaridade ou reconhecimento

Acabamos de dizer que os clichês são reutilizados porque funcionam como recurso narrativo, e parte da sua funcionalidade se deve ao fato de pertencerem ao universo semântico do espectador ou do leitor, isto é, são familiares. Muito já se falou sobre o acordo tácito entre o público e a obra de ficção. Da parte do público espera-se a suspensão da descrença, e por parte da obra, o respeito à sua coerência interna. Nessa relação, não competiria ao público compreender os mecanismos do “truque”, pois o acordo é deixar-se iludir. Essa perspectiva, porém, sofreu abalos à luz de diversas abordagens teóricas, que prevaleceram especialmente nos anos de 1970, entre as quais podemos elencar as correntes psicanalíticas, marxistas e multiculturalistas.

Nessas abordagens, o aparato tecnológico e econômico do cinema (na época chamado ‘dispositivo’), bem como a modelação do imaginário forjada por seus produtos foram submetidos a uma investigação minuciosa e intensiva, no sentido de verificar como o cinema (um certo tipo de cinema) trabalha para interpelar o seu espectador enquanto sujeito, ou como esse mesmo cinema condiciona o seu público a identificar-se com e através das posições de subjetividade construídas pelo filme (MACHADO, 2005, p. 5-6).

Na ebulição dessas discussões, em 1977, o teórico brasileiro Ismail Xavier propôs em seu livro *O discurso cinematográfico*, as categorias transparência e opacidade para pensar o cinema. Xavier sustentava que a impressão de realidade e a identificação eram obtidas por meio do uso da decupagem clássica, que engendra a ilusão de continuidade do filme. Esse ocultamento do dispositivo é chamado de transparência. Por sua vez, quando o artifício do filme é revelado ao espectador, isso promove um distanciamento crítico, uma opacidade.

O prefácio à terceira edição de *O discurso cinematográfico*, assinado pelo teórico Arlindo Machado, anuncia que a obra foi revista, no intuito de atualizá-la a novas abordagens teóricas surgidas nos quase 30 anos que separavam a primeira da terceira edição, lançada em 2005.

[...] a concepção que se fazia da atividade do espectador ou do processo de recepção era demasiado abstrata e rígida: o espectador era visto, nesses sistemas teóricos, como uma figura ideal, cuja posição e afetividade encontravam-se estabelecidas a priori pelo aparato ou pelo ‘texto’ cinematográfico, não cabendo, portanto, nenhuma consideração a respeito de uma possível resposta autônoma de sua parte (MACHADO, 2005, p.7).

Selecionamos esses trechos por atestarem uma virada epistemológica importante nos estudos de recepção, a qual consistiu em voltar o foco para o espectador e buscar compreender seus processos de significação, fruição e apropriação do filme. Essa mudança de orientação acompanha a ascensão da figura do leitor como objeto de estudo das mais variadas frentes teóricas. Independentemente do segmento artístico que se tome como base ou do fenômeno comunicativo, o leitor (aqui entendido em sentido *lato*) não é mais visto como destinatário de uma mensagem fechada, mas participe do processo de significação da obra. A recepção instituiu-se como um campo de trocas simbólicas.

Como outros recursos narrativos, os clichês dependem do leitor para lhes ativar o sentido, o que só é possível quando há reconhecimento.

O clichê não existe em si mesmo, necessita que um leitor o reconheça relacionando-o com algo que já tenha sido dito anteriormente. ‘Grande como uma casa’ ou ‘teimoso como uma mula’ só são clichês se o receptor reconhece ali figuras lexicalizadas e banalizadas. É ele quem decide se há uma trivialização de fato de estilo ou, simplesmente, o uso de uma figura de analogia. Em outras palavras, a existência do clichê é tributária de sua leitura [...] ⁶⁸ (AMOSSY; PIERROT, 2010, p.77).

⁶⁸ Texto original: “El cliché no existe en sí mismo, necesita que un lector lo reconozca relacionándolo con algo que ya sido dicho con anterioridade. ‘Grande como una casa’ o ‘terco como una mula’ sólo resultan ser clichés si el receptor reconoce allí figuras lexicalizadas y remanidas. Es él quien decide si hay una trivialización del efecto

A imagem-clichê, portanto, seria o dado aparente de uma operação que conjura o que é conhecido e o transfigura em reconhecível. Sob outro ângulo, o desvelamento dos truques e esquemas narrativos passou a ser de interesse de um certo público, não por suspeitar da má-intenção das imagens filmicas, mas por fruição. Há uma parcela de espectadores com um vasto repertório filmico, os cinéfilos, que reatualizam o acordo com a ficção, colocando a recepção cinematográfica num outro patamar. “A cinefilia é um sistema de organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala, de escrita”, conceitua o crítico e historiador Antoine de Baecque (2010, p.34). Cinéfilos têm um olho treinado para identificar os clichês, as referências, as citações, os truques e artifícios da linguagem cinematográfica. Um olhar apurado para enxergar as possibilidades “transtextuais” da narrativa filmica. Baecque (2010) usa o termo “intercontextual” para se referir à abordagem que demanda recursos da crítica literária, antropologia, sociologia, história política e da própria cinefilia para a composição de um quadro histórico cultural do cinema.

Em termos metodológicos, essa história cultural do cinema exige que o olhar sobre o filme se ancore em toda a diversidade possível de fontes, o filme passa a ser entendido através dos filtros com que ele é visto, com os textos que o acolhem, com os gestos cerimoniais que orientam sua visão, com as reviravoltas sociais que transformam sua significação – inúmeros registros históricos por muito tempo desprezados não em sua especificidade, mas em seu diálogo com o próprio filme (BAECQUE, 2010, p. 38).

Isso nos mostra que a par do incremento da linguagem cinematográfica, há um percurso de desenvolvimento do olhar do público. Ele começa compreendendo os “truques” narrativos, se familiariza com eles, os reconhece, gosta de reconhecê-los, mas dependendo do grau de repetição a que estiver exposto, esse espectador pode passar a rejeitá-los e acusar-lhes de banais, pouco criativos ou clichês.

Selecionamos alguns fragmentos do primeiro episódio da série de TV *The story of film: an odyssey* para demonstrar como um truque bem-sucedido em um filme pode ser repetido em outro e ganhar a cumplicidade do cinéfilo, que identifica a origem da citação.

de estilo o, simplemente, el uso de una figura de analogia. Em otras palabras, la existencia del cliché es tributaria de su lectura [...] (AMOSSY; PIERROT, 2010, p.77).

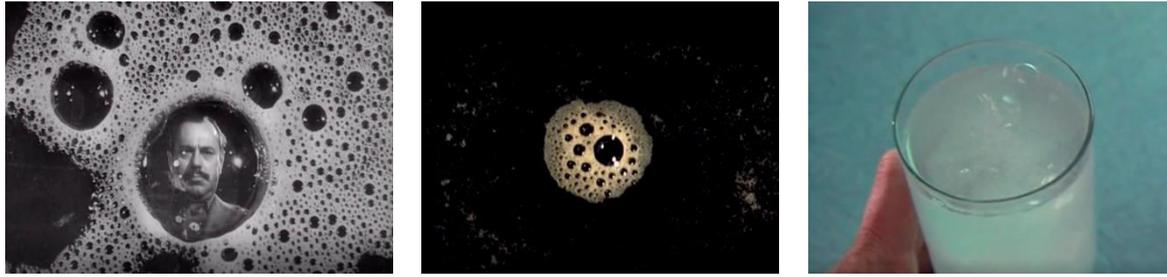


Figura 41 – *Odd man out (O Condenado)*, 1947. Direção: Carol Reed. Roteiro: F.L. Green e R.C. Sherrif

Figura 42 – *2 ou 3 chose que je sais d'elle (2 ou 3 coisas que eu sei sobre ela)*, 1967. Direção e Roteiro: Jean-Luc Godard

Figura 43 – *Taxi driver*, 1976. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader

Segundo Mark Cousins, autor da série, o cinema é feito de ideias, como essa: um personagem olha para as bolhas de uma bebida e vê seus próprios problemas. O cineasta Carol Reed usou esse recurso, decerto pela primeira vez, em 1947, no filme *Odd man out (O Condenado)*, vinte anos depois Jean-Luc Godard “cita” Reed, incorporando no filme *2 ou 3 chose que je sais d'elle (2 ou 3 coisas que eu sei sobre ela)* uma imagem similar com a mesma significação simbólica e, em 1976, Martin Scorsese repete o truque em *Taxi Driver*, agora com as bolhas no copo de um remédio efervescente.

É provável que se o recurso das bolhas fosse exaustivamente repetido no cinema, sempre que se quisesse demonstrar certa perturbação do personagem, passaria a ser uma imagem-clichê, principalmente para os olhos mais experientes. Como não é este o caso, as bolhas são uma espécie de piscadela de cumplicidade que o filme direciona àquele espectador que tiver olhos para ver.

2.4.3 Fascínio ou atratividade

Mas o que torna uma imagem ou forma tão propícia à imitação ou derivações? Essa questão nos leva a crer que algumas imagens parecem exercer um fascínio, uma forte atração, e por isso são retidas na mente, mas também são de alguma maneira simples o suficiente para serem imitadas, copiadas, replicadas. Vimos que os clichês participam de uma economia de trocas simbólicas, mas que podem também ser vestígios de imagens arquetípicas. Restringindo o escopo da análise à forma da imagem e sua configuração particular, a imagem-clichê possuiria atributos que lhes são próprios? Na direção de uma possível resposta, consideramos que algumas imagens, formas ou esquemas tornam-se clichês por possuírem certos atributos, quais sejam, a pregnância e a replicabilidade.

Sobre a persistência de algumas imagens, isto é, sua pregnância, encontro em Leonor Areal (2011) a seguinte perspectiva de análise:

Um clichê será pois um *tropo* [figura de linguagem ou figura de estilo] tornado imagem. E enquanto imagem, afirma-se como um todo uno. Imprime-se na *retina* das nossas mentes como um dado instantâneo, sem dar espaço nem tempo a uma reflexão. Seduz e penetra pela sua simplicidade. Tem uma perfeição que nos faz refêns da sua forma, com a mesma força das formas elementares explicadas pela teoria da *Gestalt*. Também no cinema e na vida, a força do clichê está nessa psicologia da forma simples, numa *gestalt* do pensamento. A forma impõe-se diante dos nossos olhos e do nosso cérebro como modo de percepção e compreensão (AREAL, 2011, p. 8).

Para a teoria da Gestalt⁶⁹, a pregnância é um princípio que orienta nossa percepção na direção da clareza, da unidade e do equilíbrio. Gomes Filho (2000) explica que quanto melhor for a organização visual da forma do objeto, em termos de facilidade de compreensão e rapidez de leitura ou interpretação, maior será o seu grau de pregnância (GOMES FILHO, 2000, p. 37).

O termo pregnância também incorpora o sentido de algo que nos causa forte impressão, e nessa direção vamos encontrar a concepção do *instante pregnante*, formulada ainda no século XVIII, pelo crítico e dramaturgo alemão Gotthold E. Lessing, ao analisar o processo de criação artístico. Um pintor, por exemplo, terá de ser capaz de selecionar o instante mais expressivo de um acontecimento para representá-lo na tela. Esse único instante, para Lessing, deve tornar compreensível o todo do acontecimento, o que já se passou e o que está por vir. Por outro lado, e ironicamente, tal instante deve ser de algum modo incompleto, pois deve deixar brecha para a imaginação do público.

Se o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais do que um único momento e o pintor, em particular, esse único momento também apenas a partir de um único ponto de vista; se ainda as suas obras são feitas não apenas para serem meramente olhadas, mas, antes, consideradas, serem longamente e repetidas vezes consideradas: então é certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais. Mas só é fecundo o que deixa um jogo livre para a imaginação. Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos poder pensar além (LESSING, 2011, p. 101).

Segundo Aumont (2005), é difícil definir um instante que contivesse a essência de um acontecimento. Representar “um acontecimento por um 'instante' só é possível buscando apoio,

⁶⁹ A teoria da Gestalt, que subsidia vertentes da psicologia e das artes visuais, busca explicar o processo de percepção como resultante de “um dinamismo auto-regulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em uma totalidade coerente e unificada” (GOMES FILHO, 2000, p. 19). Nesse aspecto, o fenômeno da percepção visual é espontâneo e involuntário, pois independe de qualquer aprendizado.

bem mais do que pensava Lessing, nas codificações semânticas dos gestos, das posturas, de toda a encenação” (AUMONT, 2005, p. 232). Da ponderação de Aumont, inferimos que o instante pregnante é um elemento codificado no todo da encenação, seja no âmbito da imagem pictórica, quando da imagem cinematográfica. Para além da intencionalidade da cena ou até mesmo da interpretação peculiar do ator, há gestos que se consagraram como simbólicos⁷⁰, em razão da sua pregnância. Esses gestos são também indiciais, porque remetem ao todo do filme, de tal modo que mesmo retirados do contexto da obra são facilmente reconhecidas pelo público como pertencentes ao filme. Como exemplo podemos citar o gesto de Scarlet O' Hara, interpretada por Vivien Leigh, no filme *E o vento Levou* (Victor Fleming, 1939) ao prometer, diante das adversidades que a acometiam naquele momento, que jamais passaria fome novamente. A personagem se levanta do chão, em meio a uma plantação arrasada, e com o punho cerrado profere seu juramento de resiliência.

Temos buscado aproximações do conceito de clichê em variadas fontes e áreas do conhecimento, o que nos leva a considerar também as contribuições do biólogo evolucionista Richard Dawkins. Na obra *O gene egoísta*, Dawkins discorre sobre a dinâmica dos genes e seu caráter replicador. Os replicadores têm por objetivo garantir a sobrevivência do material ou da informação que armazenam. No caso dos genes, o objetivo é preservar o DNA. Já em 1976, quando o livro foi publicado, Dawkins destinou um capítulo para tratar do que denominou “memes”, para ele, os novos replicadores. A palavra “meme” seria uma adaptação do termo grego mimese.

Exemplos de memes são melodias, ideias, *slogans*, modas do vestuário, maneiras de fazer potes ou de construir arcos. Da mesma forma como os genes se propagam no arquivo genético pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no arquivo de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação. Se um cientista ouve ou lê uma ideia boa ele a transmite a seus colegas e alunos. Ele a menciona em seus artigos e conferências. Se a ideia pegar, pode-se dizer que ela se propaga, espalhando-se de cérebro a cérebro (DAWKINS, 1993, p. 218 – tradução nossa)⁷¹.

⁷⁰ Referimos aqui ao conceito de símbolo na acepção de Peirce.

⁷¹ Texto de referência: “Ejemplos de memes son: tonadas o sonos, ideas, consignas, modas en cuanto a vestimenta, formas de fabricar vasijas o de construir arcos. Al igual que los genes se propagan en un acervo génico al saltar de un cuerpo a otro mediante los espermatozoides o los óvulos, así los memes se propagan en el acervo de memes al saltar de un cerebro a otro mediante un proceso que, considerado en su sentido más amplio, puede llamarse de imitación. Si un científico escucha o lee una buena idea, la transmite a sus colegas y estudiantes. La menciona en sus artículos y ponencias. Si la idea se hace popular, puede decirse que se ha propagado, esparciéndose de cerebro en cerebro” (DAWKINS, 1993, p. 218).

Os memes são agentes que trabalham para a sua própria sobrevivência, por isso, assim como os genes, seriam egoístas. Tomando como referência que as qualidades dos replicadores são a longevidade, a fecundidade e a fidelidade da cópia, Dawkins observa que, diferentemente dos genes, os memes não são replicadores de alta fidelidade, no sentido de produzirem cópias fidedignas, pois estão submetidos a mutações e fusões constantes, próprias do ambiente cultural. Os pressupostos de Dawkins, apesar de estarem amparados na biologia evolucionista, é análogo a constatações que as ciências humanas e sociais já haviam chegado sobre estereótipos e imaginário. Também sem muito esforço, podemos encontrar pontos de contato com as formulações junguianas sobre os arquétipos. Como visto anteriormente, Jung recorreu a argumentos evolucionistas para explicar o desenvolvimento da psique e a herança de imagens ancestrais, além de sugerir uma espécie de memória da raça humana.

Com a presença da internet e as novas formas de sociabilidade nas redes sociais, podemos atestar que os memes encontram um campo fértil para sua propagação. Sobre este fenômeno, alguns estudiosos, como Raquel Recuero (2006) e Susan Blackmore (1999), têm dedicado especial atenção.

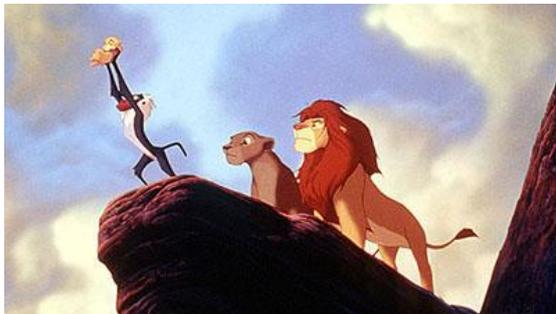
Blackmore (1999) dá prosseguimento às ideias de Dawkins e expõe que a evolução do cérebro humano, da linguagem, hábitos e tecnologias são resultantes do processo de imitação e variação. Desse modo, uma ideia passa de um cérebro para um outro, que a modifica, em maior ou menor grau, e a replica. Com o tempo, o que se tem não é uma cópia um pouco diferente, mas melhor. Esse princípio de que a cópia aprimora o modelo foi explorado algumas páginas atrás, segundo a abordagem de Gombrich (1986) do “esquema e da correção”.

E aqui quero destacar um conjunto de imagens que parecem confirmar o caráter replicável dos clichês e seu uso, por vezes, involuntário. No filme *Édipo Re* (1967), do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, um pastor encontra o bebê Édipo, que havia sido abandonado, e o leva para o rei de Corinto, que o adota como filho. A ação do pastor é expressa num gesto característico de levantar o bebê em direção aos céus.



Figuras 44 e 45 – *Édipo Re*. 1967. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini

Na animação *O Rei Leão* (1994), produzida pelos estúdios Disney, encontramos cena parecida no momento em que Simba é apresentado à toda a tribo.



Figuras 46 e 47 – *O Rei Leão*, 1994. Direção: Roger Allens e Rob Minkoff. Roteiro: Irene Mecchi; Jonathan Robert e Linda Woolverton

O filme e a animação são produções diferentes sob vários aspectos, mas utilizaram o mesmo esquema narrativo para apresentar o novo herdeiro à comunidade. A narrativa das duas tramas pode ser considerada mítica. O mito é uma forma de explicar o mundo e o homem, por meio de uma linguagem imagética simbólica, é uma “criatura criada pela fabulação do homem” (ALVARENGA, 2010, p. 41) e emerge em todas as culturas. Os estudiosos divergem quanto às razões para a repetição e persistência dos temas míticos. Para alguns, a coincidência de temáticas em narrativas provenientes de culturas e épocas diferentes seria uma comprovação da existência da dimensão inconsciente e primordial dos arquétipos, apregoados por Jung. Outros, observa Alvarenga (2010), como os filósofos pré-socráticos, consideravam os mitos um relato dos grandes feitos de pessoas célebres ou alegorias de fenômenos da natureza qualificados como manifestações divinas. Para Alvarenga (2010), tal interpretação é muito redutora, pois desconsidera a dimensão simbólica do mito.

O filme de Pasolini é baseado na tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles (496-406 a.C.). Conta a trajetória de um herdeiro que ascende ao trono, mas vai à ruína por causa de um destino caprichoso, uma herança maldita e a condição inelutável de ignorância humana. Em *O Rei Leão*, Simba é apresentado a todos do reino que ele herdará e, justamente por causa do trono, será vítima da inveja e impedido, mesmo que provisoriamente, de assumir seu lugar. O enredo afirma que tudo é cíclico, por isso uma cena similar a das *Figuras 46 e 47* fechará o filme com o sucessor de Simba. Podemos chamar essa imagem-clichê de “Eis o herdeiro” e encontrar ressonâncias desse gesto em narrativas míticas ainda mais antigas.

Mircea Eliade (1992, p.71) nos conta que há um costume antigo da mãe colocar o recém-nascido no solo e o pai erguer a criança em sinal de reconhecimento. Eliade (1992, p.89) explica que os ritos de passagem desempenham um papel importante na vida do homem religioso, porque sinalizam uma mudança radical de regime ontológico e de estatuto social. Sobre o rito de passagem do nascimento, ele diz:

Quando acaba de nascer, a criança só dispõe de uma existência física; não é ainda reconhecida pela família nem recebida pela comunidade. São os ritos realizados imediatamente após o parto que conferem ao recém-nascido o estatuto de ‘vivo’ propriamente dito; é somente graças a esses ritos que ele se integra à comunidade dos vivos (ELIADE, 1992, p.89).

Ao que tudo indica, este é um gesto ancestral, arquetípico, e que em razão do aspecto mítico das duas narrativas, pode ter sido intencionalmente utilizado para significar o rito de passagem do nascimento. Diferente da peça de Sófocles, que nos apresenta Édipo já adulto, o filme de Pasolini faz uma digressão e representa cronologicamente a trama desde o nascimento de Édipo. A imagem “Eis o herdeiro” não está, portanto, sugerida no texto grego, é possivelmente uma imagem-clichê que Pasolini, também responsável pelo roteiro, buscou no seu acervo mental de imagens, ou involuntariamente foi interpelado por ela, por efeito da sua pregnância.

No conjunto dos fotogramas selecionados, temos um esquema similar nos dois filmes: um plano aberto (Fig. 44 e 46) e um plano mais aproximado com ângulo em *contra-plongée* (Fig. 45 e 47). Na gramática cinematográfica, quando a câmera é posicionada abaixo do nível dos olhos, *contra-plongée*, o objeto filmado engrandece na tela, causando uma impressão de superioridade em relação ao observador. Há que se considerar que o enquadramento é um ponto de vista óptico, captado pela câmera, mas no nível da conotação das imagens, das tramas simbólicas ou codificações semânticas da linguagem audiovisual, enquadrar é também delimitar o campo de visão e o modo de ver.

Ainda que a repetição esteja na origem do próprio termo “clichê”, este não é a mera repetição. Imagem-clichê está sendo aqui compreendida como uma imagem replicada em seus aspectos formais, podendo ser utilizada em contextos diversos, conduzindo a uma produção de sentido com pouca ou nenhuma variação. Portanto, são imagens que carregam em si um conjunto pré-definido e limitado de significados. Elas são também imagens funcionais no processo de comunicação, pois são reconhecíveis e familiares, o que garante a significação convergente e compartilhada, condição necessária ao entendimento e à comunicação. Se o uso intencional de imagens-clichê pode se dar por razões narrativas de ordem funcional, a pregnância de algumas imagens talvez justifique o seu uso involuntário. Por serem tão funcionais e versáteis, as imagens-clichê parecem, de fato, servir a quaisquer usos, e é justamente seu excesso de uso (*overuse*) que compromete sua reputação e seu valor estético.

Isso nos indica que certas imagens são adjetivadas como clichês por razões extrínsecas à sua forma e dependentes de um sistema valorativo. O caráter dinâmico das imagens-clichê, por serem refugadas ou desqualificadas esteticamente por alguns ao mesmo tempo em que reiteradamente usadas por outros, será melhor compreendido na discussão que empreenderemos sobre clichê e valor estético no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – IMAGENS-CLICHÊ E VALOR ESTÉTICO

No capítulo anterior discorremos sobre aspectos que podem ser identificados nas imagens-clichê, os quais denominamos truque, familiaridade e fascínio. O truque diz respeito ao esquema narrativo que funciona e ao qual se recorre sempre no intuito de representar determinada ideia ou intenção. A funcionalidade narrativa de certas imagens torna o seu uso recorrente, também por isso, mais familiar para o público. Ainda que o ato de reconhecer uma imagem nem sempre signifique ser capaz de fazer sua leitura, a familiaridade estabelece um nível de comunicação importante. O que estamos chamando de truque e familiaridade nos mostra que há um aspecto funcional das imagens-clichê ao serem demandadas em narrativas fílmicas, isto é, constituem recursos narrativos que se ajustam à linguagem audiovisual. O que difere esses recursos narrativos de outros mais, nos levando a designá-los de clichês, é o desgaste desses mesmos recursos, em razão de seu uso excessivo e recorrente, seu *overuse*.

O terceiro aspecto que pode ser identificado nas imagens-clichê é o fascínio, aqui entendido no sentido de atratividade. Tal elemento diz respeito a um efeito mais que a uma função. Certas imagens por exercerem atratividade são facilmente lembradas, entretanto, pode-se admitir que são lembradas por serem muito vistas, o que remete ao *overuse* como única e mesma razão para a existência de imagens-clichê. Ocorre que diante da profusão de imagens produzidas pelos dispositivos digitais contemporâneos, gerando uma intensa circulação e descarte de imagens, chama a atenção a persistência de algumas mais que outras. Uma imagem rapidamente descartada não chega a se tornar um clichê, pois é preciso que haja um considerável número de imagens iguais para que o *overuse* se revele, bem como um certo tempo de uso para que o desgaste se torne aparente.

Estamos considerando que o tempo é a substância que forja a imagem-clichê ao revelar sua persistência, suas marcas de sentido, mas também o seu desgaste. Há uma ambiguidade na avaliação que fazemos das imagens-clichê, porque se persistem no tempo é sinal de que são eficazes enquanto recurso narrativo, entretanto, costumam ser condenadas exatamente por serem repetitivas e previsíveis.

Tarkovski oferece um exemplo de imagem-clichê na encenação do filme *Terra* (1930), do cineasta soviético Aleksandr Dovjenko.

No filme *Terra*, de Dovjenko, o protagonista é morto com um tiro pelo *kulak*, [fazendeiro] e, para comunicar o disparo, a câmera se afasta da cena em que o protagonista cai morto; em alguma parte dos campos vizinhos, cavalos assustados

erguem as cabeças, e a câmera volta em seguida para a cena do assassinato. Para o público, as cabeças erguidas dos cavalos constituem uma forma de percepção do tiro. Quando se introduziu o som no cinema, esse tipo de montagem deixou de ser necessário. [...] Em geral, não há a menor necessidade de recorrer a tais expedientes; tais tomadas parecem ser um remanescente da poética do cinema mudo. Uma convenção imposta pela necessidade passou a ser uma ideia preconcebida, um clichê (TARKOVSKI, 1998, p.81).

O cinema silencioso criou diversos recursos narrativos para garantir a inteligibilidade das cenas e do filme como um todo. O exemplo oferecido por Tarkovski, nos faz repensar sobre a funcionalidade de alguns esquemas narrativos como fatores determinantes para a sua persistência, pois se uma imagem, cujo uso se justificava como um recurso narrativo no contexto de um cinema sem som, segue sendo usada em filmes sonoros, apesar de ser dispensável, isso nos indica que o *overuse* de certas imagens não é apenas uma questão de utilidade ou funcionalidade narrativa. Afirmar que o cineasta demonstra indolência criativa ou obsolescência no uso da linguagem cinematográfica, também não nos esclarece sobre o fato, pois deixa sem resposta quais foram as motivações do artista para usar determinada imagem e não outra. Quando dizemos que algumas imagens filmicas são prenhas, queremos chamar a atenção para um “fascínio” que lhes são inerentes, ainda que o contexto não justifique seu uso. Não convém invocar os arquétipos nesse caso, porque há imagens tão despretensiosas que parecem um gesto mimético involuntário ou um contágio. Acaso um meme, na acepção de Dawkins (1993) e Blackmore (1999).



Figura 48 – *Suspense*, 1913. Direção: Philips Smalley e Lois Weber. Roteiro: Lois Weber

Figura 49 – *The fly cop*, 1920. Direção e Roteiro: Larry Semon

As duas imagens extraídas dos filmes *Suspense*, 1913, e *The fly cop*, 1920, estão nos dizendo que antes de escrever era necessário umedecer a ponta do lápis na língua. De fato, no século XIX, em certos tipos de lápis era inserida tinta na composição do grafite, de modo que a saliva tornava a escrita mais nítida. A evolução das ferramentas de escrita tornou esse gesto

dispensável e até mesmo inverossímil. Não há, portanto, uma utilidade funcional narrativa para a repetição deste gesto que, eventualmente, encontramos no cinema ao longo do século XX.



Figura 50 – *Broken blossoms or the yellow man and the girl (Lírio Partido)*, 1919. Direção: D.W. Griffith. Roteiro: Thomas Burke e D.W. Griffith

Figura 51 – *Go West*, 1925. Direção: Buster Keaton. Roteiro: Buster Keaton, Lex Neal, Raymond Cannon

A imagem do ator Buster Keaton forçando um sorriso com os dedos pode ser encontrada como um meme na internet. Um gesto que no filme *Go West*, de 1925, soava como uma irônica piada, pois o personagem estava em apuros e era obrigado a sorrir como uma exigência de seu agressor. Gesto similar já havia sido usado pela atriz Lilian Gish, no filme *Broken blossoms or the yellow man and the girl (Lírio Partido)*, em 1919. Ao contrário da intenção cômica do gesto de Keaton, no melodrama de Griffith, busca-se o compadecimento da personagem, que não tem motivos para sorrir. É um gesto replicado em contextos narrativos diferentes, mas cujo sentido é o mesmo, isto é, quando não se tem motivos para sorrir, apela-se para a fabricação de um sorriso artificial. O recurso dos dedos para sustentar o sorriso é tão patético que, mesmo que o sentido narrativo prevaleça, a ele se assoma uma nova camada de sentido no filme de Keaton, que é a ironia.

Isso mostra que não parece ser possível afirmar que uma imagem é clichê exclusivamente em razão de seus aspectos formais, pois uma mesma forma como a do “sorriso com os dedos” pode assumir sentidos diferentes e até contrários entre si. É curioso notar que quando a imagem de Keaton ganha as redes sociais como um meme, ela entra num sistema de valorização que a distingue de um clichê, pois seu sucesso é proporcional ao *overuse*. De modo geral, os memes são inflexões irônicas decalcadas da imagem que lhe serviu de origem. Quando intencionalmente usamos memes para nos comunicar ou somos interpelados por essas imagens e compreendemos seus sentidos, afirmamos nossa sintonia com o repertório imagético compartilhado, o que favorece certa sociabilidade. Notemos aqui que a qualidade artística de

tais imagens não é um parâmetro valorativo, bem como o *overuse* não lhes confere desgaste. De certo modo, o meme redime a má-reputação dos clichês.

3.1 Replicabilidade e pregnância

Buscando levantar os possíveis atributos das imagens-clichê, algo que seria próprio dessas imagens, não em seu aspecto funcional ou relacional, mas como uma propriedade intrínseca, notamos que o truque, a familiaridade e o fascínio apontam para dois atributos: a replicabilidade e a pregnância. As imagens-clichê são passíveis de serem replicadas tanto em seus aspectos formais, quanto em seu sentido. Além disso, são atraentes o bastante para se destacarem entre outras e serem retidas em nossas mentes.

Definir o que torna uma imagem prenante é uma tarefa imprecisa. Entretanto, ainda que o conceito possa nos escapar, há evidências que confirmam a persistência de certas imagens. Como exemplo, selecionamos três fotogramas que apresentam a mesma forma imagética, bem como a utilização de um mesmo elemento cênico imaginário, qual seja, uma mulher postada sobre a lua crescente.



Figura 52 – *La lune à un mètre (O sonho do astrônomo)*, 1898. Direção: Georges Méliès

Figura 53 – *Jack and beanstalk (João e o pé de feijão)*, 1898. Direção: Edwin Porter

Figura 54 – *Le Voyage dans la lune (A viagem à Lua)*, 1902. Direção: Georges Méliès

Por não encontrarmos imagem equivalente no mundo real e por se abrir a sentidos conotativos, essa imagem nos indica uma dimensão simbólica. Vamos encontrar na mitologia grega a deusa da lua, Selene, algumas vezes chamada Ártemis e Hécate ou, nos textos latinos, Diana. Uma das versões do mito de Selene e Endimião, da mitologia grega, dá conta de que ele era um belo pastor que se apaixonou por Selene. Por causa da paixão, Endimião dormiu eternamente, enquanto Selene velava o seu sono. Encontramos esse mito figurado em diversas pinturas, algumas das quais com uma iconografia que pode ter inspirado os cineastas.



Figura 55 – Jean-Honoré Fragonard, *Diane et Endymion*, 1753



Figura 56 – Victor Florence Pollet, *Séléné et Endymion*, 1850-60



Figura 57 – Edward John Poynter, *The visions of Endymion*, 1913

Em diversas culturas há mitos sobre a deusa lua, como Jaci, na mitologia dos índios Tupi, e Ísis para os egípcios. Na maioria das tradições, a lua é um elemento feminino e costuma ser personificada por uma mulher. O simbolismo da lua parte de seus aspectos peculiares, tais como sua relação com o sol, do qual é apenas seu reflexo, pois não tem luz própria; e das fases que provocam mudanças em sua forma. Em decorrência dessas características, a lua é associada à dependência, receptividade, transformação, renovação, transitoriedade, instabilidade. No dito popular, pessoas inconstantes são “de lua”. Enquanto o sol está para o dia, a lua está para a noite, daí ser associada a aspectos obscuros e sombrios, assim como às dimensões da psique refratárias a “luz” da razão, tais como o inconsciente, a imaginação, o sonho⁷². O termo lunático, que significa aquele que sofre a influência da lua, tem uma conotação negativa em muitas sociedades, sendo sinônimo de louco, delirante, alienado ou aluado – outro adjetivo para qualificar (ou desqualificar) aquele que é dado a devaneios ou à imaginação.

Em *La lune à un mètre (O sonho do astrônomo)*, de 1898, o cientista contempla a lua com seu telescópio e traz para perto de si a mulher que repousava sobre o astro. Em *Le Voyage dans la lune (A viagem à Lua)*, também do cineasta francês Georges Méliès, de 1902, o astrônomo vai ao encontro do seu objeto do desejo: a lua-mulher. A Psicanálise seria capaz de explorar com mais profundidade esse simbolismo. Essa imagem vai ser replicada em diversas outras produções cinematográficas da primeira década do século XX, tais como *Voyage autour d'une étoile*, de Gaston Velle, de 1906, *Le rêve d'un fumeur d'opium*, de 1908, de Méliès, e *Le voyage sur Jupiter*, 1909, de Segundo de Chomón. Dos Estados Unidos, a versão de Edwin Porter de *Jack and beanstalk (João e o pé de feijão)*, de 1902, também reutiliza a imagem.

⁷² Conferir *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier, 1986.



Figura 58 – *Le voyage autour d'une étoile*, 1906. Direção: Gaston Velle

Figura 59 – *Le rêve d'un fumeur d'opium*, 1908. Direção: Georges Méliès

Figura 60 – *Le voyage sur Jupiter*, 1909. Direção: Segundo de Chomón

Um estudo intertextual e intermediário encontraria farto material nessas produções entorno do tema viagem espacial. São encontradas aí as primeiras experimentações de um cinema de ficção científica. *A viagem à Lua*, de Méliès, pode ser considerada uma derivação do livro de Júlio Verne, *Da Terra à Lua*, de 1865. O filme de Gaston Velle decalca diversos elementos cênicos das obras de Méliès, além de imitar boa parte do enredo e o mesmo se observa na obra de Segundo de Chamón. É possível notar que todas as produções citadas resultam em variações do mesmo tema, exceto o filme de Edwin Porter sobre a fábula *João e o pé de feijão*. No caso de Porter, além da imagem da lua, o recurso da escada para subir aos céus também aparece, semelhante ao filme de Segundo de Chamón, o que provavelmente indica que este imitou aquele, já que o filme de Porter é anterior.

A exemplo dos clichês esculpidos em madeira para a reprodução xilográfica de ilustrações de cidades no livro *Crônica de Nuremberg*,⁷³ “a mulher sentada na lua” funcionou como uma imagem avulsa a qual se podia recorrer para “ilustrar” a lua nas primeiras experiências cinematográficas. Por terem semelhanças formais e de sentido poderiam ser consideradas imagens-clichê, mas quando traçamos o seu itinerário vamos perceber que esta é uma imagem que vem atravessando os séculos até ressonar no cinema. Se o cinema a torna clichê, o lastro do tempo em que vem sendo reativada, lembrada ou revivida é longínquo o bastante para que possamos considerar que conserva traços simbólicos, arquetípicos ou, conforme a acepção de Warburg, são imagens sobreviventes.

O filósofo e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman (2013) comenta que Warburg promoveu uma reviravolta na história da arte ao interrogar o “inconsciente” tanto da história quanto da arte.

⁷³ Conforme abordado no Capítulo 2.

Warburg substituiu o modelo ideal das ‘renascenças’, das ‘boas imitações’ e das ‘serenas belezas’ antigas por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25).

Se abdicarmos de uma perspectiva cronológica e progressiva da história, ou da sistematização estilística estabelecida pela história da arte, vamos encontrar um campo vasto e impreciso, porém instigante, da “história das imagens” em franco diálogo com alguns ramos da Psicologia e da Antropologia, de onde provém contribuições sobre o inconsciente e o imaginário. É mais ou menos nessa direção que aponta a “ciência sem nome” de Warburg, assim denominada por ter sido apenas sugerida em suas obras.

Nesse caminho, podemos considerar que, em muitos casos, uma imagem-clichê é capaz de presentificar um signo do passado, carregar traços arquetípicos, simbólicos ou ser uma imagem sobrevivente. Não estamos sugerindo que arquétipo e símbolo, na acepção de Jung, e imagem sobrevivente (*nachleben*), conforme propõe Warburg, sejam sinônimos. Contudo, notamos aproximações em tais conceitos quando consideram as imagens um tipo de forma que provém de uma memória coletiva ou cultural. A “imagem da mulher sentada na lua” é muito anterior ao seu uso como imagem fílmica e as conotações simbólicas que carrega talvez justifiquem seu *overuse*. Por outro lado, uma imagem simbólica pode ser recorrente, facilmente replicável e pregnante o suficiente para ser retida em nossas mentes, entretanto, pode não haver consenso quanto à denominação de que é clichê.

Para refletirmos um pouco mais sobre a relação entre imagens simbólicas e imagens-clichê, vale problematizarmos algumas afirmações de Tarkovski sobre o assunto, começando pela alegação do cineasta russo de que o símbolo pode se tornar clichê.

Os símbolos [...] são usados indiscriminadamente e logo se tornam clichês, quando um autor chega a uma determinada concepção plástica, estabelece uma relação entre ela e algum misterioso achado do seu pensamento e põe nela uma carga excessiva de significados que lhe são alheios. A pureza do cinema, a força que lhe é inerente, não se revela na adequação simbólica das imagens (por mais ousadas que sejam), mas na capacidade dessas imagens de expressar um fato específico, único e verdadeiro (TARKOVSKI, 1998.p.83).

A citação de Tarkovski revela que a sua concepção sobre a natureza das imagens fílmicas compreende a singularidade, daí a advertência ao uso de imagens simbólicas, pois o excesso de uso as tornaria clichês. Além disso, o símbolo apontaria para um significado que é extrínseco, alheio à imagem. Gostaríamos de nos ater à relação causal que Tarkovski estabelece entre

imagem simbólica e clichê, com destaque para a prescrição contida na citação anterior, isto é, há que se evitar tais usos para o “bem” de um “cinema puro”. Trazemos para esta reflexão o relato do diretor sobre o processo de fabulação do filme *Andrei Rublev*, bem como alguns fotogramas. A obra é de 1966 e foi dirigida por Tarkovski. O roteiro incluía um episódio no qual um camponês construía um par de asas, subia até o topo da catedral, saltava e se arrebentava no chão. Tarkovski (1998, p.92) diz que para construir a cena imagetivamente, buscou encontrar o componente psicológico essencial da ação, que era a ideia de um homem que passou a vida pensando em voar.

Gastamos um tempo enorme pensando em como destruir o símbolo plástico sobre o qual se apoiava o episódio, e chegamos à conclusão de que a raiz do problema estava nas asas. E, para dissipar as conotações que fatalmente ligariam o episódio ao voo de Ícaro, decidimo-nos por um balão. Este era um objeto esdrúxulo, montado com pedaços de couro, cordas e trapos, e sentimos que ele eliminava do episódio qualquer artifício retórico espúrio, transformando-o num acontecimento único (TARKOVSKI, 1998, p.93).

Segundo Tarkovski (1998), esse exercício foi fundamental para fugir às possíveis conotações simbólicas que a cena, sugerida no roteiro, poderia provocar, afinal, conforme o diretor já havia advertido, colocar uma carga excessiva de significados alheios à imagem é um modo de torná-la clichê e, por conseguinte, torná-la incapaz de ser “específica, única e verdadeira”. Notemos aqui a correlação forçosa entre originalidade e “verdade”.

Nenhuma *mise en scène* tem o direito de se repetir, da mesma forma que duas personalidades jamais serão idênticas. Assim que uma *mise en scène* transformar-se num signo, num clichê, num conceito (por mais originais que possam ser), a coisa toda — personagens, situações, psicologia — torna-se falsa e artificial (TARKOVSKI, 1998, p. 24).

Essa é uma afirmação que nega o artifício mesmo da criação de imagens, da fabulação, e confere ao artista uma suposta capacidade de revelar o “incriado” e, por isso, o original e verdadeiro da imagem. Se a premissa do cineasta russo inspira uma liberdade de criação sem limites, tão necessária ao artista, por vezes pode levar a efeito contrário, ao pressupor a ausência de um repertório simbólico que medeia as relações humanas e dá forma ao mundo por meio da linguagem.

Incluimos aqui dois fotogramas do filme *Andrei Rublev*, ao qual o cineasta se referiu para demonstrar o esforço empreendido para fugir das conotações simbólicas das imagens. *Andrei Rublev*, baseia-se na história do frei ortodoxo, que dá nome ao filme, considerado o maior pintor de ícones religiosos da Rússia medieval, tendo vivido entre os séculos XIV e XV.

A trama é fragmentada em pequenos capítulos e não se propõe a recuperar com fidelidade a biografia do frei ou caracterizar com precisão cenográfica seu tempo histórico. Tarkovski constrói, em belas imagens, uma ambiência da era medieval carregada de dramas, também universais, sobre liberdade e autonomia *versus* ordenamentos divinos e prerrogativas dos representantes da fé e do poder mundano.

A certa altura da trama, um homem é crucificado. Os fotogramas a seguir foram selecionados da sequência da crucificação, cujo ritual é uma clara alusão à paixão de Cristo.



Figura 61 e 62 – *Andrei Rublev*, 1966. Direção: Andrei Tarkovski,. Roteiro: Andrei Tarkovski e Andrey Konchalovski

Queremos chamar a atenção para a composição iconográfica da *mise en scène*: a mulher chorando aos pés do homem crucificado. Na tradição cristã, esta imagem remete ao “martírio de Maria ao pé da cruz”, conforme o hino católico do século XIII *Stabat Mater Dolorosa*. Assim começa a primeira estrofe: *Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius* (Estava a Mãe dolorosa chorando junto à cruz da qual pendia seu Filho – tradução nossa). Ainda que Tarkovski tenha buscado fugir a conotações simbólicas no referido filme, toda a sequência da crucificação é simbólica e seu uso, nesta obra, adquire força exatamente pelo seu valor de símbolo de sacrifício, sofrimento e exemplaridade.

Quando tratamos a crucificação como imagem, e é assim que ela se constitui no filme, ela tende a adquirir valor simbólico, em razão dos sentidos culturalmente associados a ela. Do ponto de vista do enredo, o uso da crucificação no contexto de *Andrei Rublev* é um acontecimento que não está enredado na causalidade narrativa do filme, é, pois, uma ilustração cuja função pode ser considerada alegórica.

Pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem *lugares-comuns – topoi* (grego) ou *loci* (latim) – e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem

sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso (HANSEN, 2006, p. 9).

A tradição antiga, greco-latina, medieval e renascentista, destaca Hansen (2006), não fazia distinção entre alegoria e símbolo, porém no Romantismo símbolo passa a ser o oposto de alegoria. Segundo os românticos, o símbolo tem uma significação sempre imediata e “em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral. Por exemplo, a cruz e o Cristianismo. Oposta ao símbolo, a alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica, árida e fria” (HANSEN, 2006, p.15).

Observamos que essa oposição se dá porque, em princípio, o campo de expressão da alegoria é a linguagem verbal e a manifestação do símbolo é imagética. Hansen (2006, p.17), citando Creuzer, sublinha que no símbolo, “o próprio conceito é mostrado no mundo corpóreo, e em imagem o vemos, direta ou indiretamente” (HANSEN, 2006, p.17). Algo que não ocorre ao alegórico, pois há uma sucessão de operações mentais entre a figuração e a significação, provocando um lapso temporal. Esses conceitos vão se misturar, pois como vimos sobre o símbolo⁷⁴, na semiótica peirciana, seu significado é convencionalizado socialmente, o que implica a existência de mediações entre imagem e significado.

É possível pensar também que a alegoria se realiza como símbolo no cinema, uma vez que a linguagem cinematográfica é de natureza imagética e narrativa, pois articula elementos formais e discursivos. Quando usamos uma imagem *b* (crucificação) para significar um conceito *a* (sacrifício) estamos nos valendo da alegoria como uma figura de linguagem, uma metáfora. Ao mesmo tempo, uma imagem genérica de crucificação, isolada na tela, já traz em si a ideia de sacrifício, pois assim tem sido historicamente significada. É isso que ocorre com a crucificação em *Andrei Rublev*.

Não concordamos com Tarkovski quanto à afirmação sumária de que todo símbolo pode se tornar um clichê, tampouco que seja possível “não repetir” *mise en scènes*, prova disso foi o uso que ele fez da imagem *Stabat mater dolorosa* no filme *Andrei Rublev*, cuja plasticidade da composição, isto é, a *mise en scène*, é semelhante a um número considerável de pinturas.

⁷⁴ Conferir Capítulo 2.



Figura 63 – Rogier van der Weyden, *The crucifixion triptych* (detalhe), 1443-1445

Figura 64 – Anthony van Dyck, *Christ crucified with the Virgin Mary*, 1617-1619

Figura 65 – Sandro Botticelli, *Crossifissione simbolica*, 1500 (aprox.)

Não estamos nos referindo à crucificação como acontecimento histórico, mas à sua representação imagética, o que nos leva à constatação de que querendo representar imageticamente um acontecimento de crucificação qualquer ou a crucificação específica de Jesus, artistas recorrem a esquemas formais com pouca variação ou quase idênticos. A imagem *Stabat mater dolorosa*, enquanto cântico, já sugeria uma forma que vem sendo replicada, tanto em outras pinturas, quanto no cinema, entre outras expressões artísticas. Isso evidencia a pregnância de tal imagem, além de confirmar, no âmbito simbólico, sua persistência no imaginário social. Tais constatações tornam a prescrição de Tarkovski impraticável, haja vista sua própria obra.

Se uma mesma forma, carregada de um mesmo sentido e usada em diversos contextos parece ser suficiente para conceituar as imagens-clichê, teremos de concordar que a imagem *Stabat Mater Dolorosa* é um clichê. E se imputarmos à noção de clichê a ideia de pobreza artística e banalidade, ainda será pertinente julgar a referida imagem como clichê?

3.2 Sistemas de valoração

As reflexões até aqui parecem indicar que as imagens-clichê são assim adjetivadas por razões extrínsecas à sua forma e dependentes de um sistema valorativo. Isso nos coloca frente a um objeto de estudo instável. O clichê é uma imagem que é refugada ou desqualificada esteticamente por alguns ao mesmo tempo em que é reiteradamente usada por outros. Entre o

refugo e o *overuse* desvela-se o caráter dinâmico das imagens-clichê, o que sugere a este estudo o desenvolvimento de dois eixos reflexivos.

Por que as imagens-clichê são reiteradamente usadas? Até aqui buscamos responder a esta questão perscrutando as searas dos arquétipos, do imaginário social e das imagens sobreviventes. Identificamos três aspectos das imagens-clichê: o truque, a familiaridade e o fascínio. Essa tríade nos esclareceu sobre a funcionalidade de certos esquemas narrativos, a comunicabilidade que estabelecem e a pregnância que promovem.

A questão que se coloca agora é: por que as imagens-clichê são refugadas? Uma primeira resposta, conforme exploramos no segundo capítulo, indica que num tempo em que o valor artístico é medido pela régua da originalidade, singularidade e criatividade, não se olhará com bons olhos a imitação. Se essa métrica persiste até os nossos dias, este é também o tempo no qual viceja uma postura irônica frente à nossa incapacidade de "criar o incriado" – ambição dos Românticos e de seus herdeiros. Daí a imitação como meme, como pastiche e a apropriação intencional dos clichês.⁷⁵

Uma segunda resposta se insinua de uma outra perspectiva de análise, quando observamos que o problema da má-reputação dos clichês é estético. Ocorre que o clichê não é um conceito operativo no campo da crítica da arte. Não é, porque dizer que uma obra é clichê não significa a abertura para uma reflexão sobre a obra, mas sua condenação ao descarte. O clichê, na crítica de cinema, por exemplo, é tão-somente uma adjetivação de caráter pejorativo. Por contraditório que pareça, o clichê acaba sendo um tipo de julgamento do senso-comum. A crítica séria não recorre ao clichê como parâmetro seguro, simplesmente porque não há onde se apoiar para promover a crítica. Dizer que uma obra é banal, um lugar-comum ou um chavão não diz exatamente o que a obra é. Se a crítica se detiver na suposta “banalidade” de determinado filme, já não estará mais tratando de clichê, porque não é possível afirmar que toda banalidade é clichê.

No horizonte desta pesquisa estamos buscando abrir a noção de clichê, e mais especificamente de imagem-clichê, dentro do campo do cinema, sem convertermos tais conceitos em sinônimo de estereótipo, como ocorre comumente, nem os confundir com as convenções de gênero, conforme exploraremos no próximo capítulo. Costuma-se admitir que

⁷⁵ O cinema de Quentin Tarantino, marcado pela transtextualidade e intermedialidade, estabelece conexões com outras obras fílmicas e outras mídias, por meio de citações, referências e do pastiche. Tarantino, dada a sua capacidade de mobilizar um imaginário audiovisual, faz uso intencional dos clichês e confere às suas obras uma estilística própria – o “tarantinesco”.

o clichê denuncia a ausência de valor estético, então nos parece incontornável uma reflexão sobre valoração.

O linguista suíço Ferdinand Saussure (1857-1913) nos fornece um caminho para delimitar o que é valor. Segundo ele, um signo só tem valor na medida em que não é um outro signo qualquer. Essa singularidade que torna possível identificar um signo em meio a outros, e que lhe constitui um valor, é algo determinado pelo sistema no qual está inserido.

Todos os valores convencionais apresentam esse caráter de não se confundir com o elemento tangível que lhes serve de suporte. Assim, não é o metal da moeda que lhe fixa o valor; um escudo, que vale nominalmente cinco francos, contém apenas a metade dessa importância em prata; valerá mais ou menos com esta ou aquela efígie, mais ou menos aquém ou além de uma fronteira política (SAUSSURE, 2006, p. 137).

Essa proposição esclarece que o valor não está na forma e nem no conteúdo, sendo um elemento convencionado e relativo à posição que determinado signo ocupa dentro do sistema interpretativo. Queremos chamar a atenção para a ambivalência das imagens-clichê. A pregnância, como uma qualidade das imagens-clichê, confere-lhes certo valor por tornar possível a fixação da forma em nossa mente. As imagens que possuem esse atributo se destacam entre as demais e sobrevivem no tempo ao serem replicadas. Por outro lado, a repetição diminui o valor por tornar a imagem coincidente com as demais, sem distinções significativas. Saussure nos leva a pensar que quanto mais dessemelhança e distinção, mais singularidade e valor; e o contrário: se podemos confundir as imagens entre si por serem muito parecidas, nenhuma imagem em si terá um valor especial.

O aspecto valorativo de uma obra de arte abarca pelo menos duas vertentes teóricas. Na Filosofia da Arte há uma tradição que tem se desenvolvido a partir da premissa de que o valor é algo intrínseco à obra. De outro lado, alinhados a orientações sociológicas, encontram-se abordagens que consideram as produções artísticas sujeitas a complexos processos valorativos que se dão no âmbito social. Afinal, o que garante o valor de uma obra mais que outra? Quais seriam os fundamentos dessas escolhas valorativas? A depender da abordagem, são apontadas respostas bem distintas. Vamos explorar algumas vertentes que buscaram encarar o problema do valor estético para que nos seja possível ampliar as reflexões para as imagens fílmicas clichê.

Segundo a *Crítica da faculdade do juízo*, concebida em 1790 por Immanuel Kant (1724-1804), o parâmetro para identificar a qualidade estética é o gosto. “O gosto é a faculdade de juízo⁷⁶ do belo” (KANT, 1993, p. 47), diz o filósofo e orienta que a satisfação

⁷⁶ Alguns tradutores preferem o termo “juízo”.

desinteressada mediante um objeto nos indica que ele é belo. “Todo interesse pressupõe necessidade ou a produz; e, enquanto fundamento determinante da aprovação, ele não deixa mais o juízo sobre o objeto ser livre” (KANT, 1993, p. 55). Nesse sentido, a fruição estética implica em liberdade. Kant analisa que enquanto o interesse dos sentidos nos faz escolher o que é agradável, o interesse da razão nos conduz ao que é bom ou útil, porém o belo é o que simplesmente apraz sem a interferência dos sentidos ou da razão. De onde o filósofo conclui que, livre de todo tipo de interesse, o belo é o que apraz universalmente. O juízo de gosto, portanto, não é lógico, como o juízo do conhecimento, nem “bárbaro” por ser dependente de atrativos e comoções dos sentidos. O juízo de gosto, que por princípio é desinteressado, é estético.

A Estética como disciplina da Filosofia surge no século XVIII. Talon-Hugon (2009) analisa que antes mesmo de existir o termo estética, cunhado pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten em 1735, reflexões de natureza estética já se faziam presentes na Antiguidade, com Platão, Plotino e Aristóteles, bem como na Idade Média, com Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, por exemplo. O fato é que o século XVIII ofereceu as condições epistêmicas para que a estética se configurasse como uma disciplina da filosofia. Contudo, a definição do termo não encontra consenso e Talon-Hugon nos oferece um breve compêndio dessa polissemia.

O Dictionnaire Historique et Critique de la Philosophie de A. Lalande (1980) define-a como ‘a ciência que tem por objeto o juízo da apreciação que se aplica à distinção do belo e do feio’, mas o *Vocabulaire de l’Esthétique* (1990) descreve-a como ‘a filosofia e (a) ciência da arte’; mais consensuais, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1971), *Encyclopaedia Filosofica* (1967) e *Academic American Encyclopaedia* (1993) definem-na como o ramo da filosofia que trata das artes e da beleza. Se considerarmos as definições que dela nos dão os filósofos, também encontramos desacordos. Assim, Baumgarten definiu-a como ‘ciência do mundo sensível do conhecimento de um objecto’ (*Meditations*, 1735), enquanto Hegel faz dela a ‘filosofia da arte’ (*Cours d’Esthétique*, 1818 -1830). A esta confusão junta-se o sentido veiculado pela origem do termo: ‘estética’ vem da palavra grega *aisthesis* que designa simultaneamente a faculdade e o acto de sentir (a sensação e a percepção), e esta etimologia parece designar a estética como o estudo dos factos de sensibilidade no sentido lato (os *aistheta*) por oposição aos factos de inteligência (os *noeta*). A estética será crítica do gosto, teoria do belo, ciência do sentir, filosofia da arte? (TALON-HUGON, 2009, p.7).

Como resposta, Talon-Hugon (2009) depreende dos muitos sentidos que a palavra estética carrega, a presença recorrente dos termos: sensível, belo e arte. O sensível remete ao prazer, mas também à imaginação; o belo conduz às características formais do objeto e a arte

abre-se para a criação e valor artístico. Nota-se que, especialmente a partir de Kant, a noção de experiência estética vincula o belo à arte.

Entre os muitos teóricos que seguem os postulados kantianos, destacamos o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994). Para Greenberg (2013) a noção de valor da arte é decorrente da experiência estética, isto é, do contato direto com as obras. Apesar de admitir a natureza involuntária e objetiva do gosto, Greenberg considera que este é uma faculdade que pode ser desenvolvida e cultivada por meio da experiência. O que atestaria a objetividade do gosto é o consenso que, ao longo dos tempos, define um cânone para as obras consideradas esteticamente melhores.

Ao pressuposto kantiano de que todo e qualquer interesse prejudica o julgamento de gosto, contrapõe-se a questão: “em que consistiria a satisfação se não houvesse nenhum interesse para ser servido?” (DANTO, 2006, p. 90). Este é um questionamento que traz em si uma suspeita, qual seja, a de que a fruição artística não é, de fato, desinteressada e de que a arte sem nenhum propósito concreto seria apenas um dogma estético. Enquanto a herança kantiana promoveu a disjunção entre beleza e utilidade, selando o compromisso da arte com o belo, artistas do século XX romperam o pacto com a beleza. As reflexões do filósofo e crítico de arte norte-americano, Arthur C. Danto (1924-2013), emergiram no contexto dos anos 1960, de onde despontavam novos paradigmas valorativos como o da *pop art*⁷⁷, por exemplo.

O que os artistas *pop* mostraram, como os minimalistas que estavam trabalhando em uma via paralela, é que não há modo especial ao qual a aparência da obra de arte deva se vincular. Ela pode parecer com uma caixa de Brillo⁷⁸, se você é um artista *pop*, ou com um painel de compensado, se você é um minimalista. Pode parecer com uma fatia de bolo, ou pode parecer com uma ondulação da cerca de arame de um galinheiro. Com isso chega o reconhecimento de que o significado da arte não pode ser ensinado através de exemplos, e de que o que faz a diferença entre arte e não arte não é visual, mas conceitual (DANTO, 2011, p.155).

Na proposta de alçar à categoria de arte objetos do cotidiano, a *pop art* mostrou ser um prolongamento do gesto de Marcel Duchamp, ao enviar, em 1917, para o salão da Associação dos Artistas Independentes de Nova York, um urinol intitulado *A Fonte*. Danto (2006) avalia que a atitude artística de Duchamp contribuiu para desestabilizar o estatuto da arte ao sugerir que um objeto desprovido de qualidades estéticas pudesse adquirir valor artístico. Se o valor

⁷⁷ A *pop art* foi um movimento artístico surgido na Inglaterra dos anos 1950 e que conquistou grande projeção nos Estados Unidos nos anos de 1960. Produtos do mundo do consumo, tais como embalagens, etiquetas e objetos de uso cotidiano, bem como artistas e ícones do entretenimento são utilizados como matéria-prima.

⁷⁸ O artista norte-americano Andy Warhol (1928-1987) utilizou caixas de sabão da marca Brillo para a composição de um conjunto de obras chamado *Brillo Box*.

não está no objeto em si, quem estaria apto a dizer o que seria ou não arte? Quais as instâncias formuladoras e legitimadoras do conceito? Danto oferece como resposta a concepção de “mundo da arte”.

No artigo *The art world*, publicado em 1964, Danto sustenta que há um saber teórico e histórico que engendra um mundo artístico especializado e com valores próprios. “É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis” (DANTO, 2006b, p.22). A proposição de Danto sobre o mundo da arte abriu caminho para a teoria institucional da arte, formulada pelo filósofo norte-americano George Dickie (1969), a qual considera a arte uma prática social institucionalizada. Na visão de Dickie (2007), o mundo da arte é um conjunto de pessoas, mais ou menos organizado, que põe em funcionamento esse mundo e garante sua manutenção. Nele estão incluídos: “artistas (pintores, escritores, compositores), produtores, diretores de museus, visitantes de museus, espectadores de teatro, críticos de todos os tipos de publicações, historiadores da arte, teóricos da arte, filósofos da arte e outros” (RAMME, 2011, p. 101). Assim, admitindo a existência do “mundo da arte”, uma obra de arte é qualquer constructo aceito nesse mundo e chancelado por ele.

Em se tratando de cinema, cuja forma se constitui na articulação de diversas expressões artísticas, pode ser possível a opção por um tipo de julgamento crítico que considere a singularidade da obra sem que se exclua a dimensão sócio-histórica que lhe fornece as condições de existência.

Dizer que uma obra de arte, pelo seu horizonte de universalização, transcende o seu contexto original, não significa que ela possa ser apreciada à margem desse contexto. A apreciação artística necessita que a implantação social da obra como produção cultural seja restituída para se poder aproximar de cada obra, de forma simultânea e dialéctica, na sua singularidade e como parte de um todo (BRANCO, 2017, p.4).

Recuperando a concepção de Saussure sobre a noção de valor como um elemento convencionalizado e relativo à posição do signo dentro do sistema interpretativo, podemos considerar que o “mundo da arte” seria esse sistema interpretativo ou, ainda, uma comunidade interpretante. Segundo o teórico brasileiro, Idelber Avelar (2009), no âmbito da literatura, uma comunidade interpretante estabelece um pacto por meio do qual uma obra de arte é valorada.

[...] esse valor se deduz num contexto eminentemente **relacional**, econômico, no qual **atos de valoração** socialmente situados entram em conflito, em negociação e em articulação, mediados por instituições como a escola, a imprensa e a crítica, num processo que conforma um equilíbrio nunca completamente estável – o que venho chamando aqui de pacto valorativo (AVELAR, 2009, p. 143-144).

Ao admitirmos essa proposição, estamos considerando o carácter relacional e contingente dos sistemas de valoração. Tal perspectiva nos coloca em contato com os pressupostos da filósofa Barbara Herrnstein Smith sobre a ideia de valor.

Todo o valor é radicalmente contingente, não sendo um atributo fixo, uma qualidade inerente ou uma propriedade objetiva das coisas, mas sim um efeito de variáveis múltiplas, de mudança e de interação contínuas ou, para colocar de outra maneira, o produto da dinâmica de um sistema, especificamente um sistema econômico (SMITH, 1988, p.30 – tradução nossa).⁷⁹

Smith (1988, p.30-31 – tradução nossa) explica que o valor que uma obra literária, por exemplo, tem para um sujeito individual também é produto de um sistema econômico, neste caso, da economia pessoal, a qual é constituída pelas “necessidades, interesses e recursos do sujeito – biológico, psicológico, material, experiencial e assim por diante”.⁸⁰ Esse sistema, mesmo que pessoal, é de natureza econômica porque nossas necessidades, interesses e recursos são relacionais, flutuantes e mutáveis.

Os dois tipos de sistema econômico descritos aqui são, é de notar, não apenas análogos, mas também interativos e interdependentes, pois parte do nosso meio é a economia do mercado e, inversamente, a economia de mercado é composta, em parte, das economias pessoais diversas de produtores individuais, distribuidores, consumidores, e assim por diante. Ao mesmo tempo, deve-se enfatizar que o "eu" de um sujeito em particular - ou que em nome do qual ele ou ela pode ser dito agir com ‘interesse próprio’ - também é variável, sendo multiplicado e configurável de forma diferente em termos de diferentes papéis, relacionamentos e, de fato, identidades (cidadão, pai, mulher, dono da propriedade, professor, organismo terciário, ser mortal, etc.), em relação aos quais diferentes necessidades e interesses adquirem prioridade (e, como podem acontecer, entram em conflito) sob diferentes condições (SMITH, 1988, p.31 – tradução nossa)⁸¹.

⁷⁹ Texto original: “All value is radically contingent, being neither a fixed attribute, an inherent quality, or an objective property of things but, rather, an effect of multiple, continuously changing, and continuously interacting variables or, to put this another way, the product of the dynamics of a system, specifically an economic system” (SMITH, 1988, p.31).

⁸⁰ Texto original: “Like its price in the marketplace, the value of an entity to an individual subject is also the product of the dynamics of an economic system: specifically, the personal economy constituted by the subject's needs, interests, and resources—biological, psychological, material, experiential, and so forth” (SMITH, 1988, p.30-31).

⁸¹ Texto original: “The two kinds of economic system described here are, it should be noted, not only analogous but also interactive and interdependent, for part of our environment is the market economy and, conversely, the market economy is composed, in part, of the diverse personal economies of individual producers, distributors, consumers, and so forth. At the same time, it must be emphasized that any particular subject's ‘self’—or that in behalf of which he or she may be said to act with ‘self-interest’—is also variable, being multiply and differently configurable in terms of different roles, relationships, and, in effect, identities (Citizen, parent, woman, property owner, teacher, terrestrial organism, mortal being, etc.), in relation to which different needs and interests acquire priority (and, as may happen, come into conflict) under different conditions” (SMITH, 1988, p. 31).

Em defesa de Smith contra as acusações de relativismo, Avelar (2009, p.121) esclarece que afirmar que a valoração é socialmente contingente, não é o mesmo que dizer que seja subjetiva, relativa ou arbitrária e nem que todos os agentes que atribuem valor sejam igualmente competentes, pois a depender do contexto da comunidade interpretativa, algumas habilidades podem nem ser válidas como competência.

Na verdade, é precisamente porque os juízos não são igualmente válidos que os valores nunca são intrínsecos, idênticos a si mesmos, e sim articulados por meio de conflitos sociais. É exatamente por causa do fato de que as valorações não são nem válidas da mesma forma nem identicamente posicionadas nas relações sociais que elas jamais são intercambiáveis (AVELAR, 2009. p.122).

Avelar observa que não há contradição em se admitir que um valor, ainda que contingente, possa ser objetivo, absoluto e motivado, uma vez que está circunscrito a uma comunidade interpretativa.

Um determinado valor ou sistema de valores pode perfeitamente ser objetivo (na medida em que ele independe da subjetividade particular de qualquer membro da comunidade interpretativa), absoluto (posto que não relativizável dentro de tal comunidade) e motivado (no sentido de que sua origem não é produto de uma eleição puramente arbitrária). Nada disso mudaria seu caráter contingente (AVELAR, 2009, p.135).

Vejamos como isso se aplica ao “mundo do cinema” ou, dito de outro modo, no âmbito da comunidade interpretativa do cinema, e de como tais instâncias assumem o papel de sistema de legitimação. Este sistema abrange um considerável número de sujeitos, muitos dos quais vinculados a instituições, outros autônomos, mas todos, em maior ou menor grau, interdependentes e atuando nas variadas etapas da economia criativa do cinema. Estamos considerando os realizadores dos filmes, organizados segundo suas várias etapas técnicas, tais como roteiristas, diretores, atores, fotógrafos, cenógrafos, montadores, figurinistas, designers de som, etc.; os produtores, isto é, quem financia e gere os recursos materiais para que o filme aconteça; as operações de marketing para a divulgação do produto filme; as empresas distribuidoras, que fazem o filme chegar a diversas cidades e países; as empresas exibidoras, ou seja, as salas de cinema e, hoje, também devem ser consideradas outras janelas de exibição, tais como as plataformas *streaming* na internet; o público para o qual a obra se dirige ou que a consome; os cineclubes; a circulação e repercussão do filme nas redes sociais, na imprensa em geral e nas publicações especializadas, nos festivais e na consagração conferida pelos prêmios.

A universidade, por meio de estudos, pesquisas e publicações, segue garantindo a circulação e permanência de determinados filmes, além de fazer da atividade cinematográfica em geral um objeto de estudo científico.

Esse conjunto de sujeitos e instituições constituem uma comunidade de produtores, artistas, consumidores, fruidores e estudiosos de cinema, que atuam como agentes de valoração do próprio cinema. Como observou Avelar (2009) ao se referir à literatura, essa comunidade determina um sistema de valores que se sobrepõe à subjetividade particular de seus membros. Claro que, a depender da autoridade e relevância que a comunidade confere à determinado membro ou instância, um crítico ou um prêmio, por exemplo, o peso desse julgamento pode levar à reavaliação de certos valores até então aceitos, ou não aceitos, pelo sistema.

São vários os exemplos que demonstram o caráter contingente do sistema de valoração, de modo que seus agentes para se manterem no “jogo” atuam segundo as regras desse mercado de trocas simbólicas. Em 2017, a propósito de um leilão de objetos de Marcel Proust (1871-1922), veio à tona que o escritor francês comprou resenhas positivas para a sua obra *Du côté de chez Swann*, edição de 1910. Além de convidar amigos para escrever críticas favoráveis nas páginas dos principais jornais, mediante alguma soma em dinheiro, Proust também, sob pseudônimo, promovia o seu autoelogio, descrevendo o livro como uma “pequena obra-prima”⁸². Mais do que demonstrar como a imprensa pode agir por conveniência ou o quanto o talento para a autopromoção pode ser tão importante quanto o talento artístico, um tal exemplo nos mostra que a posição que uma obra ocupa dentro do sistema valorativo é também fruto da visibilidade e reputação que consegue angariar. E isso, queiramos ou não, extrapola a competência artística do autor ou o apreço que alguns agentes, menos relevantes no sistema, podem devotar à obra.

O que estamos chamando de mundo do cinema, apesar de possuir certas especificidades e, por isso, mobilizar um sistema de valoração próprio, evidentemente é uma instância também contingenciada pelas demandas mais gerais da sociedade e da cultura. Daí que o tratamento que as obras conferem a determinadas questões sociais tornam o seu valor flutuante segundo o sistema de valor corrente. De igual modo, conta nesse mercado de trocas simbólicas, a reputação do artista, que uma vez aprovada pela coletividade, agrega valor à obra. Um exemplo

⁸² Conferir: *Le meilleur attaché de presse de Marcel Proust était Marcel Proust*. Jornal *Le Monde*, 29.09.2017. Disponível em <http://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/09/29/le-meilleur-attache-de-presse-de-marcel-proust-etait-marcel-proust_5193722_4832693.html#ACIwY4LEjoMcS5As.99> Acesso em: 23 de out. 2017.

que expõe muito bem essa interdependência e o aspecto contingente do valor envolve o nome do cineasta D. W. Griffith.

O longa-metragem *The birth of nation (O nascimento de uma nação)*⁸³, de 1915, dirigido por Griffith, é considerado um marco do cinema pela capacidade de utilizar recursos narrativos, técnicos e de linguagem cinematográfica de forma inovadora. O filme conta a história de duas famílias em posições opostas durante a Guerra de Secessão, vivida pelos Estados Unidos entre 1861 e 1865. A relação entre negros e brancos predomina no enredo, que privilegia a representação dos negros de forma caricata e investe na glorificação da Ku Klux Klan, movimento que pregava a supremacia branca e a perseguição e morte de negros. O sucesso de *O nascimento de uma nação* foi proporcional à sua polêmica, tendo sido banido em alguns lugares e conferido ao diretor o estigma de racista. A questão que se colocava, e que ainda se mostra bastante atual, diz respeito à relação, por vezes indiscernível, entre estética e ética, conforme comenta o teórico brasileiro, Ismail Xavier.

[...] é difícil separar o artista do pregador; o filme que inova, do sermão protestante; o desempenho admirável, da mensagem cujos preconceitos às vezes passam da conta, mesmo considerando o contexto em que se inserem. Incisivo nas suas avaliações, Griffith, no momento do salto decisivo para a fama, surpreso, respirou fundo o cheiro da controvérsia. Afinal, foi uma polêmica renhida que selou o reconhecimento social do cinema, o espanto diante da sua força de expressão; um escândalo chamado *O Nascimento de uma Nação*, marco de 1915 (XAVIER, 1984, p.11).

Antes do referido longa, Griffith já havia realizado cerca de 450 filmes, entre os anos de 1908 e 1913, uma produção vigorosa que legitimamente o colocou numa posição de destaque como ninguém menos que o “pai do cinema”. A DGA - *Directors Guild of America*, associação que congrega os diretores de cinema e televisão norte-americanos, anualmente premia os realizadores que mais se destacaram na indústria. Griffith foi agraciado como “membro honorário” na primeira edição do prêmio em 1938. Mais que isso, o cineasta passou a nominar, a partir de 1953, o principal prêmio da competição, o *D. W. Griffith Award Lifetime Achievement Award*. Entretanto, em 1999, o nome de Griffith que até então agregava valor ao prêmio passou a depreciá-lo, segundo o julgamento dos membros que presidiam a corporação. Disse o então presidente da DGA, Jack Shea, que “à medida que nos aproximamos de um novo milênio, chegou a hora de criar uma nova honra para os diretores de cinema que melhor reflete a

⁸³ Até então, Griffith havia dirigido filmes de um ou dois rolos (*reel*), algo em torno de 10 e 20 minutos, porém já havia filmes de longa duração sendo produzidos, tais como *L'Inferno* (Itália, 1911), *From the manger to the cross* (Estados Unidos, 1912), *Quo Vadis*, (Itália, 1913), *Cabiria* (Itália, 1914). O que conferiu a primazia à *The birth of nation* é que tendo sido gravado em 12 rolos, ou seja, 3 horas e 13 minutos, foi o filme mais longo e caro da época. (Cf. NEALE, 2000, p.78; HALL e NEALE, 2010, p.34)

sensibilidade da nossa sociedade neste momento em nossa história nacional”⁸⁴. Houve reações contrárias à decisão da DGA, como a da *National society of film critics* que classificou como um exemplo deprimente de atitude politicamente correta, incorrendo no apagamento e no desserviço à reputação do pioneiro do cinema norte-americano⁸⁵. Apesar da controvérsia, prevaleceu a posição da DGA e o prêmio passou a se chamar apenas *Lifetime Achievement Award* e Steven Spielberg, em 2000, foi o primeiro diretor a receber o prêmio após a exclusão do nome de Griffith.

Referente à valoração de determinadas obras fílmicas e seu posicionamento dentro do mundo do cinema, a revista *Sight & Sound*, editada pelo BFI (*British Film Institute*), é uma instância de legitimação relevante pela capacidade de mobilizar críticos, diretores, acadêmicos e profissionais de cinema em todo o mundo para a eleição decenal dos melhores filmes de todos os tempos. A lista com as 50 obras mais votadas garante uma espécie de amostragem mundial do “gosto cinematográfico” e a consolidação de um cânone. *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941), por exemplo, é o filme que se manteve por mais tempo no topo da lista, confirmando uma consagração que se tornou incontestável por 50 anos. A primazia do filme de Welles, desde a lista de 1962, foi perdida somente no decênio 2002/2012⁸⁶ para *Vertigo* (*Um corpo que cai*, 1958), de Alfred Hitchcock. Nesta mesma lista, *Ladri di Biciclette* (*Ladrões de Bicicleta*, 1948), de Vittorio De Sica, está na 33ª posição, uma mudança e tanto para uma obra que ocupou o primeiro lugar em 1952, data da publicação da primeira lista da *Sight & Sound*, a qual, vale ainda observar, não incluía *Citizen Kane* entre os dez melhores.

De todo modo, durante décadas o filme de Welles tem sido considerado um dos melhores filmes de todos os tempos, elevando-o ao patamar de um cânone cinematográfico. Nas palavras do então editor da *Sight & Sound*, Nick James, *Citizen Kane* é como o Shakespeare

⁸⁴ Conferir: *Directors Guild drops award named for D.W. Griffith*. *Jornal Chicago Tribune*. 15.12.1999. Disponível em: <http://articles.chicagotribune.com/1999-12-15/news/9912160090_1_honor-for-film-directors-dga-national-board-griffith-award> Acesso em: 28 de jan. 2018.

⁸⁵ Conferir: *Film directors strip award of link to klan epic*. *Jornal The Guardian*. 11.03.2000. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2000/mar/11/world.news>>. Acesso em: 28 de jan. 2018>

⁸⁶ A lista do decênio 2002/2012, a mais recente no momento da escrita desta tese, trouxe o seguinte *top ten*: 1º *Vertigo* (*Um corpo que cai* - Alfred Hitchcock, 1958); 2º *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, Orson Welles, 1941); 3º *Tokyo Story* (*Era uma vez em Tóquio* - Ozu Yasujiro, 1953); 4º *La règle du jeu* (*A regra do jogo* - Jean Renoir, 1939); 5º *Sunrise: a song of two humans* (*Aurora* - F.W. Murnau, 1927); 6º *2001: a space odyssey* (*2001: uma odisseia no espaço* - Stanley Kubrick, 1968); 7º *The searchers* (*Rastros de ódio* - John Ford, 1956); 8º *Man with a movie camera* (*O homem com a câmera* - Dziga Vertov, 1929); 9º *The passion of Joan of Arc* (*A paixão de Joana D'arc* - Carl Dreyer, 1927); 10º *8½* (*Oito e meio* - Federico Fellini, 1963). Fonte: *British Film Institute*.

do cinema⁸⁷. Entre as muitas virtudes do filme de Welles, que justificam seu longo reinado, o crítico José Geraldo Couto (2012) destaca as inovações narrativas, técnicas e estilísticas da obra. O crítico ressalta entre as inovações narrativas o uso de *flashbacks* e *flashforwards*, promovendo uma estrutura narrativa descontínua; o manejo do ritmo por meio da alternância de planos longos e curtos e a inserção de falsos documentários. As inovações técnicas são reputadas ao uso da profundidade de campo, possibilitando que vários objetos, a distâncias diferentes da câmera, possam estar nítidos no mesmo quadro; os efeitos sonoros e o uso de sobreposições de imagens dentro de um mesmo plano contínuo são outras ousadas técnicas que o filme revela. Por fim, Couto (2012) ressalta que os *plongées* e *contre-plongées*, os enquadramentos oblíquos e o uso da contraluz e das sombras podem ser citados como algumas das inovações estilísticas trazidas por *Citizen Kane*. Toda essa “exuberância criativa”, segundo Couto (2012), foi capaz de, ao mesmo tempo, sintetizar, contradizer e superar o cinema clássico. Contudo, essas inovações, com o tempo, tornaram-se “moeda corrente”.⁸⁸

A expressão “moeda corrente” empregada por Couto quer significar o oposto da inovação, e como vimos anteriormente, tal sentido é também agregado à noção de clichê. Por sua vez, o cânone é exatamente o que indica um valor absoluto e perene, por isso serve de parâmetro, referência. Se o cânone sofre intercorrências valorativas do mercado de trocas simbólicas, isto é, se o valor do cânone é também contingente, podemos supor que ele não estaria livre de vir a se tornar um clichê.

O teórico literário alemão Hans Gumbrecht (2015) buscando refletir sobre o conceito de clássico na literatura, analisa que o termo carrega em si um paradoxo, pois pressupõe que o sentido do texto depende do seu contexto histórico específico, o que o tornaria menos acessível com o passar do tempo, à medida que fosse envelhecendo. Por outro lado, o termo cânone não se restringe a limites temporais, por isso lemos um conjunto de textos herdados, sob o pretexto de seu mérito inerente e atemporal. Contudo, essa noção de cânone, segundo a percepção de Gumbrecht, tem usufruído de relativo descrédito, pois “os fenômenos são suscetíveis de alteração ao longo do tempo e, em consequência, estão sujeitos à progressiva erosão de suas pretensões à valorização” (2015, p.100).

⁸⁷ SOLOMONS, Jason. *There's more to film than Citizen Kane. The Observer*. 11.08.2002. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2002/aug/11/comment.features>> Acesso em: 01.06.2018.

⁸⁸ COUTO, José Geraldo. *Um corpo que sobe. Blog IMS*. 10.10.2012. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/um-corpo-que-sobe/>> Acesso em: 01 jun. 2018.

O comentário de Gumbrecht parece concordar com o pressuposto do valor contingente. O que promove essa flutuação valorativa é o modo como nossa experiência é moldada no presente, sendo as transformações das nossas relações com a autoridade e com os clássicos, em particular, alguns dos sintomas mais visíveis. Para o teórico alemão, o perspectivismo e o historicismo são visões de mundo que nos dão pistas de como a nossa relação com o tempo e o valor vem sofrendo mudanças.

O perspectivismo pressupõe que todo observador, no ato de observar, também observa a si. Esse observador de segunda ordem descobre que o ângulo de sua observação determina sua experiência. Isso se abre a perspectivas infinitas, pois para cada objeto há um número infinito de formas concebíveis. A problemática do perspectivismo se estabelece ante a impossibilidade de crer na existência definitiva ou na identidade de um objeto, uma vez que são infinitas as possibilidades de experimentá-lo e representá-lo. Para Gumbrecht, o historicismo, a partir do século XIX, buscou aplacar esse “mal-estar” do perspectivismo. “A solução consistia em substituir a estrutura especular por um modo narrativo de representar o mundo e de organizar nossa experiência” (2015, p.102). No tempo historicista, o passado ficou para trás, o futuro surge como um horizonte aberto a possibilidades e o presente é o breve instante que liga o passado ao futuro. Em alguma medida, o perspectivismo e o historicismo, portanto, desconsidera o valor permanente dos clássicos.

O conceito de clássico, surgido na Antiguidade, aponta para um valor atemporal, de tal maneira que permanece o mesmo independentemente do tempo. O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002) observa que o clássico tem um “valor supra-histórico”.

O que é clássico é aquilo que se diferenciou destacando-se dos tempos mutáveis e dos gostos efêmeros; é acessível de modo imediato, mas não ao modo desse contato, digamos elétrico, que de vez em quando caracteriza uma produção contemporânea, na qual se experimenta momentaneamente a satisfação de uma intuição de sentido que supera toda expectativa consciente. Antes, é uma consciência do ser permanente, uma consciência do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, o que nos induz a denominar algo de ‘clássico’; uma espécie de presente intemporal que significa simultaneidade para com qualquer presente (GADAMER, 1999, p. 431-432).

O que se percebe hoje, todavia, é que nem os clássicos estão livres das contingências valorativas. E se isso representa que novos parâmetros valorativos estão emergindo ou se o conceito de clássico, em si mesmo, mostra-se em desacordo com os valores circulantes na sociedade, são hipóteses que não se pode descartar. A confirmação ou não desses pressupostos não está no horizonte desta investigação, apenas buscamos chamar atenção para a contradição

de que no mundo do cinema algumas instâncias de consagração⁸⁹ demonstram a ambição de fixar um parâmetro de qualidade e de gosto, ao mesmo tempo em que revelam a contingência inescapável desses mesmos parâmetros de valoração.

3.3 A vertigem do clássico ao clichê

Tomando o exemplo da lista da *Sight & Sound* que sobrepõe *Vertigo* a *Citizen Kane*⁹⁰, o então presidente da Abbracine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema, Luiz Zanin, avaliava que apesar de certo relativismo inerente a tais listas, Hitchcock teria se renovado no gosto atual. Zanin (2012) comenta que os críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, especialmente François Truffaut, chamaram atenção do mundo do cinema para a qualidade autoral de Hitchcock, até então subestimada.⁹¹ Nesse sentido, a nova onda francesa dos anos 1950 e 1960 seguiu influenciando as gerações mais jovens, inclusive as atuais. “De alguma forma, esse trabalho crítico dos franceses mudou a posição de Hitchcock no ranking da crítica e esse efeito passou para novas gerações que, curiosamente, sentem-se ligadas mais ao pensamento da *nouvelle vague* do que a tendências concorrentes”⁹², analisa Zanin.

Nas palavras de Truffaut, Hitchcock é um artista completo com total domínio do fazer cinematográfico, conseguindo ter ideias criativas nas mais diversas etapas da produção de um filme.

Se o trabalho de Hitchcock me parece tão completo é porque nele enxergo pesquisas e achados, o sentido do concreto e do abstrato, do drama quase sempre intenso e do humor às vezes finíssimo. Sua obra é a um só tempo comercial e experimental, universal como *Ben Hur* de William Wyler e confidencial como *Fireworks*, de Kenneth Angers (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 29 e 30).

⁸⁹ Além das listas publicadas em revistas especializadas, há prêmios que consagram obras e artistas como o Oscar, para citarmos o prêmio mais famoso do mundo, e festivais internacionais importantes, tais como Cannes, Berlim, Sundance, Toronto, Veneza, entre outros.

⁹⁰ Na lista dos 100 melhores filmes da AFI (*American Film Institute*) *Cidadão Kane* segue soberano no topo da lista, enquanto *Vertigo* ocupa a nona posição. Diferentemente da lista do instituto britânico, que abarca produções de todo o mundo, a lista da AFI é exclusivamente de produções norte-americanas.

⁹¹ ZANIN, Luiz. “Vertigo, ensaio sobre o amor humano”. *Estadão*. 07 dez. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/vertigo-ensaio-sobre-o-amor-humano/>> Acesso em: 28.01.2018.

⁹² FELIX, Daniel. “Hitchcock desbanca Orson Welles do topo de prestigiada lista de melhor filme de todos os tempos”. *GaúchaZH*. 06 ago. 2012. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/08/hitchcock-desbanca-orson-welles-do-topo-de-prestigiada-lista-de-melhor-filme-de-todos-os-tempos-3843462.html>> Acesso em 01.06.2018.

Entrando na discussão sobre conteúdo e forma, no sentido de que a forma não é invólucro do conteúdo, mas é a sua própria condição de existência, Eric Rohmer e Claude Chabrol diziam que Hitchcock até poderia não ser considerado um contador de histórias ou um esteta, mas era um dos maiores inventores de formas do cinema (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 26).

Depois dos críticos franceses, a reputação de Hitchcock no mundo do cinema nunca mais foi a mesma e os críticos norte-americanos, muitos dos quais detratores do cineasta inglês, precisaram rever seus conceitos e valores.

Com relação à ascensão de *Vertigo* ao topo da lista mais prestigiada do mundo do cinema, nos propomos um breve exercício iconográfico, com o fito de delinear uma linha descendente do clássico ao clichê. No cotejo com outras obras que tomam *Vertigo* como referência, na comparação desta com outras obras do próprio Hitchcock e na seleção de imagens dentro do próprio filme vamos encontrar um conjunto de imagens recorrentes, mas com valores muito distintos entre si. Com esse exercício pretendemos demonstrar quando uma imagem é valorada como uma alusão a um clássico ou um traço de estilo de um cineasta ou, ainda, quando é uma imagem-clichê.

Recuperando o termo “moeda corrente”, cujo sentido se opõe à inovação ou originalidade, vamos identificar que também significa algo de uso comum. Na frase enunciada pelo crítico Couto (2012) há um complemento que propositalmente suprimimos. Ele diz: “moeda corrente do bom cinema”. Poderíamos fazer uma substituição capciosa por “clichê do bom cinema”, mas tal inferência pareceria um oxímoro, uma vez que historicamente o substantivo “clichê” não comportaria o adjetivo “bom”. Como temos buscado afirmar até aqui, não existe uma imagem cuja forma pudesse ser intrinsecamente clichê, pois um clichê não é uma forma, é um juízo de valor depreciativo que se imputa a algumas formas muito usadas.

Curiosamente, um recurso que garante a permanência dos clássicos é o *overuse*. Isso demonstra, uma vez mais, que não é o excesso de uso que torna uma imagem clichê. *Vertigo*, por exemplo, é um filme pródigo em imagens replicáveis. Por meio de um estudo iconológico do filme, Oliveira Jr. (2015) constata a reincidência de suas formas imagéticas em considerável número de filmes. Entre as obras que tem *Vertigo* como referência direta, Oliveira Jr. (2015) apresenta um quadro heterogêneo de filmes que abarca de *La Jetée* (Chris Marker, 1962) a *The Legend of Lylah Clare* (*A lenda de Lylah Clare*, Robert Aldrich, 1968), passando por *Obsession* (*Trágica obsessão*, Brian De Palma, 1975), *Basic Instinct* (*Instinto Selvagem*, Paul Verhoeven, 1992) e *Lost Highway* (*Estrada perdida*, David Lynch, 1997) até *En la ciudad de Sylvia* (*Na cidade de Sylvia*, Jose Luis Guerín, 2007) para mencionarmos apenas alguns.

“Podemos mesmo dizer que *Vertigo* se tornou uma imagem-matriz, um modelo formal que atravessa toda a história moderno do cinema”, avalia Oliveira Jr. (2015, p.1), de modo a propor o termo *série-Vertigo* para reunir as obras fílmicas, e mesmo de outras expressões artísticas, que têm como objeto de referência o filme *Vertigo*. Muito do fascínio dessa obra, segundo a observação do pesquisador, vem do seu posicionamento numa zona fronteira entre o cinema clássico e o cinema moderno.

Vertigo acumula em seu tecido uma mesma quantidade de forças de permanência e de ruptura, de pulsões de conservação e de invenção. Último raio solar da Antiga Hollywood ou filme inaugural do maneirismo cinematográfico? Ocaso do classicismo ou primeiro filme moderno norte-americano? Provavelmente as duas coisas ao mesmo tempo: tanto a quintessência da forma clássica e a perfeição suprema do estilo romanesco hollywoodiano como a decadência do seu imaginário e o prenúncio de um esgotamento, de uma exaustão dos esquemas psicológicos e narrativos que constituem o arcabouço desse sistema de representação. Em outras palavras, tanto o apogeu da Hollywood clássica como o início do seu declínio (OLIVEIRA JR., 2015, p.3).

O enredo de *Vertigo* nos conta a história do detetive John Scottie (James Stewart), que se afasta do trabalho por sofrer de acrofobia. Ele é procurado por um industrial rico, seu amigo, para seguir Madeleine (Kim Novak), sua esposa, que apresenta confusão mental, achando ser uma mulher que já morreu. Ele aceita o caso e passa a segui-la. Em certa ocasião, o detetive presencia uma tentativa de suicídio da mulher e a salva. A partir daí começa um romance entre o detetive e a mulher, que em alguns momentos se comporta como se estivesse sob a influência do espírito de sua bisavó, que teria se suicidado. Sem conseguir fugir a essa influência, Madeleine se joga do campanário de uma igreja, na presença do detetive que não consegue salvá-la por causa do seu medo de altura. Consternado, o detetive não consegue superar o trauma e passa a ver o rosto de Madeleine em todas as mulheres que conhece, até que de fato encontra uma mulher muito parecida com ela. Ao se aproximar dessa mulher, ele a convence a mudar sua aparência, roupas e cabelo, para se tornar idêntica à Madeleine. Na verdade, essa mulher que se apresenta como Judy foi contratada pelo marido de Madeleine para se fazer passar por sua esposa frente ao detetive, de modo a fazê-lo pensar que ela cometeu um suicídio, quando, de fato, a verdadeira Madeleine foi jogada do alto do campanário pelo marido. A mulher por quem o detetive se apaixonou é, portanto, uma falsária e cúmplice do homicídio.

Entre os muitos exemplos de filmes que fazem alusão à *Vertigo* compilados e analisados por Osvaldo Jr., destacamos *Obsession (Trágica obsessão, 1976)*, de Brian De Palma, uma vez que a obra se assume como uma releitura do filme de Hitchcock.

Um espectador que não tenha visto *Vertigo* pode perfeitamente se envolver com a trama e entender *Trágica obsessão*. Mas há toda uma reserva de significados e efeitos que está guardada somente para o espectador iniciado. O sentido pleno da obra, sua verdadeira razão de ser só se mostra àqueles que conhecem (e bem) o filme de Hitchcock. [...] Certas imagens (maneiristas? modernas?) só podem ser inteiramente compreendidas se o espectador já tiver visto as imagens que vieram antes, que as precederam historicamente; seus dispositivos estéticos só se abrem por inteiro àqueles que já adquiriram uma determinada bagagem iconológica (OLIVEIRA JR., 2015, p.211).



Figura 66 – *Vertigo* (*Um corpo que cai*), 1958. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel e Samuel Taylor.
Figura 67 - *Obsession* (*Trágica obsessão*), 1976. Direção: Brian De Palma. Roteiro: Brian De Palma e Paul Schrader



Figura 68 - *Dressed to kill* (*Vestida para matar*). 1980. Direção e Roteiro: Brian De Palma
Figura 69 - *Vertigo* (*Um corpo que cai*), 1958. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel e Samuel Taylor.

Outro filme de De Palma que propõe variações em torno dos motivos de *Vertigo*, é *Dressed to kill* (*Vestida para matar*, 1980). Vamos encontrar nessas obras, imagens que, do ponto de vista formal, fazem referência direta ao filme de Hitchcock, de modo a estabelecer com o espectador cinéfilo um grau de comunicabilidade não acessível ao público comum. Essa fruição segmentada a um público especializado, somada ao uso intencional das imagens pelos criadores do filme, livram tais imagens de serem consideradas corriqueiras ou vulgares, além disso, a matriz canônica de onde provém as protegem da alcunha de clichês.

Na extensa entrevista que Hitchcock concedeu ao cineasta francês François Truffaut em 1962, ele diz que apesar dos críticos dizerem que seus filmes são variações do mesmo tema,

sempre evitou copiar a si mesmo ou, pelo menos, nunca escolheu intencionalmente fazê-lo (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 313). Não é difícil, porém, encontrar composições imagéticas recorrentes nos filmes de Hitchcock. Como exemplo, Oliveira Jr. identifica uma imagem persistente que, narrativamente, pode ser definida como “Adão e Eva no paraíso, minutos antes de cometerem o pecado original” (OLIVEIRA JR., 2015, p.158).



Figura 70 - *Suspicion (Suspeita)*. 1941. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Samson Raphaelson; Joan Harrison e Alma Reville

Figura 71 - *Notorious (Interlúdio)* 1946. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Bem Hecht

Figura 72 - *The birds (Os pássaros)* 1963. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Eva Hunter e Daphne Du Maurier

Figura 73 - *Torn curtain (Cortina Rasgada)* 1966. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Brian Moore



Figura 74 - *Vertigo (Um corpo que cai)*, 1958. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel e Samuel Taylor.

Esse conjunto de imagens formalmente semelhantes, é também um esquema narrativo que opera na enunciação de uma ideia, qual seja: o momento idílico do casal é o prenúncio de sua queda. Alegoricamente, o casal será “expulso do paraíso”. Em *Vertigo*, o detetive está prestes a ser irremediavelmente enredado por Madeleine, caindo no golpe do qual ela é cúmplice. As imagens autorreferentes em Hitchcock não são reputadas como clichês, antes são consideradas um traço de estilo. Proposição esta que o cineasta inglês confirma quando diz que autoplágio é estilo (Cf. KNIGHT, 2003). O estilo individual⁹³ é, pois, uma marca que ajuda a compor uma identidade artística, uma assinatura. Nesse sentido, copiar a si não significaria incorrer em clichês, mas reafirmar um estilo próprio.

Sobre o estilo individual, a artista Fayga Ostrower (1920 -2001) destaca o valor da singularidade. “E, sendo cada pessoa um indivíduo único, suas formas expressivas incorporarão, natural e necessariamente, um estilo individual” (OSTROWER, 2013, p.270). Ao que Hitchcock poderia confirmar dizendo ser o estilo um jeito próprio e instintivo de fazer as coisas (KNIGHT, 2003, p.177).

Truffaut destaca que não é necessário escolher uma cena de suspense para reconhecer o estilo hitchcockiano.

[...] o estilo é reconhecível até mesmo numa cena de conversa entre dois personagens, simplesmente pela qualidade dramática do enquadramento, pelo modo realmente único de distribuir olhares, simplificar os gestos, repartir os silêncios durante os diálogos, pela arte de criar na plateia a sensação de que um dos dois personagens domina o outro (ou está apaixonado pelo outro, ou tem ciúme do outro, etc.), de sugerir, fora dos diálogos, todo um clima dramático preciso, pela arte, enfim, de nos levar de uma emoção a outra ao sabor de sua própria sensibilidade (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p.29).

É possível, portanto, pensar em estilo individual como algo que confere às obras a marca identitária do seu criador. Hitchcock resume bem a ideia dizendo que seu estilo pode ser reconhecido como algo que leva as pessoas a ver uma imagem e exclamar: “Só Hitchcock poderia pensar numa coisa dessas”.⁹⁴ Vamos considerar essa exclamação uma espécie de “teste padrão”, ao qual podemos recorrer, apenas trocando o nome do cineasta, para atestar o estilo individual. Algo como: só “Fulano de Tal” poderia pensar numa coisa dessas. Parece simplista, mas nessa exclamação se afirma o reconhecimento do traço estilístico de determinado artista e

⁹³ Estilo individual é distinto do conceito de estilo em Bordwell (2013), conforme pode ser conferido no Capítulo 1.

⁹⁴ Texto original: “Well, only Hitchcock could have thought a thing like that out”. Trecho da entrevista HITCHCOCK on style: An interview with Alfred Hitchcock. Revista *Cinema*. Vol. 5, issue 1, pages 4-8 & 34-35. Spectator International Inc., 1963. Disponível em: < <https://bit.ly/2nFiNCC> > Acesso em 03 jul. 2018.

de sua singularidade, a ponto de não se ter dúvidas de que só ele seria capaz de criar a tal imagem.

3.3.1 Qualquer um faria isso

A exclamação hipotética que Hitchcock levanta para definir o que entende por estilo, pode servir para detectarmos as imagens-clichê de um filme, ainda que canônico, como *Vertigo*. Uma vez que selecionamos as imagens recorrentes que categorizamos como referentes, por inspirarem outros cineastas, e autorreferentes, por serem usadas pelo próprio Hitchcock e, em ambos os casos, estarmos diante de formas estilisticamente hitchcockianas, destacamos algumas imagens que, ao contrário da exclamação sugerida pelo cineasta inglês que confirmaria seu estilo, levam à seguinte constatação: qualquer um faria isso.

Além de serem imagens sem um traço estilístico definido, são usadas como imagens avulsas, que muito bem se encaixam no filme, seja qual for o enredo, o gênero cinematográfico ou o estilo pessoal do cineasta. Funcionam como aqueles clichês entalhados na madeira utilizados para ilustrar a *Crônica de Nuremberg*, conforme já exemplificamos. Naquele contexto dos primeiros livros impressos, uma mesma imagem representava uma cidade italiana ou alemã, pois importava apenas destacar a natureza do objeto da ilustração, isto é, uma cidade. De igual modo, as imagens-clichê no filme buscam dar conta de uma intenção narrativa genérica, conforme analisaremos a seguir.



Figura 75 e 76 - *Vertigo*, 1958. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel e Samuel Taylor.

Na *Figura 75*, extraída de *Vertigo*, o casal Scottie e Madeleine está se conhecendo, há um clima de sedução e interesse mútuo. Madeleine leva sua mão direita até a xícara de café sobre a mesa, mas Scottie se apressa em pegar a xícara para colocar mais café e as mãos dos personagens se tocam. A imagem evoca o seguinte esquema narrativo: o casal se toca

fisicamente, num gesto coincidente e não intencional, para enunciar a aproximação que já ocorre subjetivamente, ao mesmo tempo destacando a “mão do acaso” que une o casal.

O roteiro de *Vertigo*, assinado por Alec Coppel e Samuel Taylor prefigurou a cena conforme transcrição a seguir:

INT. SCOTTIE'S APARTMENT - (NIGHT)

And they laugh together, with genuine warmth and friendliness in their eyes, and it is obvious they are very much taken with each other. And as they laugh, simultaneously, she reaches for the cup of coffee, to take another sip, and he reaches for it, meaning to take it and refill it.

SCOTTIE

Here, let me give you a lit --

And his hand falls on her outstretched arm and stays there, and with the contact made, the laughter dies suddenly, and he is looking down at her intently, and their eyes have met, and hers are anxious and wondering. And at that moment, the telephone rings sharply. Scottie races into the bedroom, closing the door behind him, and gets to the phone (COPPEL; TAYLOR, 1957).⁹⁵

Na *Figura 76* Madeleine, agora Judy, sua verdadeira identidade, escreve uma carta à Scottie revelando a farsa na qual o envolveu. Um roteirista lança mão desse tipo de recurso para revelar o que se passa na cabeça de personagens, quando os mesmos estão sozinhos em cena, sem interlocutores com os quais pudesse conversar. Nesses casos, a personagem escreve alguma coisa, e por meio do recurso de *voice over*, ela nos conta o que está pensando enquanto escreve. É um recurso que apela para o diálogo expositivo, ferindo, em alguma medida, o princípio do cinema de mostrar mais do que contar.

⁹⁵ E eles riem juntos, com genuíno calor e amizade em seus olhos, e é óbvio que eles estão muito envolvidos um com o outro. E enquanto eles riem, simultaneamente, ela pega a xícara de café, toma outro gole, e ele a alcança, querendo pegar e encher.

SCOTTIE

Aqui, deixe-me te dar um...

E a mão dele cai sobre o braço estendido dela e fica lá, e com o contato, o riso morre repentinamente, e ele está olhando para ela atentamente, e seus olhos se encontraram, e os dela estão ansiosos e imaginando. E nesse momento, o telefone toca agudamente. Scottie corre para o quarto, fechando a porta atrás de si e chega ao telefone (COPPEL; TAYLOR, 1957 – tradução nossa).

Segue o trecho do roteiro:

[...] Then she turns back, goes to the writing desk sits down, and takes a sheet of paper. She picks up a ball point pen, clicks out the Point, stares ahead for a moment, then begins to write. As she writes, we hear her voice.

JUDY'S VOICE

Dearest Scottie ... and so you've found me. This is the moment I dreaded and hoped for, -- wondering what I would say and do if ever I saw you again, I wanted so to see you again. Just once. Now I'll go and you can give up your search (COPPEL; TAYLOR, 1957).⁹⁶



Figura 77, 78 e 79 - *Vertigo*, 1958. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel e Samuel Taylor.

Por fim, o terceiro exemplo de imagem-clichê em *Vertigo* está marcado na sequência de fotogramas (Fig. 77, 78 e 79) onde temos a imagem de Scottie tendo um pesadelo. Ele movimenta a cabeça de um lado para o outro no travesseiro até que, num sobressalto, ele se levanta assustado. No cinema, é recorrente esse tipo de *mise en scène* a ponto de se tornar uma espécie de convenção para a representação do pesadelo experimentado por um personagem. As figuras 77 e 78 mostram o *set up* da cena para que o espectador saiba que o personagem está dormindo, mas que não é um sono tranquilo. Até o momento em que ele desperta se levantando

⁹⁶ Então ela se vira, vai até a escrivaninha e pega uma folha de papel. Ela pega uma caneta esferográfica, clica para fora do ponto, olha para frente por um momento e começa a escrever. Enquanto ela escreve, ouvimos sua voz.

VOZ DE JUDY

Querido Scottie ... e então você me encontrou. Este é o momento que eu temi e esperei – perguntando-me o que eu diria e faria se alguma vez eu te visse mais uma vez, eu queria te ver novamente. Só uma vez. Agora eu vou e você pode desistir de sua procura (COPPEL; TAYLOR, 1957 – tradução nossa).

da cama (é sempre assim) há um intervalo onde são introduzidas as imagens do sonho propriamente.

INT. SCOTTIE'S BEDROOM - (NIGHT)

Scottie in bed, sleeping restlessly. His head fills the screen, rolls from, side to side. [...]

[...] Scottie is sitting up in bed, staring ahead in horror, awakened by the sound of his own scream
[...](COPPEL; TAYLOR, 1957)⁹⁷

Todos esses esquemas narrativos prontos ou imagens-clichê funcionam para fornecer uma informação imediata e precisa da intenção da cena. E por se encaixarem tão facilmente dentro de “qualquer” filme, tornam-se “moeda corrente”, mas de pouco valor artístico, são imagens-clichê. Fugir a esses e tantos outros esquemas narrativos é o desafio que muitos cineastas se colocam no intuito de criar imagens mais originais e singulares, o que também proporcionaria ao espectador experiências mais surpreendentes, uma vez que, como já constatamos, as imagens-clichê por serem familiares são também previsíveis. Temos tanta segurança de que essas imagens são familiares que nos furtamos de compará-las para demonstrar a reincidência em outras obras fílmicas. São imagens já cristalizadas no imaginário audiovisual e enraizadas na mente do público.

Como um grande fabulador de imagens, Hitchcock demonstra a preocupação com os clichês quando relata a criação da cena de perseguição do filme *North by Northwest (Intriga internacional, 1959)*, na qual o agente (Cary Grant) é perseguido por um avião agrícola num lugar descampado e árido, próximo a uma plantação ressequida. O cineasta diz que a ideia da cena foi uma tentativa, em suas palavras, de reagir a um velho clichê, que poderia ser descrito da seguinte forma:

[...] o homem se dirige para um lugar onde provavelmente vai ser morto. Bem, nesses casos, o que se costuma fazer? Uma noite em estilo ‘noir’ num cruzamento secundário da cidade. A vítima aguarda, em pé sob o halo de um poste. O calçamento ainda está molhado da chuva recente. Um *close-up* de um gato preto correndo furtivo por um muro. Um plano de uma janela e, escondido, o rosto de alguém que puxa a cortina para olhar para fora. A aproximação lenta de uma limusine preta etc. Pensei cá comigo: qual seria o contrário dessa cena? Uma planície deserta, em pleno sol, nem

⁹⁷ Scottie na cama, dormindo sem descanso. Sua cabeça enche a tela, rola de lado a lado.

Scottie está sentado na cama, olhando para frente com horror, despertado pelo som de seu próprio grito (COPPEL; TAYLOR, 1957).

música, nem gato preto, nem rosto misterioso atrás das janelas! (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p.258).

O comentário de Hitchcock fornece uma pista sobre a capacidade que as imagens-clichê tem de nos interpelar. Quase sempre surgem em nossa mente como a primeira solução no processo de criação. Para fugir aos esquemas narrativos desgastados, segundo o “método” hitchcockiano, um caminho possível é interrogar: que imagem seria o contrário disso? Ao buscar responder à questão, Hitchcock abandonou o recurso fácil de informar a intenção da cena por meio de imagens fílmicas que, historicamente, já davam conta disso, e se lançou no campo incerto da fabulação de imagens menos previsíveis. O resultado é a imagem antológica da perseguição do agente Roger Thornhill em *Intriga Internacional*.



Figura 80 - *North by Northwest* (*Intriga internacional*), 1959. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Ernest Lehman.

3.4 Imagens-clichê e senso comum

O mundo da arte, na acepção de Danto, com suas possíveis segmentações e, em particular, o mundo do cinema, pressupõe uma instância de legitimação que em muito se assemelha à ideia de campo, segundo Bourdieu, e as disputas de capitais que nele são travadas.

Campo é um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo. Os capitais são possuídos em maior ou menor grau pelos agentes que compõem os campos,

diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam (PEREIRA, 2015, p.341).

Em sua crítica social do julgamento do gosto, Bourdieu (2008) toma a estratificação sociocultural como parâmetro para as disposições estéticas. É importante destacar que os estratos sociais não são camadas estanques, mas posições dinâmicas no jogo que determinado campo promove. É um jogo de forças mobilizado pela circulação do capital econômico, cultural e social, no qual os segmentos que detém maior capital definem as regras do jogo, por meio da legitimação daquilo que assegura a manutenção ou aumento do capital do próprio campo e da exclusão do que não pode ser capitalizado. Aqui temos a base do que Smith (1988) desenvolve na sua teoria da contingência do valor, conforme exposto anteriormente neste capítulo.

Para Bourdieu (2008, p.17), o gosto teria a capacidade de promover a conciliação do conhecimento com a sensibilidade, por isso seria “a manifestação suprema do discernimento” e também um objeto de disputas⁹⁸.

Portanto, nada há o que distinga tão rigorosamente as diferentes classes quanto a disposição objetivamente exigida pelo consumo legítimo das obras legítimas, a aptidão para adotar um ponto de vista propriamente estético a respeito de objetos já constituídos esteticamente – portanto, designados para a admiração daqueles que aprenderam a reconhecer os signos do admirável – e, o que é ainda mais raro, a capacidade para constituir esteticamente objetos quaisquer ou, até mesmo, “vulgares” (por terem sido apropriados, esteticamente ou não, pelo “vulgar”) ou aplicar os princípios de uma estética ‘pura’ nas escolhas mais comuns da existência comum, por exemplo, em matéria de cardápio, vestuário ou decoração da casa (BOURDIEU, 2008, p.42).

Nesse sentido, o clichê é o contrário do gosto, pois se o gosto orienta o julgamento para o que é qualitativamente artístico; o clichê identifica o que tem pouco valor e é passível de descarte. No mundo do cinema, o clichê revela o “gosto vulgar”. Não é o gosto cultivado da comunidade cinéfila, mas o gosto do “público comum”, que vai buscar no cinema apenas uma

⁹⁸ Gadamer (1997) argumenta que o gosto é um fenômeno social, uma instância de julgamento que em nome da universalidade pode opor-se à inclinação do indivíduo. “Pode-se ter uma preferência por algo que o próprio gosto ao mesmo tempo repudia” (GADAMER, 1997, p. 84). Porém, diferentemente de Bourdieu, Gadamer reafirma o pressuposto kantiano de que quanto às “coisas do gosto” existe discórdia, mas não disputa. Isso ocorre porque o gosto não se baseia num tipo de conhecimento, mas é algo parecido com um sentido. E, nesse particular, somos mais sensíveis ao que causa repulsa ao gosto, apesar de não sermos capazes de explicar o motivo da aversão. Importante destacar que o gosto não significa bom gosto, portanto o “mau gosto” que a sensibilidade do gosto julga não tem como correspondente positivo o bom gosto. “O gosto é simplesmente definido pelo fato de que se sente ferido pelo que lhe é repugnante, evitando assim, como em tudo, o que ameaça feri-lo” (GADAMER, 1997, p.85).

forma de entretenimento. Se a estética kantiana promove o desinteresse como condição necessária ao julgamento da arte, Bourdieu (2008) avalia que um outro julgamento estético emerge do público não-iniciado⁹⁹, sendo “o avesso negativo da estética kantiana”, pois leva em conta o interesse informativo, sensível ou moral como princípios para a apreciação. Nessa lógica, “o julgamento nunca autonomiza a imagem do objeto em relação ao objeto da imagem” (BOURDIEU, 2008, p. 44). Com isso, a imagem tende a ter o mesmo valor que se atribui ao objeto, “o naturalismo popular reconhece a beleza na imagem da coisa bela ou, apesar de ser mais raro, na bela imagem da coisa bela [...]” (BOUDIEU, 2008, p. 43). Isso leva ao julgamento de fotografias de crianças, pôr-do-sol, flores ou certas paisagens como belas, porque tais objetos reais são considerados belos. Assim, o julgamento será mais favorável quanto maior a adequação entre o significante (a imagem) e o significado (o sentido). Quando falamos que o clichê é aquilo passível de descarte, vale observar que o que se quer descartar nem sempre é a forma, mas o sentido a ela apensado.

A imagem-clichê serve muito bem ao propósito de adequar a imagem fílmica aos interesses informativos, sensíveis ou morais do gosto médio¹⁰⁰. Isso ocorre sempre que a imagem do objeto equivale ao valor que tal objeto já desfruta no mundo do senso comum. O sociólogo português, Boaventura de Sousa Santos, considera que o senso comum é um tipo de conhecimento que “pensa o que existe tal como existe e cuja função é reconciliar a todo custo a consciência comum consigo própria. É, pois, um pensamento necessariamente conservador e fixista” (SANTOS, 2000, p.34). Um dos princípios da ciência (*episteme*) é a superação do pensamento do senso comum (*doxa*). Do grego, o termo *doxa* significa opinião, uma crença popular, um juízo comum em determinado contexto histórico. Por sua vez, a *episteme* é um tipo de saber que tem suporte no conhecimento especializado. Tais conceitos nos ajudam a pensar que o cinema exige um conhecimento especializado em seu fabrico, quanto um tipo de disposição estética de seus fruidores.

⁹⁹ No que se refere às artes, Bourdieu associa o público não-iniciado com as classes com menor capital social, sendo o nível econômico e de escolaridade dois fatores importantes na composição desse capital. Ainda que seja possível concordar que boa parte dos não-iniciados estejam nas classes sociais menos providas de capital social, não nos parece absolutamente assertivo dizer que todos aqueles bem-dotados de capital social sejam igualmente fruidores estéticos bem entrosados ao mundo da arte. Considerando a particularidade das muitas expressões artísticas, não há, inclusive, um *connoisseur* genérico, portanto, em alguma medida, sempre haverá não-iniciados em determinado seguimento artístico.

¹⁰⁰ Gosto médio aqui entendido como o da média numérica (a maioria) de determinado grupo social.

3.4.1 Juízos de valor de uso comum

O cinema é muito recente, sua história é também a tentativa de se consolidar como indústria, área de conhecimento científico, e garantir um lugar no mundo das artes. Três ambições não exatamente convergentes, pois se em todos os casos são mobilizados um saber especializado, a pretensão da indústria é tornar o produto filme o mais acessível ao maior número de pessoas, o que significa pactuar com o senso comum, diferentemente do propósito do cinema de pertencer ao mundo relativamente seletivo da arte.

Na primeira década do século XX, as imagens em movimento eram em si mesmas uma atração, assim como números circenses e espetáculos de magia. Os *vaudevilles* (teatro de variedades) e cafés eram espaços de exibição, o que tornou o cinema uma diversão popular. A pesquisadora brasileira, Flávia Cesarino Costa (2005), analisa que a partir de 1907, com o surgimento dos *nickelodeons* nos Estados Unidos, o processo de produção e distribuição cinematográfico, antes artesanal, se modificou consideravelmente, levando à formação de uma indústria e um novo público. A princípio, os *nickelodeons* eram galpões improvisados, escuros e sem muita ventilação, onde os filmes eram exibidos ao preço de um níquel, daí o nome associado a esses espaços. Costa (2005) observa que, diferentemente do público pequeno-burguês dos *vaudevilles*, os *nickelodeons* eram frequentados por operários e pobres, quase exclusivamente do sexo masculino e, por vezes, marginais. Uma opção de diversão barata, mas cujo ambiente não era nada “familiar”.

Curiosamente, os filmes desse período ainda se dirigiam àquele público pequeno-burguês branco que frequentava os *vaudevilles*, mas que representa uma parte diminuta do total do público. Filmes com conteúdo racistas, sexistas, que ridicularizavam os imigrantes e os caipiras recém-urbanizados, bem ao gosto dos burgueses dos *vaudevilles*, eram na verdade consumidos em escala crescente pela massa de proletários dos *nickelodeons* (COSTA, 2005, p.65).

A lucratividade dos *nickelodeons* fez com que os empresários desse novo negócio buscassem estratégias para atrair novamente o público burguês para o cinema, fato que só aconteceria se o hábito de ver filmes se tornasse uma “prática respeitável, familiar e educativa”. Discutia-se “a necessidade de uma estética mais refinada, que agradasse à sensibilidade das senhoras e à inocência dos mais jovens, bem como ensinasse às camadas mais baixas o valor do trabalho, da honestidade ou do senso comum” (COSTA, 2005, p.66). Advém dessa preocupação com o caráter moral dos filmes, “toda uma tipificação da maneira adequada para se construir heróis e heroínas, enredos e formas de filmar” (COSTA, 2005, p.68).

Na fase que se estende de 1908 a 1915, o papel de D.W. Griffith foi fundamental no projeto que Costa (2005, p.68) denomina como domesticação, isto é, “o processo de integração do cinema a uma cultura dominante e a sua transformação em espetáculo de massa”. Do ponto de vista do conteúdo dos filmes, não bastava que trouxessem mensagens edificantes, pois, como nota Costa (2005, p.64), os filmes eram incapazes de adaptar obras literárias de uma maneira inteligível, feito que Griffith logrou ao ser capaz de alternar tempos e espaços, aproximar a câmera para revelar detalhes, posicionar a câmera de modo a representar o ponto de vista subjetivo dos personagens, aumentar a tensão e o suspense por meio da alternância dos quadros, dentre tantos outros recursos que passou a compor a linguagem cinematográfica.

Xavier (1984) analisa como alguns recursos técnicos usados por Griffith tinham um propósito pedagógico. Um exemplo é o uso do campo/contracampo no filme *A drunkard's reformation*, de 1909. O enredo gira em torno de um homem que bebe além da medida e que em decorrência do vício maltrata sua família. Ele vai ao teatro e vê encenada uma história igual à sua e se identifica com ela de tal maneira que reflete sobre suas próprias ações. O campo/contracampo é bastante usado em cenas de diálogo, nas quais se alterna a exibição dos interlocutores no intuito de representar imgeticamente uma conversa. Em *A drunkard's reformation*, possivelmente um dos primeiros usos do campo/contracampo, esse recurso serviu como espelhamento para evidenciar os efeitos do espetáculo sobre a consciência culpada do espectador.

O dado relevante para nós é o estratagema de Griffith para caracterizar os vários passos, para dramatizar esta iluminação de consciência. Pela primeira vez, faz uso do chamado *campo/contracampo*: alterna a imagem do palco (ação) e a imagem do alcoólatra na plateia (reação); repetida a alternância, seguimos as suas mudanças de expressão à medida que a ação evolui no palco (XAVIER, 1984, p.19-20).

Consonante com esse projeto de “domesticação”, as primeiras experimentações formais no cinema narrativo, que levaram ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, precisavam ter em conta o público que frequentava as salas e seu capital social. Bourdieu constata, por exemplo, a aversão a certas experimentações formais pelas classes populares, por considerarem obscuras e inacessíveis ao entendimento.

A hostilidade das classes populares e das frações menos ricas em capital cultural das classes médias em relação a qualquer espécie de experimentação formal afirma-se tanto em matéria de teatro quanto em matéria de pintura ou, de modo ainda mais nítido por ser menor sua legitimidade, em matéria de fotografia ou cinema. Seja no teatro ou no cinema, o público popular diverte-se com as intrigas orientadas, do ponto de vista lógico e cronológico, para um *happy end* e ‘sente-se’ melhor em situações e nos

personagens simplesmente desenhados que nas figuras e ações ambíguas e simbólicas ou nos problemas enigmáticos do teatro [...] (BOURDIEU, 2008, p.35).

De outro lado, um público já iniciado no mundo da arte, olhava o cinema como um entretenimento barato e sem méritos artísticos. Em entrevista à François Truffaut, Hitchcock comenta que a elite intelectual europeia, e particularmente a britânica, olhava o cinema com desdém e que foi necessário “elitizar” o cinema, selecionando o seu público entre as classes com maior capital social e econômico, para que ele fosse encarado com alguma seriedade:

No início da história do cinema, a arte do filme era extremamente desprezada pelos intelectuais, na França também, mas com certeza não tanto como na Inglaterra. Nenhum britânico bem-educado se deixaria flagrar entrando num cinema. Isso não se fazia. Você sabe que há na Inglaterra uma grande consciência de classe e de casta. Quando a Paramount abriu o teatro Piazza, em Londres, certas pessoas da alta sociedade começaram a ir ao cinema; haviam-se preparado para elas algumas poltronas nos mezaninos, cujo preço era tão alto que aquilo ali se chamava ‘a fileira dos milionários’ (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p.121-122).

As impressões do crítico fotográfico Sadakichi Hartmann sobre as projeções cinematográficas evidenciavam, já em 1912, em artigo publicado na revista *Camera Work*¹⁰¹, a busca de legitimação do cinema como uma forma de arte.

Os leitores se perguntam se levo a sério estes filmes e se vejo alguma arte neles. Minha resposta sincera é que sim. Sei que a maioria das pessoas cultivadas se sentem um pouco envergonhadas em reconhecer que, de vez em quando, vão a projeções cinematográficas. Esta atitude se deve a um preconceito de casta, já que a maior parte da audiência é analfabeta (ao menos no que se refere à arte). A meu ver não há a menor dúvida de que estas projeções têm muito de vivaz, instrutivo e pitoresco, e que, ocasionalmente, mostram também uma visão fugaz de algo verdadeiramente artístico (HARTMANN, 2003, p.25).

A par da evolução da linguagem e de conquistar um público mais cultivado, o cinema seguia sendo predominantemente um entretenimento popular produzido segundo uma lógica industrial, algo bastante diverso dos bens contemplativos do mundo da arte. Nesse processo de popularização do cinema, as imagens-clichê foram se consolidando como um esquema narrativo capaz de representar um *ethos* e carregar um sentido moral consonante ao senso comum.

¹⁰¹ *Camera Work* foi uma publicação editada pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz (1864-1946). A revista foi impressa trimestralmente de 1902 e 1917, sempre trazendo fotografuras e textos sobre fotografia e artes de vanguarda em geral. Stieglitz foi bastante atuante na promoção da fotografia como arte.

Destacamos algumas imagens fílmicas que além de serem, no âmbito da forma, funcionais, replicáveis, pregnantes e excessivamente usadas, são também, nos sentidos que carregam, ajustadas ao senso comum.



Figura 81 - *Life of an american policeman*, direção: Edwin S. Porter e Wallace McCutcheon, 1905

Em geral, os momentos das refeições rendem muitas cenas cuja intenção é expor o nível de convivência e afetividade dos personagens, bem como seus modos e traquejo social. No curta-metragem *Life of an American Policeman*, de 1905, os cineastas Edwin Porter e Wallace McCutcheon mostram um dia na vida de um policial norte-americano. O filme tem início no momento do café da manhã do policial com sua esposa e filhos. Depois de tomar uma xícara de café, o policial acende um charuto e lê o jornal. As crianças brincam no entorno da mesa e todos aparentam estar felizes.

O modo como as imagens são fabuladas dizem sobre o que pensa seu criador, mas também o quanto ele é interpelado por imagens similares circulantes em dado tempo histórico, as quais podem estar presentes em outros filmes ou diferentes obras artísticas, constituindo uma dimensão representativa dos padrões sociais e dos comportamentos observáveis. É nesse sentido que o cinema pode inscrever imagens-clichês e reforçar estereótipos.

Não estamos considerando estereótipos e clichês como palavras sinônimas, conforme já expusemos neste trabalho, mas queremos chegar a um nível de esclarecimento sobre o que as tornam distintas. Recuperando o conceito de Amossy e Pierrot (2010) sobre os estereótipos como ideias preconcebidas arraigadas no imaginário social, e os clichês como o que se mostra na superfície, podemos supor que a imagem-clichê é um signo indicial, cujo referente é o estereótipo. Ou dito de outro modo: clichê é uma forma e estereótipo é uma ideia. O que se apresenta na imagem não é o estereótipo, pois ele está na mente como uma ideia, mas essa ideia

ganha forma na imagem fílmica como clichê. Nos exemplos que veremos a seguir isso parece fazer sentido.



Figura 82 – *Broken blossoms or the yellow man and the girl (Lírio Partido)*, 1919. Direção: D.W. Griffith. Roteiro: Thomas Burke e D.W. Griffith

Figura 83–*The watermelon patch*, direção: Edwin Porter e Wallace McCutcheon, 1905

Na *Figura 82*, temos um fotograma do longa-metragem *Broken blossoms or the yellow man and the girl (Lírio partido, 1919)*, de D.W. Griffith. O personagem é um pobre e rude lutador de boxe, que explora e maltrata a filha. Enquanto come, ele limpa os dentes com os dedos. Na *Figura 83*, podemos ver uma família disputando a comida no entorno da mesa. Eles são negros e a refeição são melancias roubadas de uma plantação. O curta-metragem, *The watermelon patch*, é de 1905 e foi dirigido por Edwin Porter e Wallace McCutcheon.

O historiador francês, Jacques Revel (2009) comenta que o comportamento à mesa recebe atenção desde meados do século XVI, algo verificado pela emergência de uma literatura de caráter pedagógico com a finalidade de aconselhar a moderação, a decência e o respeito aos comensais. Tais prescrições permanecem nos séculos posteriores até os dias atuais, com o agravante de que os rituais à mesa vão se tornando mais complexos, de tal modo que o domínio dos gestos e posturas adequadas é um demonstrativo de sociabilidade.

Comer em companhia requer um autocontrole que em primeiro lugar faça esquecer o corpo, seus apetites indiscretos, suas funções, seus ruídos e humores. Mas isso não basta: a civilidade da mesa exige ainda uma dupla tecnologia da postura geral e da consumação. A refeição torna-se uma espécie de balé em que a ordem dos gestos deve ser regulamentada para todos, enquanto a individualização e a multiplicação dos utensílios da mesa — prato, copo, guardanapo, garfo, faca — pressupõem a aprendizagem de um manuseio perfeito. Satisfeitas todas essas condições — que para nós se tornaram evidentes e normais a ponto de as considerarmos naturais —, a mesa pode prestar-se ao exercício de uma sociabilidade visível que constitui seu verdadeiro fim (REVEL, 2009, p. 187).

É tentador concluir que as imagens das *Figuras 81, 82 e 83* trazem estereótipos que vinculam pessoas pobres e negras à marginalidade e à brutalidade, bem como fazem crer que as famílias brancas dos homens da lei são civilizadas e felizes. Mas este não é um trabalho sociológico sobre os estereótipos no cinema. Reconduzindo a reflexão para o domínio da fabulação das imagens fílmicas, podemos observar que os modos à mesa é um esquema narrativo funcional que fornece elementos informativos sobre a caracterização dos personagens e seu pertencimento social.

Se pensarmos no contexto de produção dos filmes de 1905, vamos encontrar limitações técnicas que levaram os realizadores a certas escolhas na composição das imagens.

A câmara em geral não se movia; ela estava sempre fixa e a uma certa distância da cena, de modo a abraçá-la por inteiro, num recorte que hoje chamariamos de ‘plano geral’. [...] As entradas e saídas dos atores eram laterais, como no teatro. Também como no teatro, era o deslocamento do ator para dentro ou para fora do cenário que compunha o quadro e não os movimentos de câmara, por enquanto, pouco significativos (MACHADO, 2008, p.92 e 93).

Em *The watermelon patch*, a primeira cena do filme é um plano geral de uma plantação de melancias onde é possível ver dois espantalhos e a ação de oito homens roubando as frutas. Em seguida, no mesmo plano, ou seja, com a câmara posicionada no mesmo lugar e a ação transcorrendo numa mesma sequência sem cortes, é revelado que os espantalhos são homens vestidos com uma fantasia de esqueleto. Eles correm atrás dos ladrões. Nos 2 minutos e 58 segundos da cena, apenas os atores se movimentam, a câmara segue fixa contemplando a ação como um espectador na plateia do teatro¹⁰², não há mudanças no ângulo de visão no interior da cena.

O filme tem 11 minutos de duração e são utilizadas nove cenas para contar a história. Até a metade do filme, as únicas ações são o furto e a fuga. Como em outros filmes produzidos no mesmo período, a ação precisava caber na moldura do quadro e ser capaz de explicar um pedaço da história. Com um número reduzido de quadros, recorria-se a imagens com um grau de generalização suficiente para se fazer entender pelo maior número de pessoas. Assim, ao lado do desenvolvimento da linguagem cinematográfica vai se consolidando um repertório de imagens compartilhadas fáceis de usar, por serem simples em sua composição formal, e fáceis de entender, por serem genéricas.

¹⁰² Machado (2008, p. 92) lembra que Georges Sadoul, crítico francês e historiador do cinema, chamava de “cavalheiro da plateia” o ponto de vista da câmara que vê a cena por inteiro, como um espectador sentado mais ou menos no meio da plateia do teatro.

No recorte que fazemos, tomando por parâmetro as regras de sociabilidade no tocante aos modos durante as refeições e de como essa ação tem servido à criação de imagens-clichê, queremos incluir mais um exemplo desse esquema narrativo.



Figura 84 – *It (O não sei que das mulheres)*, 1927. Direção: Clarence G. Badger. Roteiro: Elinor Glyn; Hope Loring e Louis D. Lighton

A personagem Betty Lou, interpretada por Clara Bow, é uma atendente numa loja e se apaixona pelo patrão no filme *It (O não sei que das mulheres)*, de 1927, dirigido por Clarence G. Badger. Na cena da *Figura 84*, ela está pela primeira vez em um luxuoso restaurante, cujo cardápio está em francês, língua que ela desconhece. O estranhamento diante de refeições refinadas é um esquema para informar sobre a falta de traquejo social. Novamente o que se quer figurar em cenas como essas é o quanto os personagens dominam os códigos de sociabilidade, pois na base do enredo a ideia é expor os conflitos decorrentes do romance entre pessoas de classes sociais diferentes – *plot* que de tão comum parece uma ideia fixa do cinema. Ainda que o mote do enredo seja por demais recorrente, é no âmbito da trama, ou seja, na “forma de contar”, que a imagem-clichê se mostra.

Mas a imagem-clichê na condição de esquema narrativo não apenas sintetiza uma informação sobre a personagem ou a ação, ela também projeta um ponto-de-vista. Nos exemplos analisados, não só fomos informados que os personagens eram pobres e negros, mas que eram também rudes e incivilizados. O policial tinha um bom padrão socioeconômico, evidenciado na caracterização do cenário e figurino, mas era também gentil com a família e relativamente culto, afinal era um leitor de jornal. O consultor de roteiros, Robert McKee (2010, p. 117), enfatiza que o público não deve apenas compreender uma história; deve acreditar nela. Para isso, dirigindo-se a roteiristas, ele revela que “os meios com os quais você traz o público para dentro de seu ponto de vista residem no próprio design dado ao conto. Enquanto você cria

a estória, você cria sua prova” (MCKEE, 2010, p.117). Isso nos diz algo importante sobre a capacidade que uma imagem tem de emitir uma opinião.

Vejam os outros exemplos extraídos do cinema silencioso, a partir dos quais notamos a apropriação de códigos de condutas sociais, os quais são reelaborados em imagens e reinscritos no repertório de imagens socialmente compartilhadas. O amor romântico, tema privilegiado pelo cinema, fomenta representações de jogos amorosos, que incluem gestos convencionados e atitudes programadas. O esquema narrativo do dilema “quero, mas não posso” era condizente com a moral do começo do século XX. A mocinha quer se deixar levar pelo desejo que sente pelo pretendente, mas os costumes exigem prudência e cuidado com a reputação. Desse dilema, criou-se a seguinte imagem-clichê: tomado pelo desejo, o mocinho beija a mocinha, que cede momentaneamente para depois rechaçar o atrevido com indignação. O mocinho fica chateado por ter ofendido a mocinha e vai embora cabisbaixo. Tão logo a mocinha se encontra só, ela toca os lábios num sinal de que gostou do beijo. Seu gesto diz que ela consentiu aquilo que havia acabado de negar. As figuras a seguir ilustram essa imagem-clichê.



Figura 85, 86 e 87 – *A girl and her truth*, 1912. Direção: D.W.Griffith, 1912



Figura 88, 89 e 90 – *It (O não sei que das mulheres)*, 1927. Direção: Clarence G. Badger. Roteiro: Elinor Glyn; Hope Loring e Louis D. Lighton

Outra ideia que acompanha o imaginário sobre o amor romântico é o poder do destino de unir duas pessoas que “foram feitas uma para a outra”. Desse modo, entre bilhões de seres humanos na Terra você vai encontrar aquela única pessoa a quem você devotará o seu amor – porque o amor socialmente aceito na cultura ocidental é predominantemente monogâmico. Como representar imageticamente esse encontro mágico? Literalmente por meio de um

“encontrão” – respondem as imagens fílmicas. Os casais se esbarram fortuitamente, *Figura 91*, ou se tocam a ponto de derrubarem o que estiver nas mãos *Figura 92*, o fato é que nesse momento tomam consciência da existência um do outro. Não nos foi possível precisar a origem desse esquema narrativo, pode inclusive ter vindo da literatura ou do teatro, mas no cinema esta imagem-clichê nos indica que o destino entrou em ação e teremos um romance pela frente.



Figura 91 – *The unchanging sea*, 1910. Direção: D.W. Griffith

Figura 92 – *It (O não sei que das mulheres)*, 1927. Direção: Clarence G. Badger. Roteiro: Elinor Glyn; Hope Loring e Louis D. Lighton

Nas primeiras experiências do cinema, um esquema narrativo muito utilizado para ambientar situações amorosas é o da “mocinha em apuros”. O enredo quase sempre se resumia em colocar uma mulher numa situação de perigo para que ela fosse salva por um homem, em geral, o marido ou o pretendente. Nos filmes *The lonely villa*, 1909, dirigido por Griffith e *Suspense*, 1913, de Lois Weber¹⁰³, as mulheres são casadas e estão sozinhas em casa com os filhos quando são surpreendidas por um bandido que invade a residência. Por telefone, elas conseguem avisar seus maridos. O telefone ou telégrafo aparecem como elementos narrativos fundamentais em filmes desse estilo. É por meio deles que o pedido de socorro vai chegar ao herói. Uma vez dado o recado, o bandido sempre consegue cortar o fio e romper a comunicação, assim a mulher indefesa, juntamente com sua prole, estará à mercê do malfeitor, entretanto, seu salvador não tardará a chegar.

Em *A girl and her truth*, 1912, também de Griffith, a vítima é uma operadora de telégrafo da ferrovia, que vê o carregamento de dinheiro, que estava sob sua responsabilidade, ser roubado por bandidos. Ela consegue passar um telegrama pedindo ajuda, mas os bandidos destroem a fiação do telégrafo e prendem a mulher no escritório. Com a ajuda de um martelo, ela consegue abrir a porta, fugir e perseguir os bandidos, mas é agredida e capturada. Depois

¹⁰³ Lois Weber (1879-1939) é considerada a primeira cineasta norte-americana. Ela dirigiu, roteirizou e atuou em aproximadamente uma centena de filmes.

de algumas cenas de perseguição, ela é salva pelo seu pretendente que, nesse momento, é promovido a namorado.

Por amor ferido ou sadismo explícito, alguns homens vão querer a morte daquelas que eram seu objeto de desejo. Alguns filmes se articulavam em torno dessa premissa e organizavam a narrativa de modo sumário para rapidamente chegar ao momento da vingança, caracterizado por uma imagem emblemática: a mulher acorrentada aos trilhos do trem¹⁰⁴.



Figura 93, 94 e 95 – *Barney Oldfield's race for a life*, 1913. Direção: Mack Sennett
Figura 96, 97 e 98 – *Teddy at the Throttle*, 1917. Direção: Clarence G. Badger

Nos fotogramas selecionados dos filmes *Barney Oldfield's race for a life*, 1913, e *Teddy at the throttle*, 1917, dirigidos, respectivamente, por Mack Sennett e Clarence G. Badger, temos o resumo do clímax: a mocinha acorrentada aos trilhos, o vilão sádico à espreita e o desespero do salvamento com cenas que mostram a aproximação do trem, enquanto a mocinha é resgatada pelo herói. Um dado curioso é que a função de herói nesses filmes é muito pontual. Eles não são heróis no sentido de protagonistas, condutores do enredo. São heróis apenas porque salvam a vítima no final, já que quem catalisa as ações da trama é a mocinha e o vilão. O sucesso desse

¹⁰⁴ *L'Arrivée d'un train à La Ciotat (A chegada do trem na estação)*, dos irmãos Lumière, é um filme que mais do que demonstrar a capacidade do cinematógrafo de registrar imagens em movimento, inaugurava o cinema como dispositivo de projeção de imagens. Metaforicamente, podemos dizer que o cinema chegou de trem. O trem, por ser uma máquina de movimento, serviu perfeitamente ao cinema como recurso para fazer as imagens se movimentarem na tela em cenas de ação e peripécias dentro e fora dos vagões, nas ferrovias, pontes e túneis. Todo esse universo foi explorado como elemento narrativo central de considerável número de produções no começo do século XX.

tipo de enredo, que era desenvolvido como uma comédia de aventura, motivou a série cinematográfica norte-americana *The peril of Pauline (As aventuras de Pauline)*, de 1914, a qual explora o apreço da heroína por aventuras e experiências de risco. O seriado, dirigido por Louis Gasnier e Donald MacKenzie, teve 20 episódios e foi reexibido no cinema diversas vezes nos anos seguintes. O enredo conta a história de Pauline, uma jovem que herda uma fortuna, após o falecimento de seu tio. O testamento tem uma condição: ela só terá acesso ao dinheiro depois de se casar e enquanto isso, a herança ficará sob os cuidados do Sr. Koerner, secretário do falecido. Pauline não tem pressa e quer viajar e viver aventuras antes de se casar. Sr. Koerner vê aí uma oportunidade de sabotar as façanhas de Pauline para se livrar da moça e ficar com a herança.

A personagem Pauline não é exatamente uma “donzela em apuros”, mote de muitos filmes à época. Ela personifica uma tendência que começava a se pronunciar, que era a da mulher que colocava o amor romântico e a vida doméstica em segundo plano. Não no sentido de abrirem mão desse ideal, pois o casamento ainda era o destino, mas de viverem outras experiências primeiro. Singer (1996, p.173) analisa que essas produções apresentavam os prazeres e perigos de jovens mulheres interagindo na esfera pública, espaço esse tradicionalmente restrito aos homens. Nestes contextos, as mocinhas do cinema não são donas de casa, mas detetives, telefonistas, telégrafas, secretárias, vendedoras.

No esquema narrativo de seriados como *The perils of Pauline*, a cada episódio a heroína viverá uma aventura diferente – voos de balão, corridas de automóvel, animais selvagens, bandidos perigosos, expedições submarinas – que a colocará em situação de perigo extremo, mas conseguirá escapar no final, oferecendo ao vilão oportunidade para novas investidas no próximo episódio. O mesmo esquema foi usado em *The exploits of Elaine (Aventuras de Elaine)* também protagonizado pela atriz Pearl White, apesar do enredo diferente. Elaine procura o assassino de seu pai. Com essa premissa, as situações dramáticas giravam em torno de investigações, perseguições e suspense. Anos depois, as aventuras de Pauline e o formato do seriado inspirou a série de animação para TV, *The perils of Penelope Pitshop*, exibida originalmente pela emissora norte-americana CBS entre 1969 e 1971, sendo exportada para vários países. Foi muito conhecida no Brasil como *As aventuras de Penélope Charmosa*.

Voltando à questão levantada páginas atrás sobre o clichê ser a imagem manifesta do estereótipo, isso nos parece em parte verdadeiro, mas teríamos de alargar bastante a concepção de estereótipo, inclusive, retirando-lhe o estigma de ser equiparado apenas a ideias preconceituosas e negativas. Afinal, trazemos conosco ideias sobre o mundo e nós mesmos que são, de fato, pré-concebidas no sentido estrito do termo. Assim, pensamos ter esclarecido que

as imagens-clichê podem projetar preconceitos e pontos-de-vista negativos sobre pessoas e grupos sociais quando os representa, mas isso não define as imagens-clichê, pois o que se deve levar em conta é que carregam um sentido pactuado com o senso comum e reforçado pelo processo de *overuse*. O que causa incômodo a certa parcela do público ou de criadores é que esses sentidos apensados às imagens-clichê tornam forma e conteúdo indissociáveis. A não ser que se faça o uso de uma imagem-clichê ironicamente, subvertendo seu sentido, sempre que aparecem no filme, trazem consigo os sentidos que o uso comum, ao longo do tempo, já chancelou.

No próximo capítulo buscaremos investigar a relação entre imagens-clichê e convenções de gênero. Para tanto, vamos explorar o gênero *western*, cujo esgotamento é reputado à falta de renovação de seus esquemas narrativos, levando à previsibilidade de suas fórmulas e à falta de sintonia com os valores correntes.

CAPÍTULO 4 – IMAGENS-CLICHÊ E CONVENÇÕES DE GÊNERO:

O CASO *WESTERN*

Western é uma palavra de origem inglesa que pode ser traduzida como ocidental. Essa denominação se deve a uma localização geográfica e sua cultura, trata-se da região dos Estados Unidos que avança até a costa do Oceano Pacífico. A história do Oeste institucionalizada pelos norte-americanos muito se baseia na *frontier thesis*, proposta pelo historiador Frederick Jackson Turner (1861-1932). Segundo a “tese da fronteira”, o desenvolvimento dos Estados Unidos se deveu ao avanço contínuo de uma linha de fronteira rumo ao Oeste. Do século XVII até o fim do século XIX, essa fronteira se moveu da Costa Atlântica, passando pelas Cordilheiras dos Apalaches, o Mississipi, as Grandes Planícies, as Montanhas Rochosas até chegar ao litoral do Pacífico em 1890 (AVILA, 2009). Foram duzentos anos de uma trajetória de expansão territorial e formação cultural.

Para ele [Turner], a presença de *free lands* no Oeste atraía milhares de novos colonos à região, sequeiros em escapar do ambiente opressor do Leste. Ali, afastados da civilização e em contato com a natureza intocada (a *wilderness*), eles eram livres para perseguir a tão sonhada igualdade econômica e política – não existia nenhum entrave à ascensão do homem comum ao topo da pirâmide social, a não ser sua própria fraqueza. Deste modo, a democracia norte-americana era constantemente regenerada pelo processo de expansão, na medida em que os conflitos sociais eram escoados para a distante *frontier*. Além disso, a *wilderness* era responsável pela americanização do colono: sua identidade europeia era deixada para trás e ele renascia como o *homo americanus*, um novo ente cultural (eticamente europeu, mas culturalmente mestiço) completamente adaptado ao Novo Mundo (AVILA, 2009, p. 85).

Avila (2009) analisa que, enquanto Turner considerava que o encontro entre a selvageria (o espaço natural) e a civilização (o homem branco da fronteira – o *pioneer*) era um “choque dialético”, cuja síntese promoveu as bases para os Estados Unidos moderno, historiadores como Frederick Paxson (1877-1956) e Ray Allen Billington (1901-1981), ainda que legatários das concepções turnerianas, avaliavam que não foi exatamente dialético esse choque, visto que a relação dos *pioneers* com o Oeste foi mesmo de dominação, tanto dos povos que já viviam naquelas terras, quanto da própria natureza.

A Lei de Remoção dos Índios, de 1830, forçou ainda mais o deslocamento de nações indígenas para o Oeste e legitimou a perseguição e o extermínio dos nativos.

Em sua maioria, as grandes tribos do sudoeste dos Estados Unidos foram massacradas pelos exércitos confederados e yankees que, durante a guerra civil¹⁰⁵, não queriam vê-los por perto, tentando despachá-los, todos juntos, para áreas reservadas distantes de suas terras de origem. Antes e depois da guerra, os massacres foram justificados pela construção de estradas, ferrovias ou até mesmo pela dizimação dos búfalos¹⁰⁶, principal fonte de alimentos dos nativos (MARCONDES, 2009, p.3).

Citando o historiador Walter Prescott Webb (1888-1963), que se dedicou a estudar a região mais extrema e inóspita do Oeste, o *Far West*,¹⁰⁷ Avila (2009) esclarece que na batalha contra a região selvagem, tecnologias agrícolas foram desenvolvidos para garantir a propriedade e a vida no deserto, tais como o arame-farpado, o arado elétrico e modernos sistemas de irrigação.

Ao final de um longo período de sofrimento, a civilização emerge triunfante, subjugando o meio ambiente. O recado é implícito, mas poderoso: um povo que domina o mundo natural pode conquistar *qualquer coisa*. A conquista do Oeste é um capítulo grandioso na história da nação, e, graças a este embate, a região é a mais americana de todas. O país pode ter sido fundado em 1776, mas só adquiriu sua grandeza última com a vitória sobre as Planícies (AVILA, 2009, p. 88).

A conquista do Oeste é uma narrativa que encontra respaldo não apenas em estudos acadêmicos, mas também no imaginário como um mito de fundação dos Estados Unidos da América. Vale notar que a *frontier thesis*, que tanto influenciou o pensamento norte-americano sobre suas origens identitárias, vem a público no final do século XIX, coincidindo com a criação do cinema. Por meio dos filmes de faroeste, e mesmo de uma literatura *western* popular que já circulava, essa narrativa de um Oeste selvagem que precisava ser desbravado foi sendo retroalimentada. Nas telas, a tensão entre selvageria e civilização imprimiu uma marca

¹⁰⁵ A Guerra Civil Americana ou Guerra de Secessão teve como motivação a escravidão. As fazendas de algodão dos estados do sul necessitavam de mão-de-obra, pois a força de trabalho dos escravos havia sido reduzida por causa da proibição do tráfico de escravos, em 1808. Com as perdas por morte, velhice e um nível de reprodução que não acompanhava a demanda por mão-de obra, a solução encontrada pelos produtores era expandir a escravidão para o Oeste. O presidente Abraham Lincoln, eleito em 1860, não era favorável à expansão do trabalho escravo e os estados do norte tinham uma economia baseada na indústria. Nesse cenário, alguns estados escravagistas do Sul se declararam, em 1861, separados dos Estados Unidos e formaram os Estados Confederados da América. A União contou com o apoio dos estados do norte (os *yankees*) contra os estados do sul (os confederados). As baixas em batalhas e a conquista de territórios confederados pela União levou ao enfraquecimento dos sulistas até a rendição em 1865. Mais de 600 mil norte-americanos morreram (Cf. FERNANDES e MORAIS, 2007).

¹⁰⁶ A propósito do filme de Richard Brooks, *he last hunt* (A última caçada, 1956), Fenin e Everson (1962, p.22) comentam que a caçada sistemática aos búfalos abateu um patrimônio de 60 milhões de animais em apenas 30 anos.

¹⁰⁷ Daí o neologismo em português: “faroeste”.

identitária num grande número de produções cinematográficas, amalgamando-as no que passou a ser denominado *western*.

O crítico francês André Bazin (1918-1948) por mais de uma vez escreveu sobre o *western* e segundo uma de suas observações os componentes manifestos dos filmes, tais como “as cavalgadas, as brigas, homens fortes e corajosos numa paisagem de uma austeridade selvagem” (BAZIN, 1991, p. 201) não são suficientes para definir o gênero, pois apesar do *western* ser reconhecido por meio dos referidos atributos formais, há uma realidade profunda que o sustenta: o mito.

À narrativa da *frontier thesis* se mistura no imaginário norte-americano a ideia do “Destino Manifesto”, cuja premissa admite que os Estados Unidos foram escolhidos por Deus para a grande missão de levar a democracia republicana, e seu pressuposto de liberdade, à toda a América do Norte (SELLERS, MAY, MCMILLEN, 1990; DIVINE et. al, 1992). A expansão da fronteira e seu aparato simbólico é, na concepção de Fenin e Everson (1962), o único tecido mitológico disponível para a jovem nação norte-americana.

Deuses e semideuses, paixões e ideais, a fatalidade dos acontecimentos, a tristeza e a glória da morte, a luta do bem e o mal - todos esses temas do mito do *western* constituem um terreno ideal para uma ligação e reelaboração do mundo olímpico, uma revigorante relação simbiótica do pensamento helênico e do dinamismo *yankee* (FENIN; EVERSON, 1962, p. 6)¹⁰⁸.

A relação entre a narrativa mitológica norte-americana e a grega é também sustentada por Bazin (1991), quando enxerga na origem do *western* uma ética da epopeia e da tragédia.

O *western* é épico, pensa-se geralmente, pela escala sobre-humana de seus heróis, pela extensão de suas proezas. *Billy the Kid* é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O *cowboy* é um cavaleiro. [...] Essa moral é a do mundo onde o bem e o mal social, em sua pureza e necessidade, existem como dois elementos simples e fundamentais. Mas o bem em estado nascente engendra a lei em seu rigor primitivo, a epopeia vira tragédia pelo aparecimento da primeira contradição entre o transcendente da justiça social e a singularidade moral, entre o imperativo categórico da lei, que garante a ordem da futura Cidade, e aquele não menos irredutível da consciência individual (BAZIN, 1991, p. 206).

O *western* fez da Guerra de Secessão a guerra de Tróia e da marcha para o Oeste a Odisseia, conclui Bazin (1991, p. 207). Isso explica a popularidade desse gênero para além das

¹⁰⁸ Texto original: “Gods and demigods, passions and ideals, the fatality of events, the sadness and glory of death, the struggle of good and evil—all these themes of the Western myth constitute an ideal ground for a liaison and re-elaboration of the Olympian world, a refreshing symbiotic relationship of Hellenic thought and Yankee dynamism” (FENIN; EVERSON, 1962, p.6).

fronteiras norte-americanas, pois os heróis épicos e trágicos, nas palavras de Bazin, são universais. Sobre a contradição moral que encaminha o *western* para o registro trágico, podemos notar que a conquista do Oeste põe em evidência o domínio de um mundo selvagem, tanto por ser um ambiente mais natural do que urbano, quanto por não ter lei. Nesse cenário, analisa Bazin (1991, p. 205), há pouca diferença moral entre aqueles que podem ser qualificados como fora-da-lei e os que estão dentro dela, pois a justiça é aplicada por homens tão temerários quanto os criminosos, e apesar da estrela que o xerife exhibe no peito constituir um distintivo da justiça, o valor desse símbolo independe dos méritos de quem a usa.

Essa contradição moral já se insinua naquele que é considerado o primeiro filme *western*¹⁰⁹: *The great train robbery* (*O grande roubo do trem*, 1903), dirigido por Edwin Porter. Diferentemente dos filmes da época, que tomavam partido do mocinho e puniam o bandido, Porter admira a eficiência dos ladrões e esse posicionamento contribui para tornar ambígua a relação entre bandidos e mocinhos. “Tal ambivalência por parte do diretor se tornou uma das bases do cinema de gênero, especialmente do faroeste hollywoodiano, do filme *noir* e dos *thrillers*” (KEMP, 2011, p.22).

É desse filme a invenção de uma imagem que veio a se tornar comum em filmes do gênero *western*: tiros que são dados no chão, obrigando as pessoas a dançarem. O uso dessa imagem no contexto narrativo do faroeste assumiu o sentido de demarcar quem dita as regras no lugar. Como analisa Everson (1969, p.15), “os valentões do *saloon* forçando o cara a dançar”¹¹⁰ seria um clichê que, muito provavelmente, é inaugurado neste filme. Kemp (2011) confirma a gênese desta imagem e complementa que ela indica um posicionamento anticonvencional. “A cena com os farristas atirando no chão ao redor dos pés de um homem, forçando-o a dançar – a primeira vez que esse clichê foi empregado no cinema – desconstrói a imagem deles como os heróis da história” (KEMP, 2011, p. 22).

¹⁰⁹ Há fontes que apontam o filme *Kit Carson* como sendo o primeiro do gênero *western*. O filme mostra *Kit Carson* sendo capturado por índios e depois libertado por uma índia. Na vida real, Kit Carson foi um militar e um dos pioneiros do Velho Oeste, tendo atuado como guia em expedições às regiões ainda pouco conhecidas. Segundo a base de dados IMDb, o filme *Kit Carson*, dirigido por Wallace McCutcheon, foi lançado em outubro de 1903, por sua vez, *The great train robbery* estreou em dezembro de 1903. Se tomarmos esses dados como referência, de fato, *Kit Carson* tem a primazia. Contudo, duas cenas de poucos minutos produzidas pela companhia Edison em 1898 são consideradas por alguns historiadores como um vestígio da gênese do gênero, trata-se de *Cripple Creek Bar Room* e *Poker at Dawson City*. “Nesta, quatro homens estão sentados em torno de uma mesa, jogando cartas e roubando – e aí começa uma briga. Naquela, algumas pessoas estão bebendo em um bar. Quando se embebedam, o garçom as põe para fora do estabelecimento” (MATTOS, 2004, p. 23). Nos dois casos são apresentadas, ainda que brevemente, situações que vieram a compor o universo do *western*.

¹¹⁰ Texto original: “the saloon bullies forcing the dude into a dance” (EVERSON, 1969, p.15).



Figura 99 – *The great train robbery*, 1903. Direção e Roteiro: Edwin Porter

Figura 100 – *Out West*, 1918. Direção e Roteiro: Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle

Em *Out West*, de 1918, encenação similar seria utilizada. Um grupo de pessoas dentro de um *saloon* humilham um homem negro, obrigando-o a sapatear para se livrar das balas atiradas na direção de seus pés. O filme, dirigido por Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle, é uma comédia e a cena busca provocar o riso ao expor o caráter irreal e ridículo da ação. A condição pouco realista também está presente no filme de Porter, visto que o personagem não pula desajeitadamente como se poderia supor numa tal situação, mas sapateia de modo elegante e ritmado. O absurdo da cena, somado ao fato de que o personagem não se machuca, libera o público para rir da situação, funcionando como um alívio cômico em meio às ações de violência. Ocorre que a cena, a pretexto de ser *nonsense*, tem sua dose de violência simbólica por fazer rir da humilhação alheia, o que não é novidade nas produções cinematográficas. Então, o que há de anticonvencional na cena?

É curioso que uma imagem como a do “tiro no pé”, considerada clichê por Everson (1969) e Kemp (2011), tenha sido, no seu contexto de origem, um recurso capaz de expressar uma intenção narrativa anticonvencional. A convenção quebrada na cena do filme de Porter está no tipo de expectativa quanto ao desempenho dos papéis sociais dos agentes envolvidos na cena. Temos um homem bem vestido e elegante sendo ridicularizado por um grupo de farristas, homens e mulheres, aparentemente desocupados e entregues à diversão. Essa atitude gratuita não leva o público a identificá-los como mocinhos, pois ao impingir a humilhação a um homem distinto somos levados a imaginar que se trata de um bando de arruaceiros. Porém, o grupo de farristas aparentemente descomprometido com as regras de sociabilidade, rapidamente se mobiliza quando o funcionário do escritório da companhia ferroviária entra no ambiente informando sobre o roubo e pedindo socorro. Todos os homens saem prontamente armados à caça dos bandidos do trem como se fossem oficiais da cavalaria. Na hipótese de serem, de fato, responsáveis pela segurança, o modo como foram apresentados no filme mostra que

personagens licenciosos não são, necessariamente, vilões. Ou que personagens capazes de realizar atos de bravura pelo bem da coletividade, podem não ser exemplos de bom comportamento ou retidão moral o tempo todo.

A observação de Kemp sobre o aspecto anticonvencional provocado por uma cena nos leva a refletir que uma convenção de gênero pode ser instaurada a partir de uma convenção social, no sentido de que as regras de sociabilidade e os valores morais orientam certas disposições narrativas. Estamos aqui compreendendo que uma convenção é um acordo tácito entre a obra e o público, baseado num conjunto de regras que vão sendo sedimentadas com o tempo. Nesse sentido, romper com uma convenção de gênero é quebrar a expectativa do público.

Também é importante notar que um novo gênero pode emergir da incorporação de convenções presentes em outros gêneros, quanto da capacidade de subverter essas mesmas convenções. *The great train robbery*, salienta Neale (2000, p. 40), não teria sido percebido como um *western* na época em que foi realizado e que seu sucesso teria se dado graças à sua localização dentro de outras referências de gênero, tais como o melodrama, os “filmes de perseguições” (*the chase film*), os “filmes de estrada de ferro” (*the railway genre*) e os “filmes de crime” (*crime film*).

Comparativamente, a cena do “tiro no pé” em *Out West* ironiza a atitude dos atiradores, quando insere a figura de uma mulher do Exército da Salvação, entidade assistencialista protestante, que repreende o grupo e protege a vítima do tiroteio (Fig. 101 e 102). Sua atitude, por sua vez, reforça a subserviência e a incapacidade do jovem negro de defender a si. Condição que recairá sobre a mulher, momentos depois quando ela estiver em apuros, em razão do assédio de um homem bêbado. Nesse caso, ela será salva pelos mesmos homens que se “divertiam” com o negro.



Figuras 101 e 102 – *Out West*, 1918. Direção e Roteiro: Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle

Quando *Out West* foi realizado, em 1918, o *western* já havia consolidado algumas convenções, que então eram apropriadas e ressignificadas dando origem a um tipo de gênero híbrido¹¹¹, que são as comédias de faroeste. Neste filme, em particular, a imagem-clichê do “tiro no pé” não rompe com as convenções sociais dispostas na narrativa, isto é, o que se espera dos papéis a serem desempenhados por homens e mulheres naquele contexto social é assegurado no âmbito narrativo. E tomando a ambiguidade moral dos personagens como um fator fundante do *western*, para seguirmos na linha de raciocínio de Kemp (2011), o filme desrespeita esse princípio do gênero, tanto por deixar claro quem é o vilão e o mocinho, quanto por organizar a narrativa predominantemente dentro do registro da comédia, com forte acento no melodrama, figurando o faroeste apenas como um pano de fundo e mote para as *gags*.

É importante esclarecer que, quando a imagem do “tiro no pé” foi inventada, ela não era um clichê, afinal seria preciso *overuse* e desgaste para que pudesse ser adjetivada como tal. Por estarem a uma distância temporal considerável daquela imagem, Everson (1969) e Kemp (2011) já constataavam empiricamente, ou seja, assistindo aos filmes, que, sim, aquela era uma imagem que se tornou clichê. A despeito disso, é uma imagem que pertence à imagética do *western* e funciona dentro das regras narrativas do gênero, portanto, tornou-se uma convenção. Todos os gêneros possuem um conjunto de imagens reincidentes e com pouca variação formal, as quais os críticos e teóricos do cinema não costumam chamar de clichês, mas de convenções de gênero. São esquemas imagéticos e narrativos que funcionam como uma marca identitária do gênero, reconhecível pelo público.

¹¹¹ Janet Stainer, em artigo de 1997, intitulado *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, argumenta que nenhum gênero é puro, portanto, a utilização do termo “híbrido” deveria ser evitada, por pressupor a combinação de dois ou mais gêneros puros (Cf. STAIGER, 2003).

Por serem capazes de condicionar a expectativa da audiência, em razão da presença de eventos que podem ser presumidos ou inferidos, as convenções de gênero provocam o que Aumont (et. al. 1995) chamam de efeito-gênero.

Esse efeito-gênero tem dupla incidência. Em primeiro lugar, permite, pela permanência de um mesmo referente diegético e pela recorrência de cenas ‘típicas’, consolidar o verossímil de filme em filme. No *western*, o código de honra do herói ou a maneira de agir dos índios parecem verossímeis porque, de um lado, são fixos (durante um certo período, os filmes desse gênero conhecem apenas um código de honra e um comportamento para os índios) e, por outro, porque são ritualmente repetidos, reconduzidos de filme em filme. [...] O efeito-gênero permite, em seguida, estabelecer um verossímil próprio de um gênero em particular. Cada gênero tem seu verossímil: o do *western* não é o da comédia musical ou o do filme policial (Aumont et al. 1995, 147).

O efeito-gênero permite o reconhecimento de um referente diegético específico, um universo com regras próprias de funcionamento que são pactuadas com o público. A verossimilhança respeita uma lógica interna da narrativa, não necessariamente concebível no mundo natural ou na realidade social, como a cena do “tiro no pé”. Por outro lado, o verossímil de um gênero não é de todo imutável, podendo sofrer modificações com o tempo, desde que não subverta por completo as convenções do gênero.



Figura 103 – “Tiro na cara” em *The great train robbery*, 1903. Direção e Roteiro: Edwin Porter

O plano final de *The great train robbery* mostra um homem, com um chapéu e um lenço no pescoço, à semelhança dos bandidos do filme, atirando em direção à câmera. Este é o único plano aproximado do filme, o único rosto que vemos com clareza. Os planos abertos prejudicavam a identificação dos atores, especialmente na sequência final quando há tiroteio e perseguição, pois não fica evidente quem são os bandidos e quem os persegue. Machado (2008) esclarece que Porter “retratou” um dos bandidos num enquadramento bem próximo como uma forma de remediar o problema causado pelos planos abertos e permitir à audiência conhecer o rosto do personagem. Esse “seria um dos exemplos mais remotos de ‘primeiro plano’ aplicados à estrutura narrativa e de rompimento com o quadro aberto inspirado no prosscênio teatral” (MACHADO, 2008, p. 96). Entretanto, ainda nos conta Machado, Porter não sabia como inserir essa imagem no filme. Desse modo, ficava a cargo dos exibidores colocar esse fotograma no início ou no fim do filme. Um plano avulso, descolado da ação narrativa do filme, ao mesmo tempo capaz de garantir um efeito ou assegurar uma intenção condizente com o enredo, dada sua versatilidade. Esses atributos parecem conferir um caráter potencialmente clichê a essa imagem.

Os dois fotogramas que apresentaremos a seguir são formalmente similares ao que encontramos em *The great train robbery*, temos um personagem que atira em direção ao público, mas diferentemente do filme de Porter os atiradores não são os bandidos. A principal distinção formal é a de que as cenas foram incorporadas na ação narrativa, ambas ocorrem numa sequência de tiroteio, o que, tecnicamente, demonstra que os planos aproximados passaram a ser utilizados de modo mais hábil em favor da narrativa. Também demonstram a escolha estética pela quebra da “quarta parede”¹¹², de modo a interpelar o público de modo direto.

¹¹² A quarta parede é uma divisão imaginária existente entre o palco e a plateia. Ao se preservar a “quarta parede”, a ilusão da encenação que transcorre no palco estaria mantida e a plateia, por sua vez, preservada na condição de apenas espectadora. O teatro épico, concebido em 1926 pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), propõe a quebra da quarta parede como forma de rejeitar a passividade do público e trazê-lo para uma posição ativa durante a encenação. “É fundamental que o ator encare diretamente o público” (BRECHT, 1978, p. 104). Segundo Robert Stam (2000), as discussões estéticas de Brecht para o teatro são igualmente aplicáveis ao cinema, fato observável nos estudos filmicos de orientação marxista, especialmente nos anos de 1960 e 1970.



Figura 104 – “Tiro na cara” em *Custer's last fight*, 1912. Direção: Francis Ford e Roteiro Richard V. Spencer
Figura 105 – “Tiro na cara” em *Stagecoach*, 1939. Direção: John Ford e Roteiro: Dudley Nichols

Enquanto a imagem do “tiro no pé” é considerada clichê por Everson (1969) e Kemp (2011), a imagem do “tiro na cara” é um ícone da relação do cinema com a violência. “A sequência final continua estranhamente cativante até hoje. Ao atravessar a fronteira que separa o real do imaginário, ela é uma demonstração precoce da relação explícita do cinema com a violência” (KEMP, 2011, p.23). Vamos admitir que o gesto de violência dirigido ao público, plasmado na imagem do “tiro na cara” possa ser, em razão do seu contexto de origem e seus usos, uma convenção do gênero *western*. Do ponto de vista formal, porém, não nos parece discernível a fronteira que separa imagens-clichê e convenções de gênero.

Ao estudar os chamados “finais felizes” nos filmes de Hollywood, James McDowell (2014, p.9) estabelece uma distinção preliminar entre clichês e convenções artísticas. Para ele, os clichês são invariáveis e significam sempre a mesma coisa, enquanto as convenções permitem variações. Reconhecer as distinções entre imagens-clichês e convenções de gênero é o que pretendemos desenvolver ao longo deste capítulo, ampliando nossa compreensão sobre os elementos de repetição no cinema, seus aspectos formais, os sentidos que carregam e como se articulam à narrativa do filme.

4.1 Gênero cinematográfico

Parece simples pensar em gênero como sendo um modo de classificação que reúne textos ou filmes em grupos de semelhantes. Porém, a nada simples definição dos aspectos análogos que devem ser levados em conta, expõe a imprecisão conceitual do que seja gênero. Ainda assim, é um ramo dos estudos literários de longa tradição acadêmica e que tem buscado

responder a uma identidade formal do texto, capaz de sustentar análises de linguagem e conteúdo conforme a vinculação pressuposta de determinada obra a certo gênero. Nos estudos fílmicos, a ideia de gênero acompanha o percurso histórico da crítica e da teoria do cinema e, de igual modo, busca localizar as obras fílmicas, segundo os aspectos apreensíveis de suas marcas identitárias.

Vamos observar que a noção de gênero ganha mais ou menos relevo nos estudos literários, conforme a corrente de pensamento em voga. Da Antiguidade, vem a ideia de gênero como um elemento intrínseco à obra, algo que denota sua natureza. A alusão de Aristóteles (*Poética*) aos modos épico, lírico e dramático segue sendo tomada como ponto de partida para as mais diversas incursões teóricas sobre gênero. Genette (1988, p. 185) comenta que a perspectiva aristotélica busca esclarecer sobre os modos de representação ou imitação, e orienta que traços do gênero lírico se fazem notar quando o poeta narra em seu nome ou assume como sua, diferentes personas. Já no texto épico, o narrador fala em seu nome, mas também traz o relato de outros personagens. Por sua vez, no gênero dramático as ações, aparentemente autônomas, das personagens ocultam a voz do autor.

A narrativa cinematográfica de ficção melhor se identifica com o gênero dramático, mas nem todos os filmes são narrativos ou ficcionais. Nesse sentido, Alan Williams (1984, p.121) entende que o mais lógico seria considerar como principais gêneros cinematográficos o filme narrativo, o experimental e o documentário, pois há entre esses “modos de representação” diferenças significativas no tratamento temático, quanto no posicionamento da voz do autor na obra. Consequentemente, também demandam do público modos de fruição diferenciados.

Com o tempo, observa Angélica Soares (2007, p.13), os gêneros assumiram um caráter normativo, com regras fixas e predeterminadas, bem como uma hierarquização quanto ao estado de espírito que suscitam no público e a classe social a qual pertencem as personagens das obras. Isso fez com que a tragédia e a epopeia fossem consideradas gêneros maiores, superiores à comédia e à farsa.

O questionamento da ideia de gênero mostrou-se presente no Romantismo¹¹³, em meados do século XVIII. Steve Neale (2000) fala da hostilidade dos românticos frente aos gêneros.

Essa hostilidade foi dirigida não apenas à natureza supostamente repetitiva, estereotipada e impessoal dos gêneros, mas também, à sua suposta falta de

¹¹³ No Capítulo 2 desta tese discorreremos com mais vagar sobre o Romantismo e como o espírito da época contribuiu para a valorização do conceito de originalidade.

criatividade, originalidade e individualidade. Em consequência, o elemento de repetição inerente a todos os gêneros foi enfatizado, juntamente com a natureza supostamente simples - ou simplória - das convenções, significados, estruturas e personagens que eles incorporavam ou continham. Enquanto os textos de gênero eram mais ou menos ‘todos iguais’, as convenções eram entendidas como clichês, com significados empobrecidos, estruturas com fórmulas e personagens estereotipados, unidimensionais (NEALE, 2000, p. 195).¹¹⁴

Como exemplo da rebeldia romântica contra o pensamento clássico, Soares (2007, p.14) considera bem representativo o prefácio de Victor Hugo para a peça de sua autoria, *Cromwell*, de 1827. No texto, Hugo faz a defesa do hibridismo dos gêneros, uma vez que não seria possível separar a tragédia da comédia, pois o riso e a dor, assim como o grotesco e o sublime se misturam na vida.

Ao analisar o gênero *film noir*, Branco (2011) reforça a inviabilidade de identificar um filme que contenha a essência do gênero. Para sustentar esse argumento, o autor recorre ao filósofo estadunidense Stanley Cavell (1926-2018)¹¹⁵ que propõe ser provisória a definição de um gênero, pois os seus limites são redefinidos cada vez que uma nova obra reivindica o direito pertencer a ele. “Cada novo membro que *diverge* dos outros membros nalguns aspectos conduz a uma revisão e redefinição dos limites do gênero. Um membro que *negue* um aspecto partilhado pelos outros membros constitui um outro gênero, adjacente” (BRANCO, 2011, p. 338).

Se tomarmos por parâmetro o percurso historiográfico da teoria do gênero, vamos identificar algumas proposições mais frequentes. Neale (2000, p. 195) considera duas tendências básicas, uma que versa sobre os componentes estéticos característicos dos gêneros e outra, que pensa os gêneros a partir de seus aspectos socioculturais. Entender um texto por ele mesmo é uma perspectiva que vai se prolongar nas concepções teórico-metodológicas dos formalismos e estruturalismos do século XX. De outro lado, extrapolar o texto e incorporar o

¹¹⁴ Texto original: “This hostility was directed not just at the putatively routine, formulaic and impersonal nature of genres, but also, as a corollary, at their putative lack of creativity, originality and individuality. In consequence, the element of repetition inherent in all genres was stressed, along with the allegedly simple—or simple-minded—nature of the conventions, meanings, structures and characters they were held to embody or contain. While genre texts were more or less ‘all the same’, conventions were thought of as clichés, meanings as transparent and impoverished, structures as formulae, and characters as onedimensional stereotypes” (NEALE, 2000, p. 195).

¹¹⁵ Conferir: Stanley Cavell, **Pursuits of happiness**: The Hollywood comedy of remarriage, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981 e **Contesting tears**: The Hollywood melodrama of the unknown woman, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

contexto e suas variáveis socioculturais facultou às reflexões sobre gênero outras contribuições, entre as quais a ideia de intertextualidade¹¹⁶.

Com Bakhtin, além do fomento do debate sobre intertextualidade, a noção de gênero se amplia para compreender o ambiente sociocultural que o engendra.

Assim, os gêneros apresentariam mudanças, em sintonia com o sistema da literatura, a conjuntura social e os valores de cada cultura. Ao propor que a noção de gênero inclui um conjunto de expectativas e de seleção de elementos da realidade, Bakhtin deixa de opor o social ao formal. Com isso, abandona as propostas imanentistas, caracterizadoras do literário apenas em suas diferenças linguísticas (SOARES, 2007, p. 18).

Situando essa reflexão no âmbito do cinema e da narrativa da conquista do Oeste tão presente no imaginário norte-americano, é incontestável a contribuição do cinema no reavivamento do mito e no fomento de um repertório imagético compartilhado. Nessa direção, Bazin (1991) afirma que o cinema é a arte específica da epopeia e utiliza para atestar essa tese os exemplos do *western* e a saga norte-americana, bem como o cinema russo e a Revolução Russa. Para Bazin (1991, p. 208), a conquista do Oeste e a Revolução Russa marcam o nascimento de uma ordem e de uma civilização e em ambos os casos foram forjadas narrativas para as quais o cinema foi a linguagem capaz de expressá-las, bem como a forma que lhes deu dimensão estética.

O arcabouço dos estudos literários sempre foi demandado nos estudos genéricos do cinema, mas com o desenvolvimento da indústria cinematográfica e da própria teoria do cinema, o aporte proveniente da literatura mostrou ser insuficiente. “Existe realmente gêneros no cinema?”, interroga o crítico Edward Buscombe (2005, p.303) num ensaio publicado em 1970. Essa questão carrega em si a incerteza sobre as possibilidades reais de definição do que venha a ser gênero cinematográfico.

Após traçar um breve itinerário da teoria do gênero nos estudos literários, Buscombe encontra em Wellek e Warren (1985) a exposição de um paradoxo filosófico que pode ser formulado nos seguintes termos: “se queremos saber o que é um *western*, precisamos examinar certos tipos de filmes. Mas como saber quais filmes considerar, sem saber o que é um *western*?” (BUSCOMBE, 2005, p. 305). Há uma resposta pouco acadêmica que diz que todos nós

¹¹⁶ Conceito desenvolvido no Capítulo 1 desta tese.

conhecemos um gênero quando estamos diante de um, contudo, não há conceitos ou regras universais capazes de guiar nossa avaliação com segurança.

A saída encontrada por alguns teóricos dedicados a pesquisas aplicadas tem sido o de recorrer a grupos de filmes, historicamente enquadrados como pertencentes a certos gêneros, em razão de um conjunto de repetições formais, seja no *design* da narrativa, na temática do enredo ou na textura das imagens (estilo). As dimensões da forma, no campo dos estudos literários, são assim compreendidas por Welleck e Warren (1985, p. 278): “Acreditamos que gênero deve ser entendido como um agrupamento de obras literárias baseadas tanto na forma externa (metro ou estrutura específica) quanto no interior (atitude, tom, propósito, ou seja: tema e público)” (WELLECK e WARREN, 1985, p. 278).¹¹⁷ Há, portanto, uma dimensão estrutural, considerada externa, e uma dimensão interna que diz respeito aos sentidos que o texto carrega e mobiliza no leitor.

Na tentativa de encontrar os equivalentes cinematográficos das formas internas e externas dos gêneros apontadas por Welleck e Warren (1985), Buscombe constata que por se tratar de um meio visual, o cinema oferece um vasto espectro de “formas externas”, tais como os cenários, os figurinos, adereços e objetos de cena. Esses elementos pertencem à *mise en scène*, observáveis na textura das imagens fílmicas, portanto, da ordem das formas estilísticas. Porém, nem tudo que é visível na tela contribui para a identificação de um filme como pertencente a um gênero. Cenário e figurino, por exemplo, são fundamentais ao *western*, mas não são determinantes para o musical. Por sua vez, há filmes classificados como *western*, apesar de contarem com números musicais. Se levarmos em consideração a dimensão interna, como o tema ou, de modo geral, o enredo do filme, também não será possível agrupar filmes sob esse mesmo escopo, pois ainda que os faroestes apresentem *plots* recorrentes, não se constata o uso exclusivo dos mesmos apenas nesses tipos de filmes.

Se as convenções apresentam formas reconhecíveis por terem seus significados preestabelecidos, os gêneros são, *stricto sensu*, um acervo de convenções. Tudor (2003) reconhece que o público utiliza o gênero como um recurso classificatório por meio do cotejo dos filmes com referências previamente convencionadas. Buscombe reitera essa ideia:

Para começar, o senso comum sugere que é possível estabelecer uma lista de elementos encontrados em filmes chamados *western* e afirmar que qualquer filme que possua um ou mais desses elementos pode ser considerado um *western*, embora não necessariamente idêntico a outros exemplos do formato (BUSCOMBE, 2005, p. 305).

¹¹⁷ Texto de referência: “Cremos que el género debe entenderse como agrupación de obras literárias baseada tanto em la forma exterior (metro o estructura específica) como em la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público)” (WELLECK; WARREN, 1985, p. 278).

Esse sistema de classificação que o público incorpora não é absolutamente espontâneo, mas, em grande medida, sugestionado pela indústria cinematográfica. No modelo de mercado norte-americano, o gênero funciona como um rótulo fixado no produto filme. Esse recurso garante a comunicabilidade com o público, de modo a informá-lo sobre o conteúdo do filme e prepará-lo para um certo tipo de fruição que a obra demanda.

[...] A classificação em gêneros respondeu inicialmente a uma exigência do ‘studio system’ norte-americano, como resposta às peculiaridades e demandas do mercado, em paralelo a um triunfo do modelo clássico. Portanto, a base para a elaboração de qualquer modelo/gênero tem que ser buscada nos condicionantes sócio-históricos, na definição da indústria e no reconhecimento do público. Não admira que o gênero cinematográfico deve servir para ligar os três elos da cadeia cinematográfica: os produtores de filmes (diretor, roteirista, produtor, atores...) – filmes – espectadores dos filmes (públicos, críticos, historiadores)¹¹⁸ (OCHOA, 2009, p. 188).

Nessa perspectiva, o artista, a obra e o público estabelecem uma relação dinâmica de trocas atravessadas pela cultura e, não raro, condicionadas pelos modos de produção da indústria e as demandas do mercado. Como consequência, os filmes fortemente vinculados a um gênero, rotulados de “filmes de gênero”, são menos valorizados nas instâncias legitimadoras da arte¹¹⁹.

A palavra “gênero” fora empregada tradicionalmente em pelo menos dois sentidos: (1) um sentido inclusivo no qual todos os filmes são participantes do gênero; e (2) um sentido mais estrito do ‘filme de gênero’ hollywoodiano, isto é, as produções de menor prestígio e orçamento, os filmes B. O gênero neste último sentido é um corolário do modo industrializado de produção de standardização e diferenciação. O gênero nesse caso, tem força e densidade institucional; significa uma divisão genérica de trabalho, por meio da qual os estúdios se especializaram em gêneros específicos (a MGM e o musical, por exemplo), enquanto, em cada estúdio, cada gênero tinha não apenas seus próprios locais de gravação, mas também seus funcionários: roteiristas, diretores, figurinistas (STAM, 2000, p.148).

Os gêneros, dentro da indústria de Hollywood, formaram uma série de profissionais especializados para atender às necessidades das produções em suas particularidades. No caso

¹¹⁸ Texto original: “[...] la clasificación en géneros respondió inicialmente a una exigencia de lo “studio system” norteamericano, como respuesta a las peculiaridades y demandas del mercado, en paralelo al triunfo del modelo clásico. Por ello la base para la elaboración de cualquier modelo/género hay que buscarla en los condicionantes socio-históricos, la definición de la industria y el reconocimiento del público. No en vano el género cinematográfico ha de servir para enlazar los tres eslabones de cadena filmica: productores de las películas (director, guionista, productor, actores...) – películas – espectadores de las películas (público, críticos, historiadores) (OCHOA, 2009, p. 188).

¹¹⁹ No Capítulo 2 discorreremos sobre valor estético e instâncias legitimadoras.

do *western*, as gravações em externas, as cenas de ação, o uso de cavalos, de armas de fogo e grande número de figurantes, exigiam câmeras e equipamentos adequados, bem como profissionais hábeis para manejá-los. O contexto temático do faroeste também engendrou certas construções narrativas que foram se mostrando eficientes para atrair a atenção e o gosto do público. Desse modo, não é injusto dizer que o *western*, como outros gêneros, é narrativamente esquemático.

Entendemos, portanto, que os filmes *western* oferecem um *corpus* de pesquisa propício ao estudo das imagens-clichê, condição que também se verificaria em outros gêneros cinematográficos, dada a presença de marcas identitárias pregnantes e replicáveis, e o *overuse* de esquemas imagético-narrativos. A escolha pelo *western* se dá, em particular, pela coincidência de sua origem com a do próprio cinema. A invenção e consolidação da linguagem cinematográfica se confunde com o desenvolvimento narrativo do *western*. Além disso, estamos nos atendo à indústria cinematográfica norte-americana e os filmes de faroeste, mais do que tematizar a conquista do Oeste e a construção dos Estados Unidos, foram capazes de reelaborar o mito de origem da nação e fomentar um imaginário audiovisual que reverbera para além dos limites do gênero.

4.1.2 O gênero western

O *western* é um gênero duradouro, observa Rick Altman (2003, p. 39), porque desenvolveu uma sintaxe coerente, que se organiza num ambiente semântico específico. Para mostrar a diferença entre as definições semânticas e sintáticas, Altman reúne quatro autores que apresentam algumas das abordagens mais familiares do *western*, são eles: Jean Mitry (1963), Marc Vernet (1976), Jim Kitses (1969) e John Cawelti (1970).

Segundo Mitry (1963), o *western* tem sua ação situada no Oeste americano entre 1840 e 1900 e recria a atmosfera, valores e as condições de existência daquele tempo-espço. Vernet (1976) enfatiza que terra, poeira, água e couro são alguns dos elementos básicos do gênero, assim como os personagens e seus tipos, tais como o caubói durão ou cortês, o xerife solitário, o índio leal ou traiçoeiro, a mulher forte, mas delicada. Para Altman, a visão de Mitry e Vernet sobre o *western* leva em consideração apenas a dimensão semântica do gênero.

A abordagem de Kitses (1969) parte da perspectiva de que o *western* surge de uma oposição dialética entre o que ele chama de “jardim”, isto é, a cultura, e o “deserto”, que é a natureza selvagem. Correspondente a essa abordagem, Cawelti (1970) compreende que o

“*western* ocorre assim na fronteira entre duas terras, entre duas épocas, e com um herói que permanece dividido entre dois sistemas de valores (pois ele combina a moral da cidade com as habilidades do fora-da-lei)”¹²⁰ (ALTMAN, 2003, p.32 – tradução nossa). Altman analisa que Kitses e Cawelti refletem a partir da estrutura sintática do *western*.

Para os estudos de gênero, Altman propõe a combinação dessas duas dimensões no que ele denomina de abordagem semântica /sintática. Tomando de empréstimo da linguística alguns conceitos e termos, o teórico recomenda que se deva levar em consideração o conteúdo da obra, seu “vocabulário” e seus sentidos (semântica) e a estrutura que garante o ordenamento do conteúdo (sintaxe). Os elementos terra, poeira, água e couro, bem como os personagens típicos, citados por Vernat, assim como a ambientação do *western* descrita por Mitry, compõem o “vocabulário” do *western*, portanto, está no âmbito da semântica. A articulação desse “léxico” numa estrutura lógica é a tarefa da sintaxe do gênero, que no *western* seria a dualidade estabelecida no confronto entre civilização e selvageria, por exemplo, conforme Kitses e Cawelti, ou Kemp (2011), quando fala da ambiguidade moral que está na base do gênero. Altman (2003, p. 36) orienta que a combinação dos dois parâmetros evita algumas armadilhas como a que fisgou muitos críticos ao considerar *Star Wars (Guerra nas Estrelas, 1977)*, de George Lucas, um *western*, em razão de certos padrões sintáticos que ele compartilha com o gênero.

Assim como as dimensões semântica e sintática, tomadas em conjunto, ajudam a compreender melhor o gênero, avaliamos que as imagens-clichê e as convenções de gênero, quando combinadas, favorecem a análise do fenômeno “filme de gênero”. Por exemplo, Jane Tompkins (1992, p.41) ressalta que a ausência de mulheres e crianças na maioria dos *westerns* se deve à criação de um mundo antitético ao amor e à conciliação, capaz de permitir que o enredo de vingança, tão típico do gênero, possa se desenvolver. O discurso pacifista, conciliador, civilizado que as mulheres incorporam precisa ser silenciado para que o código masculino do heroísmo violento e a sua legitimação possa se estabelecer. Por isso que, apesar de não terem protagonismo nos faroestes, as mulheres costumam ser a motivação e a justificativa para as guerras contra os índios, as batalhas para proteger a propriedade, a atuação de pistoleiros contra bandidos, entre outras atitudes violentas.

¹²⁰ Texto original: “The western thus takes place on the border between two lands, between two eras, and with a hero who remains divided between two value systems (for he combines the town’s morals with the outlaw’s skills)” (ALTMAN, 2003, p.32).

Esse pressuposto narrativo vai precisar encontrar um “vocabulário” para se expressar, ou seja, entendemos que essa ideia convencionalizada pelo gênero será expressa na composição de um grupo de imagens. Imagens estas engendradas a partir dos recursos da linguagem audiovisual e dispositivos técnicos disponíveis. E sendo essas imagens funcionais, expressivas, comunicativas e narrativamente adequadas à premissa passarão a compor o léxico do gênero.

Vejam algumas imagens retiradas de cenas de combate armado, que parecem ilustrar bem a proposição de Tompkins (1992) acerca da legitimação da violência que os homens praticam no *western* em nome da proteção das mulheres e das crianças.



Figura 106 – *Scarlet days*, 1919. Direção: D.W. Griffith. Roteiro: Stanner E.V. Taylor

Figura 107 – *Iron horse*, 1924. Direção: John Ford. Roteiro: Charles Kenyon



Figura 108 – *The invaders*, 1912. Direção: Francis Ford. Roteiro: C.Gardner Sullivan

Figura 109 – *The fighting blood*, 1911. Direção: D.W. Griffith



Figuras 110 e 111 – *The battle at Elderbush Gulch*, 1913. Direção: D.W.Griffith. Roteiro: Henry A. Phillips
Figuras 112 e 113 – *The massacre*, 1912. Direção e Roteiro: D.W.Griffith

Quando comparamos o fotograma de *Scarlet days* (1919), de Griffith, e *Iron horse* (o *Cavalo de ferro*, 1924), de John Ford, vamos notar que possuem estilos diferentes, a começar pela disposição dos atores dentro do quadro. No filme de Ford (Fig. 107), temos um plano mais aproximado, que confere uma sensação de inclusão do espectador na ação, além de permitir observar melhor a feição dos atores e sua emoção. Já no filme de Griffith (Fig. 106), o plano aberto prejudica o engajamento do espectador na ação da cena. Nosso interesse, porém, não reside em apontar as diferenças estilísticas entre essas imagens, mas chamar a atenção para o que elas têm em comum. Dentro de um *corpus* com recorte de gênero, o que se acrescenta ao que temos dito sobre as imagens-clichê é que elas parecem criadas a partir de um pressuposto narrativo, que uma vez convencionalizado, sedimenta-se como uma marca identitária do gênero.

Não podemos perder de vista que a imagem manifesta na tela, seja ou não clichê, é um artifício criado a partir de escolhas feitas segundo os recursos técnicos disponíveis, o nível de desenvolvimento da linguagem cinematográfica dentro de um contexto histórico, a intencionalidade do artista e os trânsitos culturais e políticos que a atravessam.

Se observarmos a *mise en scène* dos primeiros filmes narrativos, vamos notar que a disposição dos atores no quadro, por exemplo, seguia a mesma lógica da movimentação em um palco, uma vez que a encenação, ainda sem encontrar seus próprios caminhos cinematográficos, herdava técnicas provenientes do teatro. É fato que os equipamentos para filmagem impunham certos limites aos movimentos, mas faltava também a descoberta de soluções mais adequadas ao cinema. Selecionamos algumas imagens que ilustram o que estamos dizendo.



Figuras 114, 115, 116 – *Custer's last fight*, 1912. Direção: Francis Ford. Roteiro: Richard. V. Spencer



Figuras 117, 118 – *The invaders*, 1912. Direção: Francis Ford. Roteiro: C. Gardner Sullivan

Figura 119 – *The Lieutenant's last fight*, 1912. Direção: Thomas H. Ince

The Lieutenant's last fight (1912), de Thomas H. Ince, *Custer's last fight* (1912), de Francis Ford, e *The Invaders* (1912), de Francis Ford e Thomas H. Ince são filmes curtos de *western*, classificados como épicos de batalha. Todos abordam o confronto ou a tentativa de acordo entre os oficiais estadunidenses e as comunidades indígenas. Foram lançados, respectivamente, em junho, outubro e novembro de 1912. Além de atuar na direção, Francis Ford, o irmão mais velho do diretor John Ford, interpretou o papel de oficial nos três filmes.

Chama a atenção a disposição dos atores à mesa do escritório e o posicionamento da porta, no fundo do cenário. Esse tipo de enquadramento cria uma movimentação pouco natural, porque quando alguém adentra o recinto através da porta, o oficial sentado à mesa precisa se virar para trás. Na *Figura 116*, à exceção das demais, o personagem sentado é um funcionário dos correios. Como a câmera permanece fixa, os personagens conversam e interagem perfilados

numa linha horizontal, voltados para a frente, como se estivessem diante de uma plateia (Fig. 114). Observa-se também que os cenários têm configurações similares e até elementos cênicos idênticos, como a mesma porta nos filmes *The Custler's last fight* (Fig.115) e *The Invaders* (Fig.118).

Tanto quanto o enredo, a *mise en scène* nos possibilita explorar o contexto de produção do qual as imagens emergem e o domínio da linguagem audiovisual em favor da narrativa, que os realizadores revelam ou não possuir. O estilo das imagens selecionadas nos remete a um tempo histórico específico das produções de *western*, quando o domínio técnico, narrativo e estético dos recursos audiovisuais ainda se mostravam limitados. Essa constatação pode justificar a presença de elementos de repetição ou com pouca variação formal na composição da *mise en scène*, fato que se soma ao processo intenso de produção, que naquele momento não resultou no aprimoramento estético, mas no uso reiterado de esquemas prontos, ou seja, de imagens-clichês.

Essas imagens, porém, tão recorrentes nos filmes de 1912 e, possivelmente, em outros mais daquele período, não foram incorporadas ao *western* como uma convenção. Quando assistimos a um faroeste não temos a expectativa de encontrar a cena do “momento em que o oficial será abordado em seu escritório” ou o “momento em que alguém entra pela porta atrás do oficial” ou, ainda, não esperamos visualizar um cenário com as mesmas características sugestivas daquele tipo de encenação. A imagem-clichê da “virada do oficial” não é uma marca identitária do *western* e uma das hipóteses para isso é o fato de não estar ancorada nas convenções desse gênero.

Notamos, portanto, que em um *corpus* com recorte de gênero, vamos encontrar imagens-clichê que surgem de pressupostos narrativos e que, com o tempo, tem os seus sentidos convencionados segundo as regras do gênero. Um exemplo é a imagem “tiroteio para defender mulheres e crianças”. Por outro lado, haverá outras imagens-clichê que não ganham lastro dentro de um gênero, por serem apenas um recurso narrativo funcional em dado momento, conforme vimos as imagens da “virada do oficial”. Isso nos mostra ser necessário uma revisão histórica do gênero *western*, buscando reconhecer algumas fases do seu aperfeiçoamento narrativo em correlação com o desenvolvimento da indústria cinematográfica. É o que faremos a seguir.

4.2 O cinema rumo ao Oeste

Assim como a população migrou do Leste para o Oeste, a indústria cinematográfica norte-americana também fez o mesmo movimento, mais precisamente de Nova York para o sul da Califórnia, transformando o distrito de Hollywood, na cidade de Los Angeles, em sinônimo de cinema. Essa migração teve como principal impulso a disputa pelo monopólio da produção cinematográfica, pois no começo do século XX, todas as empresas cinematográficas eram obrigadas a pagar *royalties* às empresas do inventor e industrial norte-americano Thomas Edison. Os diversos equipamentos necessários à produção e reprodução de filmes foram patenteados por Edison, entre os quais, o *vitascope*, que projetava os filmes na tela, e o *kinetograph*, que registrava as imagens em movimento, cuja invenção creditada à Edison data de 1891, antes mesmo do cinematógrafo dos irmãos Lumière.

Mattos (2011) esclarece que em 1908, depois de centenas de processos judiciais por violação de patentes, as principais companhias de cinema buscaram um acordo, de modo a garantir o licenciamento por meio de um consórcio denominado *Motion Picture Patents Company* (MPPC). As empresas associadas, na verdade, compuseram um truste. *Edison Studios*, *Biograph Company*, *Vitagraph Studios*, *Essanay Studios*, *Kalem Company*, *Selig Polyscope*, *Lubin Studios*, *Kleine Optical* e as francesas *Pathé* e *Méliès* asseguraram, por meio da MPPC, o monopólio da produção, distribuição e exibição cinematográfica. A certa altura, até a *Eastman Kodak Company*, principal produtora dos insumos para a produção de filmes, também se associou.

No ano seguinte, em 1909, produtores e distribuidores independentes à MPPC se associaram na *Independent Moving Pictures Company*. Sob acusações de quebra de patentes, processos e perseguições, muitas vezes violentas, os independentes se mudaram para a costa Oeste, longe do domínio da MPPC. Em 1912, a associação dos independentes agregou mais empresas e passou a se chamar *Universal Film Manufacturing Company*, atualmente, *Universal Pictures*, a mais antiga empresa cinematográfica norte-americana. Ainda em 1912, foi movido um processo antitruste contra a MPPC e a mesma foi dissolvida em 1918¹²¹.

¹²¹ Conferir: MATTOS, A.C. Gomes de. *Primeiros estúdios americanos*. Disponível em: <http://www.historiasdecinema.com/2011/07/primeiros-estudios-americanos/> Acesso em: 28.12.18

Para as produções de *western*, a migração para a Califórnia representou outros ganhos, como locações mais realistas: desertos, montanhas, florestas, pradarias, búfalos, caubóis e índios autênticos, além de clima favorável.

A zona oferecia, praticamente, um ano inteiro de sol e de tempo bom, quente, para filmagens ao ar livre, sem a umidade e as tempestades tropicais de Cuba e Flórida, que as companhias produtoras também visitaram nos primeiros anos. E o que era ainda melhor, proporcionava um ambiente físico único: próximos, muito próximos um do outro, havia montanhas, um deserto, uma cidade e o mar (SKLAR, 1975, p. 86).

Com um cenário tão propício, o primeiro filme realizado em Hollywood foi o faroeste *In old California*, dirigido por Griffith, inaugurando em 1910 aquele que viria a ser o maior centro produtor de filmes dos Estados Unidos. Steve Neale (2000) comenta que o *Dictionary of Slang and Unconventional English* (*Dicionário de Gírias e Inglês Não Convencional* – tradução livre), de Eric Partridge, registra que a palavra “*western*”, um adjetivo da língua inglesa, ocorreu como um substantivo em 1910, e desde então assumiu também essa designação. Neale (2000, p. 39) cita ainda a observação do pesquisador Jean-Louis Leurat (1941-2011) sobre a coincidência do uso da palavra com esse sentido e o número crescente de filmes *western* sendo produzidos na Califórnia naquele período, bem como a especialização das empresas de cinema na produção desse tipo de filme.

O ano de 1910 foi mesmo profícuo para o cinema norte-americano, conforme destaca Kemp (2011) a partir dos cálculos do historiador Edward Buscombe, que contabilizou a produção de 1001 filmes, dos quais 213 de *western*. Esses números revelavam um processo de produção frenético, que garantia a realização de “um filme por semana, do roteiro à edição final” (KEMP, 2011, p. 242).

É possível admitir que o tempo de exposição aos filmes promove um aprendizado empírico da linguagem audiovisual. Como resultado, olhares mais atentos são também mais sensíveis à repetição de imagens com pouca variação formal, de tal maneira que a depender do grau de exposição a imagens repetitivas, somos levados a descartá-las com relativa rapidez. Vejamos o seguinte comentário sobre os *westerns*:

Parece haver um sentimento predominante de que o *western* superou seu curso de utilidade e está previsto para um fim precoce. As velhas emoções estão esgotadas e as pessoas querem algo novo. [...] Aparentemente, todos os antigos expedientes do *western* estão desgastados e as audiências tornaram-se tão familiarizadas com eles a ponto de desprezá-los (SIMMON, 2003, p.32)¹²².

¹²² Texto original: There seems to be prevalent a sentiment that the Western photoplay has outrun its course of usefulness and is slated for an early demise. The old thrills are exhausted and people want something new. [...]

Por incrível que pareça, a crítica sobre a saturação dos filmes do gênero *western* foi publicada nos primeiros anos do cinema, em 1911, no editorial da revista *The Nickelodeon*. No mesmo ano, o jornal de negócios *Moving Picture World* reforçou a necessidade urgente de renovação do *western*, sob pena de ser anunciado o seu fim.

Os *westerns*, como uma especialidade distinta, agora são parte de lançamentos regulares há anos e perderam sua popularidade. Se os criadores desses filmes tiverem alguma dúvida sobre esse assunto, seria um benefício para a indústria fazer com que eles fizessem uma investigação imparcial entre os patronos das casas de cinema em qualquer parte do país. [...] As mulheres especialmente, sempre as amigas do cinema, estão totalmente cansadas. Sempre a mesma trama, o mesmo cenário, os mesmos índios impossíveis [não-autênticos], os mestiços malvados, as lindas donzelas vermelhas, os ferozes guerreiros, os heroicos caubóis [...] (SIMMON, 2003, p.32).¹²³

Os que as críticas da época mostravam é que a superabundância não significava novidade. A realização de filmes dentro de um sistema industrial se profissionalizou com a atuação de Thomas H. Ince (1880-1924), que imprimiu um modo de produção que serviria de modelo para os outros estúdios. Tendo exercido as atividades de ator, roteirista e diretor, Ince se notabilizou como produtor, dividindo as tarefas de realização de um filme em departamentos especializados e gerenciando todas as etapas de seu feitiço. O enorme estúdio, com cidades cenográficas e estrutura para atender os milhares de funcionários, figurantes e astros foi batizado de Inceville.

De acordo com o modo de divisão e organização do trabalho sistematizado por Ince e por outros produtores¹²⁴, o número de filmes cresceu exponencialmente. Após a Primeira Guerra Mundial, Sklar (1975, p. 63) estima que os Estados Unidos eram responsáveis pela produção de 98% dos filmes exibidos na América do Norte e 85% de todos os filmes exibidos no mundo.

Apparendy all the old Western expedients are frayed to a frazzle and audiences have become familiar with them to the point of contempt” (SIMMON, 2003, p.32).

¹²³ Texto original: The Western pictures, as a distinct specialty, have now been parts of regular releases for years and have lost their popularity. If the makers of these pictures have any doubt on that subject, it would be a boon to the industry to have them make an impartial investigation among the patrons of moving picture houses in any part of the country. [...] Women especially, always the friends of the moving picture, are utterly tired of them. Always the same plot, the same scenery, the same impossible Indians, the wicked halfbreeds, the beautiful red maidens, the fierce warriors, the heroic cowboys [...] p.32

¹²⁴ Conforme exposto no Capítulo 1, trata-se do *Central Producer System*, classificada por Staiger (1985).

Mattos (2004) compara que à época das produções de Ince, apenas Griffith rivalizava em importância na condução de seus *westerns*.

O único realizador nos primeiros dias do cinema fazendo *westerns* que podia concorrer com aqueles oriundos de Inceville era David Wark Griffith. Tal como os *westerns* de Ince, os de Griffith ofereciam altos valores de produção e uma ênfase no espetáculo visual. Griffith redefiniu as possibilidades do gênero, incutindo-lhe uma dimensão ‘épica’ que iria dar frutos mais tarde (MATTOS, 2004, p.24).

Ince tornou o uso de roteiros uma prática da indústria, prossegue Mattos (2004, p.24), algo que dinamizava o fluxo de produção, além de poupar tempo e dinheiro em razão do planejamento das cenas, movimentos de câmera, cenários e figurinos. Os filmes *The Lieutenant's last fight* (1912), de Thomas H. Ince, *Custer's last fight* (1912), de Francis Ford, e *The Invaders* (1912), de Francis Ford e Thomas H. Ince, que estudamos algumas páginas atrás, são produtos de Inceville. Pudemos perceber que a otimização do tempo e dos recursos para garantir um fluxo de produção ágil, acabou sacrificando a inovação da linguagem cinematográfica, algo que pode ser constatado na *mise en scène* pelo aproveitamento dos cenários e do elenco em mais de um filme, o uso de uma direção de cena ainda muito referenciada no teatro e a adoção de imagens-clichê.

A saturação denunciada nos *westerns* indica que não somos indiferentes à repetição de imagens. Com isso não estamos concluindo que o efeito da repetição é o mesmo, pois se há o incômodo que leva ao descarte; há também o prazer do reconhecimento e a incorporação do que é familiar.

4.2.1 Os pioneiros na tela

Para estabelecermos um quadro com as principais fases de produção do *western* nos Estados Unidos vamos seguir uma ordem cronológica, destacando as principais tendências de cada período, cientes da omissão de dados, que muito possivelmente ocorrerá, em razão da brevidade desse levantamento histórico. De todo modo, essa visão geral é necessária para nos nortear na trajetória dessa indústria e no seu desenvolvimento narrativo.

Dos primórdios do cinema até o fim dos anos 1920 temos o período de desenvolvimento de um tipo de filme de ação e aventura, ambientado em pequenos vilarejos da zona rural, cujo acesso se dava por ferrovias, estradas de terra, trilhas em meio a florestas e caminhos abertos em grandes pastos de búfalos e terras indígenas. O caubói surge como o indivíduo que melhor se adapta a esse mundo ainda incivilizado e hostil. Na vida real, os caubóis da tela se

transformaram em grandes astros e desbravadores de um entretenimento popular que foi se tornando um negócio bastante lucrativo.

O primeiro astro dos faroestes foi Bronco Billy, personagem criado por Gilbert M. Anderson, tendo inclusive atuado no filme *The great train robbery*, interpretando um dos bandidos. Ao longo da carreira, foram mais de 500 filmes. Fenin e Everson (1962) observam que Anderson, não tendo vivido no Oeste, precisou recorrer às *dime novels*¹²⁵ de temática *western* para buscar inspiração, tanto para a composição de seus personagens, quanto para recriar o universo do Oeste nos filmes que dirigiu.

No seu compêndio sobre a história do cinema, Georges Sadoul (1963) avalia que os filmes de aventura abriram caminho para o *western* e, nesse sentido, o filme “*Attack on a China Mission*”, de 1900, realizado por James Williamson, seria uma referência a ser considerada. Sadoul informa que pela primeira vez aparece a montagem alternada dos planos para aumentar a tensão do enredo, em questão, uma vítima sendo perseguida e os salvadores a caminho para salvá-la. “Sob esse aspecto, *Attack on a China Mission* prenuncia as cavalgadas de Tom Mix e as obras-primas de Griffith” (SADOUL, 1963, p.41).

Tom Mix (1880-1940) é o nome artístico do ator norte-americano Thomas Hezekiah Mix, que fez muito sucesso nos filmes de faroeste das primeiras décadas do século XX. Mix tinha experiência nos chamados *wild shows*, rodeios onde o caubói mostrava habilidades acrobáticas e destreza na arte da cavalaria. O figurino dos shows, seus próprios cavalos e as performances acrobáticas dos rodeios foram levados para o cinema e incorporados em seus filmes, atraindo também um público infantil. Seus personagens não bebiam e não usavam a violência “sem justa causa”. As regras de conduta assumidas pelos caubóis, tais como gentileza, lealdade e patriotismo, fizeram deles “uma espécie de escoteiro adulto, agradando tanto à indústria cinematográfica, aos distribuidores, às associações de pais e às igrejas” (MATTOS, 2004, p. 34). Esse herói virtuoso, na avaliação de Fenin e Everson (1962), estabeleceu um código de conduta que prevaleceu até o início dos anos 1950, quando personagens mais “durões” deram ao *western* um caráter mais realista.

Tom Mix e Broncho Billy compõem uma galeria de tipos de caubóis que se notabilizaram no *western*, assim como os personagens de William S. Hart (1864-1946). Além

¹²⁵ A *dime novel* é uma forma de ficção serializada popular dos Estados Unidos do final do século XIX e início do século XX, publicada em edições impressas baratas. Kazanjian (2014, p. 273-274) nos informa que era um gênero de literatura melodramática, sensacionalista e acessível, composta de subgêneros como o *dime western*, contos de detetive, contos românticos e textos extraídos das mais emocionantes e chocantes histórias de jornais da época. Muitas histórias publicadas nas *dime novels* eram reimpressões de ficções serializadas de sucesso dos séculos XVIII e XIX, sendo que editores norte-americanos pirateavam a ficção popular europeia e vice-versa. Assim, Kazanjian conclui que desde sua origem as *dime novels* eram uma espécie de literatura roubada.

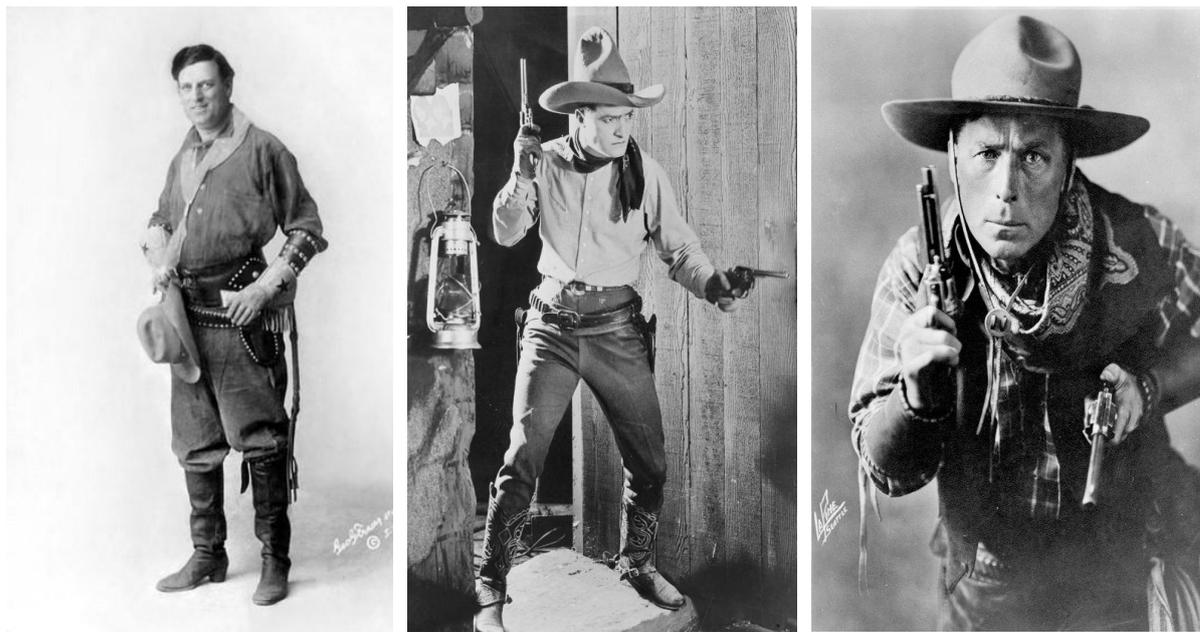
de serem contemporâneos e usufruírem do sucesso dessa primeira fase dos faroestes silenciosos, todos exerciam também a função de diretores, roteiristas e produtores de quase todos os filmes em que atuavam.

O livro de Fenin e Everson (1962) sobre a história do *western* é dedicado a William S. Hart, considerado pelos autores o maior astro, aquele que trouxe estatura, poesia e realismo ao gênero. Hart demonstra que tinha consciência do papel social do cinema no fortalecimento da identidade nacional estadunidense, conforme podemos constatar em uma declaração feita em 1916, a qual aparece como epígrafe no referido livro de Fenin e Everson.

Eu não sei o quanto os *westerns* significam para a Europa; mas para este país significa a própria essência da vida nacional. Refiro-me agora à última fronteira - a fronteira da cordilheira e do campo de mineração, com todas as suas loucuras juvenis, desgostos e bravuras que conhecemos e amamos tão bem. É apenas uma geração ou quase desde que praticamente todo esse país era fronteira. Consequentemente, seu espírito está ligado à cidadania americana¹²⁶ (HART *apud* FENIN; EVERSON, 1962).

O comentário de Hart ressalta o quão intrincada é a relação do *western* com a cultura dos Estados Unidos e ajuda a dimensionar o sentimento de identificação do público com os caubóis, uma persona que muitos atores seguiam usando mesmo fora das telas. Avila (2009, p. 86) endossa a proposição do historiador Kerwin Klein de que o cidadão comum ganhou uma narrativa com a qual podia se identificar, pois os “heróis não eram os grandes vultos da história norte-americana, mas seres humanos comuns”.

¹²⁶ Texto original: “I don't know how much the Western film means to Europe; but to this country it means the very essence of national life. I am referring now to the later frontier—the frontier of the range and the mining camp, with all its youthful follies and heartbreaks and braveries that we know and love best. It is but a generation or so since virtually all this country was frontier. Consequently its spirit is bound up in American citizenship” (HART *apud* FENIN; EVERSON, 1962).



Figuras 120, 121, 122: Caubóis pioneiros: Broncho Billy, Tom Mix e William S. Hart

Ainda nos anos 1920, alguns faroestes investiam em enredos de caráter mais épico, buscando recompor a história dos Estados Unidos e a grande saga migratória para o Oeste “em algum momento entre 1865 (fim da Guerra Civil Americana) e 1890 (quando o censo demográfico afirmou que a Fronteira já não existia)” (KEMP, 2011, p. 243). Dois filmes são bem representativos desse momento, *The covered wagon* (*Os bandeirantes*, 1923), de James Cruise, e *Iron Horse* (*O cavalo de ferro*, 1924), dirigido por John Ford. O primeiro, mostra a caravana de colonos, enfrentando os conflitos impostos pela convivência forçada, as intempéries, a limitação dos recursos para transpor os obstáculos naturais e o medo pelo iminente ataque dos índios. No filme de Ford, o enredo se baseia na construção da primeira ferrovia transcontinental ligando as regiões Leste e Oeste dos Estados Unidos, daí o título *Iron horse* numa alusão ao meio de transporte.

Nos dois filmes, os indígenas são tratados como vilões ou, no mínimo, como obstáculo para o alcance dos objetivos dos pioneiros. Essa visão se repete na quase totalidade dos filmes *western* desse período. Mattos (2004, p.15) assevera que os “acidentes ou doenças eram muito mais mortais do que os pele-vermelhas”. O autor prossegue dizendo que, evidentemente, a perspectiva idealizada do cinema distorce a realidade. “Os heróis do Oeste real foram os humildes fazendeiros e os vaqueiros que conduziam as boiadas e os ‘vilões’ não eram os pistoleiros, mas sim o vento, a chuva, o frio, a solidão, o isolamento (MATTOS, 2004, p. 15).

Outro filme que merece destaque neste período é *Tumbleweeds* (*O rei do deserto*, 1925), dirigido por William S. Hart e King Baggott. Hart, que também atuou no filme, já era um sexagenário quando viveu seu último caubói, Don Carver. O filme traz uma metáfora entre a vida errante do caubói e a planta *tumbleweed*, um arbusto muito comum na paisagem do Oeste, que após ficar completamente seco se desprende do solo e rola pelas planícies. O movimento dessa planta seca sendo levada pelo vento é uma imagem emblemática dos faroestes.



Figura 123 – *Tumbleweeds*, 1925. Direção: King Baggott e William S. Hart. Roteiro: C. Gardner Sullivan

O enredo narra a corrida (literalmente) dos colonos para alcançar as faixas de terras abertas pelo governo. Ao se apaixonar por uma das colonas, o caubói desgarrado como um *tumbleweed* se vê, contraditoriamente, movido pelo desejo de se fixar na terra e criar raiz. Buscombe (2000, p.13) analisa que os *westerns* raramente são sobre a vida doméstica e, citando Jane Tompkins (1992), especula que a ascensão da narrativa *western* a partir do final do século XIX é um voo masculino para escapar à feminização da cultura, uma espécie de compensação à presença cada vez maior das mulheres na esfera pública, espaço historicamente de domínio masculino. A narrativa *western*, conclui Buscombe, demarca um território onde as mulheres estão em desvantagem ou são excluídas, onde só os homens têm o poder econômico e capacidade física para perseguir a liberdade.

O advento do som, a partir de 1928, promoveu mudanças significativas no modo de produção cinematográfico, além de abrir a possibilidade de incorporação dos recursos sonoros ao conjunto de elementos narrativos do filme. Nos últimos anos da década, alguns filmes eram gravados em mais de uma versão, sendo uma sonora e outra ainda silenciosa, afinal nem todas as salas de exibição tinham equipamentos para a projeção de filmes com som. *In old Arizona*

(*No velho Arizona*, 1928), dirigido por Irving Cummings¹²⁷, foi considerado o primeiro filme de ação bem-sucedido no uso do som, contrariando os que diziam ser tarefa quase impossível o registro sonoro em ambientes naturais. Concorreu ao Oscar em quatro categorias, entre elas a de melhor filme, mas o único premiado foi Warner Baxter, como melhor ator, interpretando o caubói fora-da-lei Cisco Kid, personagem que retornaria às telas em outras produções.

A paisagem sonora tão característica do faroeste, a ponto de conferir-lhe a alcunha de *bang-bang*, por alusão aos estampidos dos tiros, ou a designação lírica de *horse opera*, em razão do som dos cascos dos cavalos, começava a encantar o público, mas o desempenho das bilheteiras estava abaixo das expectativas dos estúdios. Com a crise econômica vivida pelos Estados Unidos nos anos 1930, o investimento em grandes produções cinematográficas não se revertia, necessariamente, em lucro de bilheteria. Isso talvez explique o *boom* dos filmes B e a consolidação do *western* como um gênero popular. É desse período o surgimento dos caubóis cantores, tais como Gene Autry, Ken Maynard e Roy Rogers, dentre muitos outros, juntamente com seus inseparáveis cavalos, que participavam das perseguições e acrobacias frequentemente mostradas nos filmes.



Figura 124, 125, 126 – Caubóis cantores: Gene Autry, Ken Maynard e Roy Rogers

Os *westerns* B eram produções de baixo orçamento, muitos dos quais realizados num mesmo cenário e a partir de um aparato pronto para serem produzidos com rapidez e menor custo. O sistema de exibição da época oferecia sessões duplas, sendo uma grande produção, filme A, e uma produção modesta, filme B. McGillis (2009, p. 3) comenta que os *westerns* A tinham maior duração, o que permitia o desenvolvimento de enredos mais complexos,

¹²⁷ Algumas fontes creditam Raoul Walsh como diretor. Estamos nos baseando nos dados disponíveis no IMDb - Internet Movie Database.

diferentemente dos B, cujas tramas se resumiam a ações superficiais e personagens estereotipados. Outra distinção apontada por McGillis diz respeito ao público.

O *western* B atraiu o público rural e o público jovem. As versões com caubóis cantores do *western* B tentaram atrair uma audiência de mulheres, bem como uma audiência masculina jovem. Interessante aqui é a conexão entre crianças e mulheres, uma conexão profundamente enraizada na história da literatura infantil e pressupostos culturais sobre mulheres e crianças. Os *westerns* A foram feitos para atrair adultos, até mesmo uma plateia urbana e sofisticada. Sexo, preocupações sociais, ambiguidade moral e complexidade psicológica são características do *western* A. Esses filmes prosperam na intensidade emocional. O filme B é mais sereno, previsível e esquemático¹²⁸ (MCGILLIS, 2009, p.4 – tradução nossa).

Fenin e Everson (1962) destacam que *Billy the Kid (O Vingador, 1930)*, de King Vidor, *The Big Trail (A grande jornada, 1930)*, de Raoul Walsh, e *Cimarron (Cimarron, 1931)*, dirigido por Wesley Huggles, restituíram o estilo épico ao *western* e o “mundo do cinema”¹²⁹ respondeu positivamente. *Cimarron* ganhou o Oscar de melhor filme, melhor direção de arte e melhor roteiro adaptado para Howard Estabrook. Foi o primeiro *western* a receber o Oscar de melhor filme, feito que só se repetiria 60 anos depois, com *Dances with wolves (Dança com lobos, 1990)*¹³⁰, dirigido por Kevin Kostner, também premiado como melhor diretor, e Michael Blake pelo melhor roteiro adaptado. Esse hiato nas premiações é apenas mais um indício da queda do valor estético do *western* nas instâncias de legitimação do cinema, algo que se deu numa razão inversamente proporcional ao crescimento da popularidade dos filmes B.

¹²⁸ Texto original: “The B western appealed to rural audiences and youthful audiences. The singing cowboy versions of the B western attempted to draw an audience of women, as well as a youthful male audience. Interesting here is the connection between children and females, a connection deeply imbedded in the history of children’s literature and cultural assumptions regarding women and children. The A westerns were made to appeal to adults, even an audience of urban sophisticates. Sex, social concerns, moral ambiguity, psychological complexity— all are features of the A western. These films thrive on emotional intensity. The B film is more serene, predictable, and formulaic” (MCGILLIS, 2009, p. 4).

¹²⁹ Conferir Capítulo 2 desta tese sobre sistemas de valoração e o “mundo do cinema” como uma instância de legitimação.

¹³⁰ *Dances with wolves (Dança com lobos)* concorreu ao Oscar de 1991 em 12 categorias e foi premiado em sete. Além de melhor filme, melhor direção e melhor roteiro adaptado, levou os prêmios de melhor fotografia, melhor trilha sonora original, melhor mixagem de som e melhor montagem. Em 1993, *Unforgiven (Os imperdoáveis, 1992)*, com direção de Clint Eastwood e roteiro de David Webb Peoples, foi premiado com o Oscar de melhor filme, melhor direção, melhor ator coadjuvante para Gene Hackman e melhor montagem. Até o momento desta pesquisa (2019), nenhum outro *western* recebeu o prêmio de melhor filme.

4.2.2 – A conquista do *western*

Stagecoach (*No tempo das diligências*, 1939), de John Ford, sinaliza o início de uma fase de *westerns* cinematograficamente mais maduros. André Bazin (1991b) considera o filme um exemplo ideal de um estilo que alcançou o classicismo. “John Ford atingia o equilíbrio perfeito entre os mitos sociais, a evocação histórica, a verdade psicológica e a temática tradicional da *mise-en-scène western*” (BAZIN, 1991b, p. 209). Na época do lançamento do filme, a crítica especializada evitou enquadrá-lo como *western*, pois, segundo Janet Staiger (2003) este era um termo depreciativo em 1939. Staiger (2003, p. 192) destaca que a revista *Variety* descreveu o filme como “um drama absorvente, sem a teatralidade das representações do Velho Oeste” e o *New York Times* o classificou como um “melodrama de fronteira”. Não sem razão, Grant (2007, p.61) observa que *Stagecoach* passou a ser considerado o filme responsável por reavivar o interesse pelas grandes produções *western*, uma vez que o gênero estava dominado pelos filmes B.

É digno de nota que *Stagecoach*, pela primeira vez, levou para o cinema um cenário que se tornaria parte da iconografia do *western*: o *Monument Valley*. Trata-se de uma região que integra a reserva dos índios Navajos e se localiza na divisa dos estados norte-americanos de Utah, Colorado, Novo México e Arizona.



Figura 127– *Monument Valley* – Fotograma do filme *Stagecoach* (*No tempo das diligências*, 1939). Direção: John Ford. Roteiro: Dudley Nichols

McGillis (2009) comenta que as rochas do *Monument Valley* são fetiches, pois assim como as armas e as roupas do caubói, as rochas significam sua própria força, sua masculinidade. “A paisagem nesses filmes nos lembra do poder fálico do herói”¹³¹. Um herói mítico, que como bem lembra Wright (2001) não é um caubói no sentido exato do termo, isto é, um pastor de gado. “O ‘caubói’ do mito é definido por sua força, honra e independência, sua identidade selvagem, não por seu trabalho. Ele não tem linhagem privilegiada, nenhum status aristocrático. Ele emerge do deserto, um indivíduo livre [...]”¹³² (WRIGHT, 2001, p. 6).



Figura 128– A aparição de Ringo (John Wayne) na paisagem do *Monument Valley*

Em *Stagecoach*, John Wayne é lançado ao estrelado interpretando o “caubói fora-da-lei, mas de bom coração”, Ringo. Sua aparição no filme confirma a impressão de que ele emerge do deserto emoldurado pelo *Monument Valley*. Ao longo da profícua carreira, a figura de Wayne esteve associada, de modo imediato, à persona do caubói.

A composição de um personagem mítico, capaz de congrega valores morais, vai exigir uma caracterização compatível. A masculinidade dos caubóis, não se traduz exatamente em *sex appeal*, mas em força, coragem e liberdade. Há, inclusive, certo recato quanto à exposição do corpo, algo que Simon Goldhill assim observa:

¹³¹ Texto no original: “The landscape in these films reminds us of the hero’s phallic power” (McGillis, 2009, p. 146).

¹³² Texto original: “The ‘cowboy’ of the myth is defined by his strength, honor, and independence, his wilderness identity, not by his job. He has no privileged lineage, no aristocratic status. He emerges from the wilderness a free [...] individual” (WRIGHT, 2001, p.6).

Nos filmes de guerra ou de faroeste – o filé-mignon da indústria cinematográfica – um soldado ou um caubói é sempre ferido, mas de maneira arquetípica o ferimento se dá apenas no braço. É um clichê do gênero. A manga da camisa pode se rasgar, um momento dramático é assegurado, mas o corpo é mantido recatadamente coberto. Um índio enfurecido ou outro ‘nativo’ pode ter um torso bronzeado e nu, mas não um de nossos rapazes (GOLDHILL, 2007, p.17).

Goldhill observa que esse recato é suplantado por histórias de amor ou heroísmo que passam a expor o sangue e a nudez dos corpos. O autor enxerga nesse movimento, de expor e esconder os corpos, uma constante nas artes. Algo que deixa ver não somente as noções de recato em dada cultura e em certo tempo histórico, mas também o ideal de corpo almejado e, por consequência, a ideia de masculinidade e feminilidade que a forma humana seria capaz de expressar.

A “forma ideal” dos caubóis muito se parece com a forma ideal grega, pressuposta por um ensaísta do século II e resumida por Goldhill (2007, p. 21) como balanceada, não sendo nem muito magra nem muito gorda. “Em evidência estão não somente as qualidades físicas, mas a ‘masculinidade’ e o ‘vigor’ que emanam das feições ‘masculinas’”.



Figuras 129 - Hopalong Cassidy - William Boyd, entre 1935 e 1948, encarnou o caubói Hopalong Cassidy.

Figuras 130 - Ethan Edwards – John Wayne em *The Searchers* (Rastros de Ódio, 1956).

Figuras 131 - Homem Sem Nome - Clint Eastwood ganha projeção mundial com a “trilogia do dólar”, de Sergio Leone, nos anos 1960.

Figuras 132 - Butch Cassidy e Sundance Kid. Dupla de caubóis fora-da-lei vivida por Robert Redford e Paul Newman, em 1969.

A despeito da virilidade, a vida sexual do caubói não ganha destaque nas telas. Savage, Jr. (1979, p.101) analisa que esse personagem é sintomático da imaturidade dos norte-americanos em matéria de sexualidade, de tal maneira que as fantasias masculinas são promovidas em prejuízo de uma deturpação da ideia de feminilidade. Isso explicaria a

resistência do caubói às mulheres e ao que elas representam como cerceamento de suas liberdades. “Simplificando, o caubói escolhe seu cavalo em vez da garota [...], ou ele decide desfrutar da companhia de seus companheiros; só raramente sucumbe ao beijo ou ao casamento”¹³³ (SAVAGE., JR, 1979, p.102).

Savage, Jr (1979, p.100) conclui que a imaturidade sexual se manteve por décadas no *western*, inclusive para que esses filmes pudessem entrar sem problemas, via televisão, nos lares estadunidenses. Nesse ponto, o autor salienta que a indústria cinematográfica reflete bem a visão da sociedade, ou seja, admite que a violência, própria do *western*, seja adequada para as crianças¹³⁴, mas não a representação de relações sexuais mais maduras.

Essa situação muda a partir da década de 1940, marcada pelo retorno de grandes produções de faroeste apostando em temáticas ousadas para um público adulto. O que se via na tela não eram apenas histórias de mocinhos e vilões, analisa Buscombe (2000), mas dramas humanos mais complexos e incômodos. O enredo de *Ox-bow incident (Conciências mortas, 1943)*, de William A. Wellmer, problematizava a justiça que é feita com as próprias mãos, por meio de um enredo que tratava do crime de linchamento. O erotismo ganhava destaque em filmes como *The outlaw (O proscrito, 1943)*, de Howard Hughes, e *Duel in the Sun (Duelo ao sol, 1946)*, de King Vidor. *Pursued (Sua única saída, 1947)*, de Raoul Walsh, frequentemente descrito como um *western noir*, trazia a história de um personagem atormentado por pesadelos do passado e que, ao se casar com sua irmã adotiva, estabelece uma relação, em alguma medida, incestuosa.

Fenin e Everson (1962) notam que no período após a Segunda Guerra Mundial, o erotismo presente no *western* justificou duas exigências da indústria cinematográfica: “a reação ao puritanismo do Código de Produção¹³⁵, exercendo uma censura arcaica sobre uma representação da verdadeira paixão e de outras emoções legítimas, e a necessidade de estimular

¹³³ Texto original: “Simply put, the cowboy chooses his horse instead of the girl (the are always ‘girls’, never woman), or he elects to enjoy the company of his sidekicks; only rarely does he succumb to kissing or marriage” (SAVAGE, JR., 1979, p. 102).

¹³⁴ Roderick McGillis (2009, p. 65) analisa que a arma testemunha o poder do herói masculino, um poder centrado no desempenho, isto é, na capacidade e na habilidade, quanto no papel a ser desempenhado, na atuação, num jeito de ser “poderoso”. McGillis relata que as crianças, como ele, eram encorajadas pelos filmes de faroeste, a incluíam armas em suas fantasias de controle e poder.

¹³⁵ Código de Produção ou Código Hays foi um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968. A MPPA concedia um selo aos filmes que se adequavam ao código ou proibia a distribuição dos filmes censurados. O nome faz referência a Will H. Hays, presidente da MPPA - *Motion Picture Association of America* - entre 1922 e 1945.

o retorno das bilheterias” (FENIN; EVERSON, 1962, p. 40).¹³⁶ Quanto à imagem da mulher nos filmes, na concepção dos autores, ela permanecia confusa “entre a concepção sentimental e mitológica da fêmea pura, mas fraca e indefesa, sem personalidade própria, essencialmente dependente do herói, e da heroína sexualmente ativa e agressiva” (FENIN; EVERSON, 1962, p.41).¹³⁷ O cartaz do filme *The Outlaw* evidencia a tendência de um perfil feminino de apelo erótico.



Figura 133– O apelo erótico do cartaz do filme *The Outlaw*.

Na avaliação de Bazin (1991b), a Segunda Guerra Mundial tornou os filmes hollywoodianos mais reflexivos. No *western*, esse fenômeno foi denominado pelo crítico francês de “metawestern”¹³⁸, algo que se delineia pela oposição ao classicismo dos anos 1940 e de uma tradição que vai dando sinais de esgotamento.

Digamos que o ‘metawestern’ é um *western* que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem

¹³⁶ Texto original: “the reaction to the puritanism of the Production Code, exerting an archaic censorship over a depiction of true passion and other legitimate emotions, and the need to stimulate sagging box office returns” (FENIN; EVERSON, 1962, p. 40).

¹³⁷ Texto original: “between the sentimental and mythological conception of the pure but weak and defenseless female, without any personality of her own, essentially dependent on the hero, and the titillatingly sexual and aggressive heroine” (FENIN; EVERSON, 1962, p. 41).

¹³⁸ Outras fontes como Mattos (2004) e Marcondes (2009) traduzem o termo em francês *surwestern*, de Bazin, para *superwestern*. Optamos pela tradução *metawestern*, de Eloisa Araújo Ribeiro, para a coletânea de ensaios de Bazin, publicada em língua portuguesa pela Editora Brasiliense, em 1991, referência dos excertos citados.

estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica..., em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria (BAZIN, 1991b, p. 210).

Isso ocorre quando, forçosamente, os filmes utilizam o universo *western* para o tratamento de um enredo que poderia ser desenvolvido em qualquer outro gênero, tomando o *western* apenas como “uma forma que necessita de um conteúdo” (BAZIN, 1991b, p. 212). Para o crítico francês, são exemplos significativos do fenômeno metawestern, os filmes *High Noon* (*Matar ou Morrer*, 1952), de Fred Zinneman, e *Shane* (*Os brutos também amam*, 1953), de George Stevens. Bazin destaca que, em razão da consciência dos limites do próprio gênero, são filmes que superpõem teses sociais e morais aos temas tradicionais do *western*.

As mudanças nas abordagens dos temas e na construção dos personagens também foram objeto de análise de Fenin e Everson (1962, p.42), que reputam essa renovação às mudanças nos valores da própria sociedade. Como exemplo, eles citam que *High Noon* repercute a mudança no conceito de justiça e uma maneira de figurar tal questão seria justamente dando vida a um xerife que passa por dilemas com seu ofício e identifica o homem da lei com um novo tipo de herói, mais humanizado. Outro exemplo, apontado por Fenin e Everson (1962, p.42), é a mudança de tratamento dos índios nas tramas, de modo a reconhecer-lhes a “óbvia humanidade”. Os autores observam que a palavra “índio”, sempre esteve associada à selvageria, mas os reais motivos da hostilidade dos índios quase nunca eram explicados. Afinal, prosseguem Fenin e Everson (1962, p. 39), sua função sempre se restringiu a representar um inimigo em massa, conveniente para cenas espetaculares com alvos móveis.

Isso mudou muito em grande medida após o advento de *Broken Arrow* (1950) [dirigido por Delmer Daves]. Uma vez que Hollywood tomou a decisão de compensar os índios por falsas declarações passadas, o pêndulo balançou completamente para o outro lado. De agora em diante, era o índio que buscava a paz e o homem branco que era o agressor agitado (FENIN; EVERSON, 1962, p.38).

Essa autoconsciência teria afetado, de fato, as superproduções dos chamados filmes “A”, pontua Bazin (1991b), pois os *westerns* “ultra-comerciais, musicais ou galopantes” seguiram incólumes e revigorados, inclusive escoando para a televisão, que se tornou a nova e popular janela de exibição. Bazin (1991b) faz o elogio dos filmes “B” como necessários à permanência do próprio gênero, graças à sua popularidade e vigor econômico. E provoca dizendo que eles não precisavam de álibis intelectuais e estéticos, e que talvez “a noção de filme ‘B’ seja por vezes discutível, tudo depende do nível em que se faz começar a letra ‘A’” (BAZIN, 1991b, p. 213).

Em contraposição aos seriados de *bang-bang* dos canais de televisão, os faroestes do cinema, como bem nota Buscombe (2000, p. 24), dissecavam a anatomia da família americana e suas tensões sexuais. Vamos encontrar em *The Searches (Rastros de ódio, 1956)*, de John Ford, um herói racista e motivado por um desejo proibido pela esposa de seu irmão. Nas palavras de Buscombe (2000, p.24), vários filmes estavam “perfurando a complacência da vida burguesa”.

Na extraordinária série de *westerns* dirigida por Anthony Mann, a maioria dos quais estrelados por James Stewart, as famílias disfuncionais são a norma. Em *Winchester '73* (1950) Stewart procura vingar-se do irmão, que matou o pai; em *The Man From Laramie [Um certo capitão Lockhart]* (1955) Stewart é pego em uma briga assassina entre os dois filhos, um adotado, de um fazendeiro patriarcal. E os heróis do *western*, que já foram modelos irrepreensíveis de coragem e virtude, agora revelavam falhas. Stewart frequentemente exibe um caráter perturbado, violento e descontrolado em *The last hunt [A última caçada]* [...]. Robert Taylor é um veterano da Guerra Civil que odeia índios e [...] mata búfalos apenas para que os índios passem fome (BUSCOMBE, 2000, p.24 – tradução nossa)¹³⁹.

Ao assistir *Seven men from now (Sete homens sem destino, 1956)*, de Budd Boetticher, Bazin se viu diante de um bom exemplo para sustentar sua argumentação sobre a natureza do *western*. Ele refletia que a inteligência que era exigida dos faroestes, deveria ser aplicada no aprimoramento do próprio gênero e não na tentativa de torná-lo outra coisa.

Esse [*Seven men from now*] é, com efeito, o *western* mais inteligente que conheço, mas também o menos intelectual, o mais refinado e o menos esteticista, o mais simples e o mais belo. Essa dialética paradoxal foi possível porque Boetticher e seu roteirista não tomaram o partido de dominar o assunto com paternalismo ou de ‘enriquecê-lo’ com contribuições psicológicas, mas simplesmente de levar sua lógica até o fim e de tirar todos os efeitos da perfeição das situações. A emoção nasce das relações mais abstratas e da beleza mais concreta (BAZIN, 1991c, p. 222).

A partir da década de 1960, os faroestes de origem italiana, pejorativamente apelidados de *western spaghetti*, representaram uma renovação do gênero. A principal contribuição veio de Sergio Leone com a trilogia dos dólares – *Per un pugno di Dollari (Por um punhado de dólares, 1964)*, *Per qualche dollaro in più (Por alguns dólares a mais, 1965)* e *Il buono, il*

¹³⁹ Texto original: “In the extraordinary series of Westerns directed by Anthony Mann, most of which starred James Stewart, dysfunctional families are the norm. In *Winchester' 73* (1950) Stewart seeks revenge on his brother, who has killed their father; in *The Man From Laramie* (1955) Stewart is caught up in a murderous feud between the two sons, one adopted, of a patriarchal rancher. And Western heroes, who once had been blameless paragons of courage and virtue, now revealed flaws. Stewart often displays a disturbed and violent character barely under control in *The Last Hunt* [...]. Robert Taylor is a Civil War veteran and rabid Indian hater; [...] he kills buffalo just so that the Indians will starve” (BUSCOMBE, 2000, p.24).

brutto, il cattivo (*Três homens em conflito*, 1966). Nos Estados Unidos, Leone filmou *C'era una volta il West* (*Era uma vez no Oeste*, 1968). Os cineastas italianos Sergio Corbucci e Sergio Sollima são outras duas referências importantes. Mattos (2004, p. 75) esclarece que o principal argumento contra os *westerns* italianos era o fato de não terem uma raiz cultural sedimentada na história norte-americana, constituindo-se, na opinião dos críticos mais severos, “imitações baratas e oportunistas”. Argumento esse, em certa medida, reiterado por Mattos.

De fato, o ‘western spaghetti’ reteve de seu modelo apenas os aspectos exteriores e os atributos mais superficiais. Seu sucesso internacional deveu-se à sua capacidade de funcionar como espetáculo puro, abstrato, violento, acessível às plateias sem considerações de nacionalidade ou cultura (MATTOS, 2004, p. 75-6).

Por outro lado, Mattos destaca que alguns comentaristas enxergavam o realismo sórdido, a supressão dos heróis e o humor macabro como elementos admiráveis, especialmente na filmografia de Leone. Contudo, o pertencimento das produções italianas ao gênero *western* é problematizado por Mattos (2004), que sugere uma outra classificação.

Talvez o julgamento mais justo do ‘western spaghetti’ seja considerá-lo como um subgênero ou um gênero à parte, bem distinto da forma original, uma maneira europeia de interpretar o western, uma crítica à reconstituição do Oeste e de seu significado feito por Hollywood; no caso de um diretor como Sergio Leone, perfeitamente válida, porque se tornou o testemunho de uma visão pessoal (MATTOS, 2004, p. 77).

A “forma original”, aventada por Mattos, assim como a “essência” do *western*, invocada por Bazin, não encontram sustentação conceitual ou mesmo testemunho empírico. É uma perspectiva, conforme analisa Tudor (2003), que pressupõe o gênero como a-histórico, como um fenômeno natural ou dotado de valores universais. Seguiremos, portanto, com nosso enquadramento histórico do *western*, cientes de que mesmo sendo um objeto em mutação podemos observar algumas tendências na revisão desses itinerários.

Ainda nos anos 1960, o ambiente cultural fez emergir produções que refletiam sobre o fim do Oeste. Mattos (2004) comenta que são chamados de *western crepusculares*. *Ride the high country* (*Pistoleiros do entardecer*), de Sam Peckinpah, e *The man who shot Liberty Valance* (*O homem que matou o facínora*), de John Ford, ambos de 1962, inauguraram, de certo modo, essa tendência. Os heróis estão envelhecidos, as lendas sucumbiram à realidade, a força bruta é obrigada a ceder à justiça institucionalizada e aos direitos civis. Há, portanto, um sentimento de nostalgia e inadequação frente ao Oeste, que se encontra cada vez mais sob a influência da “civilização”.

Outra tendência dos anos 1960 foi a de transformar os vilões em heróis, tal como fez o *western One-Eye Jacks (A face oculta, 1961)*, dirigido e protagonizado por Marlon Brando, o qual traz no enredo a história de um ladrão vingativo, que assume a condição de herói, apesar de não se submeter à ordem social estabelecida. Mais um exemplo de ambiguidade moral pode ser encontrado em *Butch Cassidy and Sundance Kid (Butch Cassidy, 1969)*, de George Roy Hill, que narra as aventuras de dois simpáticos bandidos (Cf. Mattos, 2004).

Os anos de 1970 fomentaram uma série de produções consideradas revisionistas, por se voltarem aos temas dos primeiros *westerns*, porém, sob a influência do movimento *hippie* e as preocupações com o meio-ambiente, esses filmes fazem uma nova leitura do encontro do “homem civilizado” com a natureza selvagem e do homem branco com o índio. São exemplos dessa tendência, os filmes *A man called Horse (Um homem chamado Cavalo, 1970)*, de Elliot Silverstein, *Little big man (O pequeno grande homem, 1970)*, de Arthur Penn, *McCabe and Mrs. Miller (Quando os homens são homens, 1971)*, de Robert Altman, e *Jeremiah Johnson (Mais forte que a vingança, 1972)*, de Sydney Pollack.

Após recorrentes fracassos de bilheteria nos anos 1980, os filmes do gênero *western* pareciam fadados à extinção. No inventário das causas possíveis, Mattos (2004, p. 94) aponta que o “desencanto com o papel da América no Vietnã e mudanças sociopolíticas fundamentais na cultura americana condenara à morte os *westerns* de televisão assim como os da tela grande”. A nova narrativa da América teria substituído o pistoleiro itinerante do *western* pelo veterano de guerra do Vietnã. Além disso, salienta Mattos (2004), os estúdios sofriam há anos a concorrência da televisão e de outras formas de entretenimento que atraía um público predominantemente adolescente. A saída foi renovar “o thriller policial, de horror e ficção científica, oferecendo excitações que, para o dito público, eram mais realistas ou fantásticas do que o *western*, um gênero realmente desconectado com aquela época” (MATTOS, 2004, p. 94). Duas produções de 1985 se destacam nesse cenário pouco promissor ao faroeste: *Silverado*, escrito e dirigido por Lawrence Kasdan, e *Pale Rider (O cavaleiro solitário)*, indicado à Palma de Ouro no *Festival de Cannes* de 1985. Além de dirigir, Clint Eastwood atua em *Pale Rider*, cujo roteiro de Michael Butler e Dennis Shryack foi premiado pelo *Western Writers of America* de 1986.

Dances with wolves (Dança com lobos), de Kevin Costner, abre a década de 1990 como um aceno de revitalização do *western*, feito que lhe rendeu o Oscar, conforme expusemos páginas atrás. O enredo narra a aproximação pacífica do jovem tenente Dunbar, interpretado por Costner, com os índios Sioux, durante a Guerra Civil Americana. A convivência promove uma aculturação às avessas, à medida que o militar vai assimilando os costumes dos nativos.

Mattos (2004, p.97) elogia as cenas de ação, a beleza das locações no estado de Dakota do Sul, mas critica o ritmo lento, pretensamente contemplativo do filme, e alguns esquematismos que considera incômodos, tais como: todos os índios são gentis, exceto os da tribo inimiga, e todos os brancos são canalhas, exceto o tenente Dunbar.

Baseado no romance homônimo do escritor estadunidense James Fenimore Cooper (1789-1851), *The last of Mohicans (O último dos Moicanos, 1992)*, representou outro sucesso do gênero nos anos 1990. Dirigido por Michael Mann, que também assina o roteiro com Christopher Crowe, o filme conta a história de um homem branco, interpretado pelo ator britânico Daniel Day-Lewis, criado por índios e que luta para manter a integridade dos Moicanos, em meio ao conflito militar entre ingleses e franceses instalado na região. O enredo de Cooper teve sua primeira versão cinematográfica em 1920, com direção de Clarence Brown e Maurice Tourneur. Dirigido por George B. Seitz, voltou às telas em 1936, e se transformou em animação, em 1975, pelos estúdios Hanna-Barbera.

Ainda em 1992, Clint Eastwood levaria para as telas *Unforgiven (Os imperdoáveis)*. Com nove indicações ao Oscar, ganhou os prêmios de melhor filme, melhor diretor para Clint Eastwood, melhor ator coadjuvante para Gene Hackman e melhor montagem. Com filmes premiados em um curto espaço de tempo, parecia que o gênero *western* tinha se renovado no gosto popular e ainda conquistado um lugar de distinção no “mundo do cinema”, mas as grandes produções seguiram esparsas.

4.2.3 Em busca de novas fronteiras

O século XXI tem revisitado o *western* algumas vezes, mas não encontramos ainda estudos que avaliem em profundidade a produção desse gênero a partir dos anos 2000. Os editores da *BBC Culture* convidaram 177 críticos de 36 países para a escolha dos 100 maiores filmes deste século. Verificando a lista, uma das primeiras dificuldades seria categorizar os filmes por gênero e, mais ainda, identificar aqueles que poderiam ser enquadrados, com segurança, como *western*. *Brokeback Mountain (O Segredo de brokeback mountain, 2005)* está entre os 100 filmes do século XXI da referida lista. Quando do seu lançamento, o filme dirigido por Ang Lee, foi chamado de *western gay*. A versão cinematográfica é uma adaptação do conto de Annie Proulx, e narra a história, ambientada no século XX, de um relacionamento proibido e secreto entre dois caubóis. O filme foi muito premiado, tendo levado o Oscar de melhor direção, melhor roteiro adaptado para Larry McMurtry e Diana Ossana e melhor trilha musical

para Gustavo Santaolalla. Concorreu ainda em outras cinco categorias, incluindo a de melhor filme.

O crítico Peter Bradshaw (2006) comenta que as convenções da vida de caubói tornam invisíveis a identidade homossexual, por isso o filme inova corajosamente ao remover o manto da invisibilidade e perguntar como os homossexuais podem existir sem viver uma mentira. No plano da narrativa, os caubóis não assumem publicamente o romance, de modo que o casamento e a família que cada um constituiu encobre a vida clandestina que os dois mantêm por anos. Os encontros furtivos em meio a paisagens idílicas mostram que eles se sentem integrados ao ambiente natural e em harmonia com suas próprias naturezas, conforme observa Bradshaw.

De fato, a vida de caubói convencionada nos filmes ignora a homossexualidade. A pesquisadora Jane Tompkins (1992) toma o exemplo do filme *Gunfight on O.K. Corral (Sem lei e sem alma, 1957)*, de John Sturges, para destacar que, de muitas maneiras, a mulher existe no *western* para atender às necessidades do homem. No referido filme, a personagem Laura Dembo é uma jogadora ousada e inteligente, de quem, a princípio, o xerife Wyatt Earp quer se livrar. Com o tempo, ele passa a cortejá-la, mas o romance não progride porque, segundo Tompkins (1992, p. 40), quem Wyatt Earp realmente ama é Doc Holliday, um médico, também jogador e encrenqueiro.

Assim, a personagem Laura Dembo é uma extensão de Wyatt Earp (quando ela começa a usar blusas de gola alta de mangas compridas, ela fica cada vez mais parecida com ele [...]; mas, ao mesmo tempo, como jogadora de cartas e bagunceira, ela é um manto para Doc Holliday, um álibi que o filme fornece a Wyatt Earp, para que seu amor por Doc não o marque como ‘queer’. De qualquer forma, ela é a sombra de um homem mais importante (TOMPKINS, 1992, p.40 – tradução nossa).¹⁴⁰

Sem usar os subterfúgios narrativos do filme de Sturges, *Brokeback Mountain* joga luz sobre a sexualidade, a subjetividade, os afetos e os desejos, fronteiras ainda por serem desbravadas pelo *western*, evidentemente, não sem o risco de abalar as convenções do gênero. Apesar de protagonizado por caubóis, não há consenso sobre o pertencimento de *Brokeback Mountain* ao gênero *western*, especialmente se considerarmos o recorte temporal da narrativa que tem sido usado para a classificação, isto é, de meados ao final do século XIX.

É dentro desse contexto histórico, por exemplo, que se desenvolve *Django Unchained (Django Livre, 2012)*, de Quentin Tarantino, mais especificamente durante a Guerra Civil

¹⁴⁰ Texto original: “Thus, the Laura Dembo character is an extension of Wyatt Earp (as she starts to wear high-necked, long-sleeved blouses, she gets more and more like him [...]; yet at the same time, as gambler and troublemaker, she is a screen for Doc Holliday, an alibi the movie supplies Wyatt Earp with so that his love for Doc won’t mark him as “queer”. Either way, she’s the shadow of a more important male” (TOMPKINS, 1992, p. 40).

Americana, que opunha os estados do norte aos estados do sul escravagistas. O filme rompe com várias convenções do *western*, entre as quais, ser protagonizado por um negro. Django é um escravo liberto, que com a ajuda de um caçador de recompensas alemão, busca resgatar sua esposa, que foi vendida para um violento fazendeiro do Mississippi. O filme foi premiado com o Oscar de melhor roteiro original para Quentin Tarantino e ator coadjuvante para Christoph Waltz.

A ausência de negros nas produções de *western* é algo muito flagrante. Tanto que a presença de um xerife negro, observa Grant (2007), é uma das piadas da comédia *western Blazing saddles (Banzé no Oeste, 1974)*, de Mel Brooks. São poucos os filmes com negros interpretando algum papel de destaque, entre eles, Grant (2007) destaca *The Buckaroo Bronze (O vaqueiro de bronze, 1939)* e *Harlem Rides the Range (1939)*. A produção *Sergeant Rutledge (Audazes e Malditos, 1960)*, dirigido por John Ford, narra o julgamento de um oficial negro acusado, por engano, de estupro e assassinato. Com o movimento *Blaxploitation*, a partir dos anos 1970, houve um aumento na produção de *western* com a presença de negros na frente e atrás das câmeras. O termo *Blaxploitation* é a junção das palavras *black* (preto) e *exploitation* (exploração). Na prática, esse movimento significou a produção de filmes protagonizados e realizados por atores e cineastas negros. Grant (2007) destaca *Buck and the Preacher (Um por Deus, outro pelo diabo, 1972)*, dirigido por Sidney Poitier, sobre caçadores de recompensas brancos que buscavam ex-escravos como mão-de-obra barata para trabalhar nas plantações do sul dos Estados Unidos, após a derrota dos confederados na Guerra Civil. Segundo Grant (2007), o filme emprega muitas convenções do gênero *western* sem, contudo, deixar de colocar em primeiro plano as questões raciais.

Não é incorreto concluir que a invisibilidade de homossexuais, negros e mulheres é parte das convenções do *western*. Tompkins (1992, p.28) pontua que o faroeste “é secular, materialista e antifeminista; foca no conflito no espaço público, é obcecado pela morte e adora o falo”. Resume a autora: “é uma narrativa da violência masculina”.¹⁴¹ Mesmo em produções protagonizadas por mulheres, como em *Bad Girls (Quatro mulheres e um destino, 1994)*, as convenções observadas por Tompkins conduzem a narrativa. O filme foi dirigido por Jonathan Kaplan, com roteiro de Ken Friedman e Yolande Turner. Protagonizado por Madeleine Stowe, Mary Stuart Masterson, Andie MacDowell e Drew Barrymore, o enredo narra a história de

¹⁴¹ Texto original: “[...] is secular, materialista, and antifeminist; it focus on conflict in the public space, is obsessed by death, and worships the phallus. [...] is a narrative of male violence” (TOMPKINS, 1992, p. 28).

quatro prostitutas perseguidas por causa de um crime. O crítico Scott Weinberg (2005) avalia que as pretensões feministas do filme soam como piada, pois o enredo repete os esquematismos narrativos dos filmes que colocam as mulheres em apuros para serem resgatadas por homens.

Voltando às produções do século XXI, *The Homesman (Dívida de Honra, 2014)*, de Tommy Lee Jones, confere uma diferente representação do feminino no *western* ao trazer o ponto de vista de uma mulher forte, que vive sozinha numa pequena vila no Velho Oeste. Ela tem a missão de levar três mulheres que perderam a sanidade mental de volta para suas famílias de origem na região leste. Durante a perigosa travessia de Nebraska rumo a Iowa, ela salva a vida de um criminoso, que em retribuição vai ajudá-la a cumprir sua missão. Na análise do crítico Marcelo Hessel (2018), os dois carregam a culpa do insucesso, que é também de todos aqueles que não encontraram no Oeste a prosperidade que era prometida. O filme é uma coprodução dos Estados Unidos e França e foi indicado à Palma de Ouro no *Festival de Cannes* de 2014.

Merece destaque o *remake* dos irmãos Joel e Ethan Coen, *True Grit (Bravura Indômita, 2010)*, que recebeu 10 indicações ao Oscar, entre elas: melhor filme, melhor direção e melhor roteiro adaptado. A versão de 1969 do filme, dirigido por Henry Hathway, conferiu à John Wayne o Oscar de melhor ator, único de sua carreira. O enredo narra a história de uma adolescente que pede ajuda a um oficial para encontrar o assassino de seu pai. *The ballad of Buster Scruggs*, de 2018, é outra produção do gênero *western* dos Irmãos Coen e sobre a qual falaremos mais adiante.

Somando-se à categoria dos *westerns* biográficos, que já renderam diversos títulos sobre as lendas do Velho Oeste, podemos incluir o filme *The Assassination of Jesse James by Coward Robert Ford (O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford, 2007)*, de Andrew Dominik. Com uma incursão no gênero terror, temos *Bone Tomahawk (Rastro de Maldade, 2015)*, dirigido e roteirizado por S. Craig Zahler. Ainda em 2015, a história de um caçador de recompensas e seu prisioneiro conduz o enredo do filme *The hateful eight (Os oito odiados, 2015)*, com roteiro e direção assinados por Quentin Tarantino. O filme *Slow West (Oeste sem lei, 2015)*, com roteiro e direção de John Maclean, venceu o *Sundance Film Festival* de 2015 e levou o prêmio de melhor roteiro conferido pelo *Western Writers of America*. O filme mais premiado de 2015, *The Revenant (O Regresso)*, que deu a Alejandro G. Iñárritu o Oscar de melhor diretor, é enquadrado nos gêneros ação, aventura, drama, biográfico e também como um *western*, o que demonstra o quão elástica é a classificação genérica nos tempos atuais.

O faroeste chega ao século XXI com alguma vitalidade para se reinventar por meio do contágio com outros gêneros. Com a direção e o roteiro no domínio criativo de uma mesma

pessoa, algumas das principais obras produzidas nestas quase duas décadas são marcadamente autorais. Tem sido assim nos filmes dos Irmãos Coen, de Quentin Tarantino, e em quase todos os exemplos aqui citados após os anos 2000, assim como os filmes do começo do século passado, que eram produzidos, roteirizados, dirigidos e ainda atuados pelo mesmo artista. No âmbito da narrativa, quanto do sistema de produção, o *western* continua sendo um reduto majoritariamente masculino. Uma possível tendência depreendida dessa pequena amostra elencada, parece ser a problematização das convenções do gênero. No campo da linguagem, isso permite a incorporação de elementos estilísticos provenientes de outros gêneros, quanto o uso da paródia e da citação como recursos que indicam a autoconsciência do filme frente aos tradicionais esquematismos do gênero. Narrativamente, esse tensionamento das convenções tem possibilitado a criação de enredos, cujo protagonismo é assumido por outros possíveis agentes envolvidos na conquista do Oeste.

4.3 Convenções visuais

Buscombe (2005) sugere que o caminho mais seguro para estudar um gênero cinematográfico é partindo da iconografia dos filmes e suas convenções visuais, pois estas fornecem uma espécie de moldura para o enredo. Alguns dos elementos da iconografia do *western* são a paisagem, a arquitetura, os modos de transporte, as armas, as roupas. Altman (2003) poderia objetar que essa iconografia serviria de moldura a enredos os mais diversos, sem nenhuma garantia de se tratar do gênero *western*. “Simplesmente não é possível descrever o cinema de Hollywood com precisão, sem a capacidade de explicar os inúmeros filmes que inovam, combinando a sintaxe de um gênero com a semântica de outro”¹⁴² (ALTMAN, 2003, p. 34 – tradução nossa). A revisão histórica de algumas tendências do *western* comprova isso.

Estamos cientes de que Buscombe (2005), assim como Mitry (1963) e Vernet (1976), abordam o *western* sob a perspectiva semântica, daí a ênfase no que ele chama de convenções visuais e por qual motivo elas apontariam o caminho metodológico mais viável para estudar os gêneros cinematográficos.

¹⁴² Texto original: It is simply not possible to describe Hollywood cinema accurately without the ability to account for the numerous films that innovate by combining the syntax of one genre with the semantics of another. (ALTMAN, 2003, p. 34).

Em particular, deve-se pesquisar a forma externa, a convenção visual e outras, e observar se existe a mesma relação entre forma e conteúdo, se pode ser demonstrado que o conteúdo é determinado por uma série de padrões formais preestabelecidos (BUSCOMBE, 2005, p.311).

Buscombe (2005) opõe conteúdo e forma externa, e parece sugerir que os padrões formais preexistem ao conteúdo. Isso pode não fazer sentido no âmbito do gênero, se concordarmos com Altman (2003), mas trazendo a discussão para o campo das imagens fílmicas, a iconografia oferece farto material de pesquisa, desde que não percamos de vista a articulação entre iconografia e narrativa, e destas com as convenções de gênero. Não é incorreto dizer que as imagens convencionadas se organizam dentro de um conjunto de códigos, que de tão reiterados se tornam preestabelecidos e, em certa medida, fixos.

No caso do *western*, o tempo-espaço do enredo confere marcadores identitários importantes: o Oeste dos Estados Unidos de meados ao fim do século XIX. A reconstituição desse universo está na base dos filmes desse gênero e a criação imagética desse tempo-espaço no cinema vem contando com uma série de procedimentos formais. Interessa a este estudo, observar alguns entre os mais recorrentes. Quais imagens seriam mais representativas do gênero *western*, que trariam as marcas identitários do gênero de modo mais evidente?

Na tentativa de estabelecer um enquadramento metodológico para a seleção dessas imagens, nossas reflexões foram ao encontro da noção de *environmental storytelling*, um conceito adotado nos *games studies*. Segundo o teórico norte-americano, Henry Jenkins, a narrativa dos games são desenhadas em torno de um ambiente.

*A environmental storytelling*¹⁴³ cria as pré-condições para uma experiência narrativa imersiva em pelo menos uma das quatro maneiras: histórias espaciais podem evocar associações narrativas pré-existentes; eles podem fornecer um local de preparação onde os eventos narrativos são decretados; eles podem incorporar informações narrativas em sua *mise en scène*, ou fornecerem recursos para narrativas emergentes (JENKINS, 2004, p. 123 – tradução nossa).¹⁴⁴

¹⁴³ Em português, *environmental storytelling* poderia ser traduzido como “narrativa ambiental”, mas a tradução parece não esclarecer muito sobre o sentido do termo, então optamos pelo uso da expressão em inglês, por entendermos que parte considerável dos textos que tratam sobre este assunto estão em língua inglesa.

¹⁴⁴ Texto original: “Environmental storytelling creates the preconditions for an immersive narrative experience in at least one of four ways: spatial stories can evoke pre-existing narrative associations; they can provide a staging ground where narrative events are enacted; they may embed narrative information within their *mise-en-scene*, or they provide resources for emergent narratives” (JENKINS, 2004, p. 123).

O investimento na criação de mundos e de uma espécie de narrativa espacial não é privilégio dos *games*; pelo contrário, observa Jenkins (2004), estes são herdeiros de uma tradição literária que ganhou forma nas narrativas míticas e épicas. Jenkins aponta que as principais obras J.R.R. Tolkien, Jules Verne, L. Frank Baum ou Jack London podem facilmente ser encaixadas nessa tradição. “Frequentemente, tais obras existem nas fronteiras da literatura. Elas são muito amadas pelos leitores, com certeza, e transmitidas de uma geração para outra, mas raramente figuram no cânone de grandes obras literárias” (JENKINS, 2004, p.122). Parte da justificativa a esta constatação se deve ao fato de que as “narrativas espaciais” estariam mais preocupadas com a ambientação da história do que com a composição dos personagens e a densidade narrativa dos enredos. Jenkins acrescenta que obras literárias ou cinematográficas de gênero, tais como fantasia, horror, guerra, ficção científica e, podemos acrescentar, *western*, apresentam um desenho narrativo que obedece a uma espacialidade criada e, até por isso, são mais facilmente adaptadas ao *environmental storytelling* de games.

Os filmes *western*, carregam até no nome seu vínculo com o lugar que estrutura sua narrativa. Pensando no *environmental storytelling*, o qual se mostra na *mise en scène* dos filmes, selecionamos dois ambientes que julgamos articuladores da narrativa do gênero *western*, a saber: a natureza e a cidade. Cada um desses ambientes favorecem a produção de imagens com especificidades estilísticas, a partir da orientação narrativa do enredo, bem como das convenções de gênero, aqui entendidas como um pressuposto narrativo. Para a seleção foi considerada a reincidência de imagens com pouca variação formal entre si.

4.3.1 A natureza e o inimigo à espreita

O confronto do homem com a natureza desenha uma *mise en scène* muito singular na narrativa *western*. Bazin destaca enquadramentos e certos movimentos de câmera que foram se mostrando típicos do gênero.

Ao caráter do herói corresponde um estilo de *mise en scène*, em que a transposição épica aparece desde a composição da imagem, sua predileção pelos vastos horizontes, os grandes planos de conjunto, que sempre lembram o confronto do Homem e da Natureza. O *western* ignora praticamente o primeiro plano, um pouco menos o plano americano; ele se prende, em compensação, ao *travelling* e à panorâmica, que negam o quadro da tela e restituem a plenitude do espaço (BAZIN, 1991, p. 206).

Bazin descreve uma iconografia dos *westerns* de caráter épico, especialmente aqueles que narram o processo migratório para o Oeste. A saga dos pioneiros costuma ser representada

pelo seu deslocamento nas pradarias e desertos, em grandes caravanas de colonos em suas carroças.



Figura 134 - *The covered wagon*, 1923. Direção: James Cruise. Roteiro: Jack Cunningham

Figura 135 - *Stagecoach*, 1939. Direção: John Ford. Roteiro: Dudley Nichols

Figura 136 - *Red River*, 1948. Direção: Howard Hawks. Roteiro: Borden Chase e Charles Schnee

A *mise en scène* do deslocamento destaca a grandiosidade do ambiente natural e a coragem dos pioneiros. Para tanto, os personagens são colocados em movimento e é preciso que no percurso haja obstáculos que tornem a travessia ainda mais difícil. As intempéries e as dificuldades do relevo serviram de mote para a criação de imagens memoráveis, tais como a descida da caravana de uma encosta íngreme em *The big trail* (Fig.137 e 138) ou a travessia no rio em *The covered wagon* (Fig. 139 e 140).



Figura 137 e 138– *The big trail*, 1930. Direção: Raoul Walsh. Roteiro: Marie Boyle, Jack Peabody, Florence Postal



Figura 139 e 140 – *The covered wagon*, 1923. Direção: James Cruise. Roteiro: Jack Cunningham

Apesar das dificuldades impostas pela natureza, os filmes estabeleceram narrativamente que o mais temível obstáculo ao deslocamento dos pioneiros eram os índios.

As primeiras produções cinematográficas, ainda na costa leste dos Estados Unidos, contavam com uma paisagem exuberante. Simon (2003, p.4) destaca que os *westerns* dessa época eram “molhados”, pois a ambientação se dava em locais cheios de lagos e riachos, as travessias e perseguições ocorriam em canoas ou através do mato, as lutas corpo-a-corpo eram em clareiras na floresta. Muitos enredos se desenrolavam dentro de comunidades indígenas e os “pele vermelha” eram algumas vezes considerados nobres, assumindo a função de guia ou salvador do herói branco. Só por volta de 1911, ainda observa Simon (2003, p.4), quando os *westerns* encontraram as grandes planícies e os desertos áridos da costa Oeste, é que as guerras indígenas pareciam fundamentais ao gênero.

Retomando o comentário de Fenin e Everson (1962), os índios, como “alvos móveis”, promoviam empolgantes cenas de ação em campo aberto, como mostra a *Figura 141*, extraída do filme *Red River (Rio Vermelho, 1948)*, de Howard Hawks, e a *Figura 142*, de *Iron Horse (O cavalo de ferro, 1924)*, de John Ford. No “árido” filme de Ford, os índios são os vilões que aterrorizam os operários que trabalham na construção da ferrovia, “atrapalhando o progresso”. A imagem selecionada retrata o momento do confronto entre os índios e os trabalhadores da ferrovia que, a propósito, está sendo construída nas terras indígenas. A força bélica dos brancos é superior e os índios são combatidos para que a “civilização” siga adiante.



Figura 141 – *Iron horse*, 1924. Direção: John Ford. Roteiro: Charles Kenyon

Figura 142 - *Red River*, 1948. Direção: Howard Hawks. Roteiro: Borden Chase e Charles Schnee

No “molhado” *western* de Griffith, *The Mended Lute* (1909), filmado ainda na costa leste, somos apresentados à vida bucólica de uma comunidade indígena. As convenções mobilizadas no filme estão assentadas no melodrama e no romance, e a caracterização do universo do *western* não desfruta do realismo das produções do oeste. O enredo conta a história da índia Rising Moon, que se apaixona por Little Bear, contrariando a vontade de seu pai. Para viver seu amor, ela desobedece ao pai, afronta os costumes e foge com seu amado. Na *Figura 143*, o casal se encontra às escondidas e na *Figura 144* temos a fuga dos dois e a perseguição comandada pelo pai da moça.



Figura 143 e 144 – *The mended lute*, 1909. Direção: D.W. Griffith. Roteiro: Stanner E.V. Taylor

A inserção de elementos narrativos que prenunciam o que está por vir é um expediente comum no cinema. Como já foi dito, isso provoca o que Aumont (*et al.* 1995, p. 118) chamam

de efeito-gênero. Para ilustrar essa ideia, os autores recorrem a um acontecimento presumível no *western*. Segundo Jean Mitry, citado por Aumont (*et al.* 1995, p. 118), “um plano que mostra, do alto de uma montanha, uma diligência preparando-se para entrar em um desfiladeiro basta para evocar para o espectador, na ausência de qualquer outra indicação, uma emboscada próxima armada pelos índios”.

Isso pode ocorrer por causa de uma lógica interna do enredo do filme, que motiva o espectador a prever o próximo passo da trama, mas algumas narrativas se ordenam num grau de complexidade que o espectador, a depender do seu perfil e repertório imagético, pode ser surpreendido com o desdobramento da narrativa ou fracassar no engajamento com o filme. Por sua vez, os filmes de gênero trazem em si uma espécie de moldura estilística, mobilizando o espectador a fazer conexões entre imagens fílmicas que já fazem parte de sua memória audiovisual pessoal.

Os filmes do gênero *western* convencionaram que os índios, na qualidade de vilões, representavam uma ameaça iminente. A imagem fílmica que figura esse pressuposto narrativo concebe os índios como selvagens à espreita, quase sempre do alto de uma montanha, de onde têm uma visão privilegiada de suas “vítimas”, preparados para o momento do ataque. O registro de uma cena como esta exige uma escolha topográfica ideal. Para colocar no mesmo quadro os índios e o alvo, dando ao espectador a noção da altura e profundidade do cenário, desenvolveu-se um tipo de enquadramento que se tornou uma imagem-clichê, isto é, o pressuposto narrativo de que os índios são selvagens à espreita foi plasmado num certo tipo de imagem. Enquanto a ideia do índio-vilão se manteve, a representação imagética vinculada a essa ideia foi largamente usada, conforme os exemplos a seguir.



Figura 145 – *Blazing the trail*, 1912. Direção: Thomas H. Ince

Figura 146 – *Custer's last fight*, 1912. Direção: Francis Ford e Roteiro Richard V. Spencer



Figura 147 – *The invaders*, 1912. Direção: Francis Ford. Roteiro: C.Gardner Sullivan

Figura 148 – *The massacre*, 1912. Direção e Roteiro: D.W.Griffith

É bom lembrar que o gênero cinematográfico apela para um acervo de significados dentro de uma cultura. “Em outras palavras, os fatores cruciais que distinguem o gênero não são apenas características inerentes aos próprios filmes; eles também dependem da cultura particular em que estamos operando”¹⁴⁵ (TUDOR, 2003, p. 7 – tradução nossa). O pressuposto narrativo de que os índios eram vilões, estabeleceu-se como uma convenção num dado período, mas as mudanças culturais promoveram outros pressupostos e, conseqüentemente, variações e outras composições imagético-narrativas.

Em entrevista a Peter Bogdanovich (1978, p.104), John Ford declarou que, metaforicamente, ele matou mais índios do que muitos oficiais e que, de modo geral, eles sempre foram tratados muito mal. Nesse sentido, o filme *Cheyenne Autumn* (*Crepúsculo de uma raça*), dirigido por Ford em 1964, buscou algum tipo de reparação. Segundo o diretor, como há sempre dois lados da história, para variar ele quis mostrar o ponto de vista dos índios. A comparação entre o cartaz do filme *Iron Horse* (Figura 149), dirigido por Ford, em 1924, e o fotograma do filme *Cheyenne Autumn* (Figura 150), realizado 40 anos depois, revela uma sensível mudança na representação imagética das comunidades indígenas.

¹⁴⁵ Texto original: “In other words, the crucial factors that distinguish a genre are not only characteristics inherent in the films themselves; they also depend on the particular culture within which we are operating” (TUDOR, 2003, p. 70).

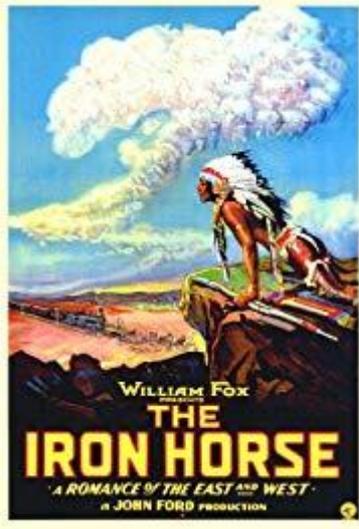


Figura 149: Cartaz do filme *Iron Horse*, John Ford, 1924 (à esquerda)

Figura 150: Fotograma do filme *Cheyenne Autumn*, John Ford, 1964 (acima)

4.3.2 A cidade e suas fronteiras

A cidade é também uma paisagem, tem um clima e um ritmo, por isso é um ambiente favorável ao desenvolvimento de narrativas, independentemente do gênero ao qual se vincula. Evidentemente, há ambientes mais propícios do que outros a certos enredos ou estilos. No caso do *western*, as cidades são cenográficas, o que significa que tudo é construído em favor da narrativa. Convencionou-se que uma típica cidadela do Velho Oeste deve abrigar alguns lugares: o *saloon*, a barbearia, a delegacia, a estação de trem, o banco, a cadeia, o cemitério, as edificações de madeira que margeiam as ruas não pavimentadas e empoeiradas por onde passam cavalos e diligências. São lugares pré-fabricados que condicionam a *mise en scène* e estabelecem códigos narrativos reconhecíveis pelo público.

As disputas territoriais e a demarcação de fronteiras que estão na base do *western*, motivando uma série de imagens filmicas dentro desse mote narrativo, encontram na cidade um diferente ambiente de expressão. São outros os territórios e fronteiras no espaço urbano. A própria cidade estabelece os seus limites e impõe sanções a quem os ultrapassa, bem como quem adentra sem permissão. Os territórios urbanos são demarcados por regras morais e legais consideradas necessárias à vida comunal.

No tensionamento dessas fronteiras sociais, a cidade institui algumas figuras importantes no *western*: o forasteiro (*foreigner*), aquele que é estranho ao lugar, e por isso mesmo representa uma ameaça; o fora-da-lei (*outlaw*), aquele que saiu do enquadramento da norma; o pistoleiro (*gunslinger*), alguém muito habilidoso no manuseio da arma e que, por esse

motivo, pode ditar as regras do lugar e o xerife (*sheriff*), oficialmente designado para estabelecer a ordem e a lei.



Figura 151: *Seven men from now*, 1956. Direção: Budd Boetticher. Roteiro: Burt Kennedy

Há um paradoxo na apresentação da cidade nos filmes *western*, observa Tompkins (1992), pois a cidade representa um refúgio para o caubói errante, mas também cerceia sua liberdade. A “cidade sempre ameaça prender o herói nas mesmas coisas que o gênero mais deseja evitar: intimidade, dependência mútua, uma rede de responsabilidades sociais e emocionais”¹⁴⁶ (TOMPINKS, 1992, p. 86 – tradução nossa). Para ser fiel ao gênero, o prazer possível é aquele que não depende de investimento afetivo e pode ser adquirido por um preço módico no *saloon*: bebida, comida, jogo e sexo.

O *saloon* permite cenas de muita ação e por serem internas possibilitam mais facilmente o controle da luz e do som no momento da gravação. A *mise en scène* do *saloon* invariavelmente compreende algumas ações que se tornaram típicas. A entrada pela porta principal atraindo os olhares das pessoas no recinto (Fig. 152). Importante destacar que a porta de madeira do tipo flexível é um elemento cênico muito característico dos faroestes, a ponto de ser conhecida como

¹⁴⁶ Texto original: “[...] town always threatens to entrap the hero in the very things the genre most wishes to avoid: intimacy, mutual dependence, a network of social and emotional responsibilities” (TOMPINKS, 1992, p.86).

“porta de *saloon*” ou “porta *bang-bang*”. Os *saloons* costumam ter um palco para dança e shows, um piano, homens jogando cartas sentados às mesas e um balcão.



Figura 152– *Out West*, 1918. Direção e Roteiro: Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle

Figura 153– *Scarlet days*, 1919. Direção: D.W. Griffith. Roteiro: Stanner E.V. Taylor

Figura 154– *Frontier marshal*, 1939. Direção: Allan Dwan. Roteiro: Sam Hellman



Figura 155– *Scarlet days*, 1919. Direção: D.W. Griffith. Roteiro: Stanner E.V. Taylor

Figura 156– *Tall in the saddle*, 1944. Direção: Edwin L. Marin. Roteiro: Michael Hogan e Paul Fix

Figura 157– *My Darling Clementine*, 1946. Direção: John Ford. Roteiro: Samuel G. Engel e Winston Miller

As ações mais comuns dentro desse espaço são as brigas, com socos e mobiliário quebrado, ou com armas de fogo. Durante o confronto outras ações paralelas ocorrem. O pianista para de tocar de modo dramático ou, a depender do tom do filme, ele começa a tocar uma música mais animada, transformando a briga numa espécie de show musical. *Out West*, por ser uma comédia, promove a seguinte piada: no momento em que o bandido entra no *saloon* e rende todo mundo até o relógio na parede, que marcava 4h35, atende ao comando de “mãos ao alto” (Fig. 158, 159 e 160). Em *Stagecoach* (*No tempo das diligências*, 1939), de John Ford, na iminência de um tiroteio, o *barman* tira o espelho da parede e o guarda embaixo do balcão. Do ponto de vista narrativo, no *saloon* os embates emergem e são fomentados, enquanto o enredo caminha para a resolução do conflito no duelo final.



Figuras 158, 159 e 160– “Mãos ao alto”. *Out West*, 1918. Direção e Roteiro: Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle

Um dado que nos chama a atenção é que as imagens-clichê ancoradas nas convenções do *western* quase sempre ficam circunscritas ao próprio gênero. Por exemplo, o duelo na rua principal do vilarejo, naquele enquadramento que revela as mãos dos caubóis prestes a sacar a pistola e a câmera posicionada atrás de um dos oponentes, enquanto eles se encaram. Esta é uma imagem tão típica do gênero, que a sua presença em um filme de qualquer outro estilo se mostra como uma clara alusão ao *western*, uma referência.



Figura 161 - *Masterson of Kansas*, 1954. Direção: William Castle. Roteiro: Douglas Heyes

Figura 162 - *Shotgun*, 1955. Direção: Lesley Selander. Roteiro: Clarke Reynolds e Rory Calhoun

Figura 163 - *Top Gun*, 1955. Direção: Ray Nazarro. Roteiro: Richard Schayer

Figura 164 - *Gunfight in the Red Sands*, 1963. Direção: Ricardo Blasco. Roteiro: Albert Band e Ricardo Blasco



Figura 165 - *Silverado*, 1985. Direção: Lawrence Kasdan. Roteiro: Lawrence Kasdan e Mark Kasdan

As cinco imagens de duelo foram extraídas de filmes do gênero *western*. Como pode ser observado, o posicionamento da câmera e dos atores no quadro respeita uma disposição com pouca variação formal, apesar de apresentarem diferenças técnicas relativas ao tipo de câmera usada, lente, película, formato de tela e cor. Essa é uma forma já incorporada ao nosso imaginário audiovisual, de tal maneira que o reconhecimento é imediato.

O duelo é o momento do confronto no qual o protagonista pode matar ou morrer, a depender da sua rapidez no manejo da arma de fogo. Em geral, esta é uma cena que indica o clímax do filme e cumpre o papel de demonstrar que o herói é capaz de vencer a morte. Mesmo sendo uma imagem-clichê ancorada nas convenções do *western* podemos constatar a sua replicação em filmes de outros gêneros. Nesse caso, quase sempre no intuito de aludir ao *western*, tal como ocorre em *Raiders of the lost ark* (*Indiana Jones e os caçadores da arca perdida*, 1981), de Steven Spielberg. O herói do filme fica frente-a-frente com um espadachim árabe ameaçador e muito hábil no manejo da espada. Indiana Jones não se intimida com a performance do espadachim e, pragmaticamente, saca sua arma e o mata com um tiro certo. A composição do quadro leva o espectador a uma rápida associação com uma cena de duelo *western*.

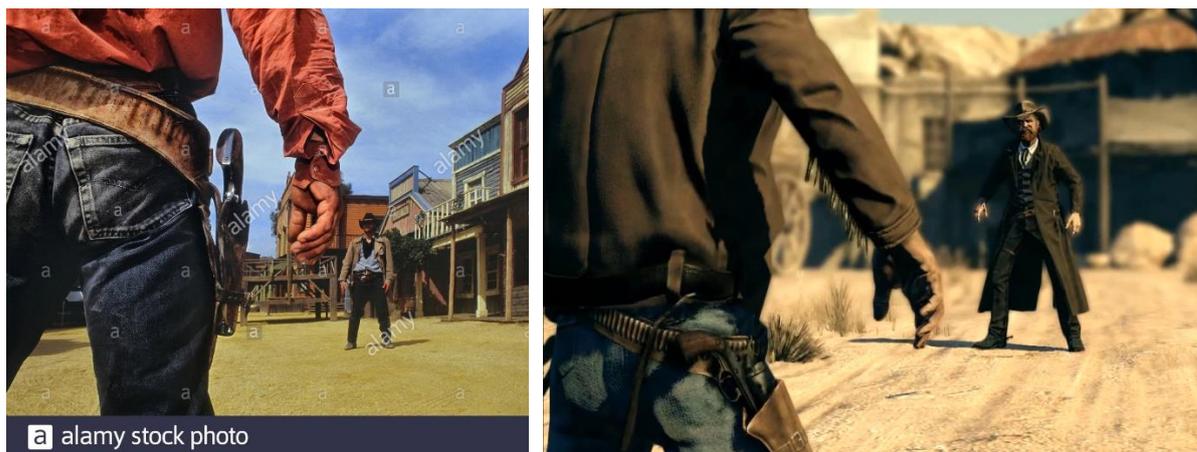


Figura 166 – *Raiders of the lost ark*, 1981. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: Lawrence Kasdan

As próximas imagens foram extraídas de outras mídias e demonstram o quanto é pregnante a composição formal da imagem do duelo. A *Figura 169* é do videogame *Call of Juarez: Bound in Blood*. O jogo, no formato *first-person shooter*, foi desenvolvido pela Techland e lançado pela Ubisoft em 2006. A imagem hiper-realista da *Figura 167* foi criada pelo artista norte-americano Brian Wallace, por meio de programa de edição. Também desenvolvida em ambiente digital, a *Figura 168* está à venda em bancos de imagens, podendo ser adquirida por certa quantia para servir de ilustração aos mais variados fins. Na imagem em destaque é possível ver a marca d'água do banco de imagem ao qual pertence, recurso este utilizado para evitar a reprodução sem o prévio pagamento.



Figuras 167 – “Duelo” - Imagem criada no Photoshop



Figuras 168 – Imagem digital disponível em banco de imagem

Figuras 169 – Videogame: *Call of Juarez: Bound in blood*, 2006

Diferentemente de objetos materiais, que são corroídos pelo tempo, são os sentidos que se desgastam nas imagens-clichê. De tal sorte que, ressignificar essas imagens é uma forma de mantê-las em uso. A paródia e a sátira fazem isso. Elas reconhecem o clichê e o reutiliza de modo intencional e crítico. O gênero *western* já foi parodiado no cinema algumas vezes, a exemplo da produção *Blazing saddles* (*Banzé no Oeste*, 1974), de Mel Brooks, e *The Villain* (*Cactus Jack, o Vilão*, 1979), dirigido por Hal Needham, com um elenco composto por Kirk Douglas, Arnold Schwarzenegger, Ann-Margret, entre outras estrelas. As paródias e sátiras nos oferecem vasto material para o estudo das imagens-clichê, pois as piadas são elaboradas a partir da desconstrução das convenções do gênero.

A produção dos Irmãos Coen, *The Ballad of Buster Scruggs*, lançada em 2018, reúne seis filmes de curta duração, todos de temática *western*. O primeiro, que traz o nome do filme, conta a história de Buster Scruggs, um caubói procurado em troca de recompensa, em razão do histórico de crimes que carrega. O tom irônico já se pronuncia na caracterização do personagem. Ele é franzino, veste uma indumentária branca, monta um cavalo, também branco, que atende pelo nome de Don. É possível observar a alusão aos caubóis cantores que tanto fizeram sucesso nos primeiros anos do cinema. Scruggs se apresenta ao espectador e demonstra cordialidade no modo de falar. O tom simpático se mantém à medida que vai deixando um saldo de mortos por onde passa.

Na seleção de fotogramas a seguir, temos a típica cena do duelo. Como sabemos, a rapidez no gatilho e o total domínio da arma estão entre as principais qualidades dos caubóis. O filme dos Coen, satiriza essa habilidade exagerando ao nível do absurdo a perícia do caubói Scruggs, ao mostrar que ele é tão hábil que, mesmo estando de costas e apenas com o auxílio

de um pequeno espelho, consegue abater o adversário com um tiro certeiro. Scruggs é sempre bem-sucedido em sua manobra até encontrar um pistoleiro mais rápido que ele. Nessa paródia, o caubói protagonista não sobrevive ao duelo.



Figuras 170 – *The Ballad of Buster Scruggs*, 2018. Direção e Roteiro: Ethan Coen e Joel Coen

Na avaliação do crítico Richard Brody (2018), o filme dos Coen reúne convenções e clichês cinematográficos, inclusive alguns emprestados de outros gêneros, tais como comédia, romance e horror gótico. A premissa narrativa geral que perpassa todos os enredos é “a crueldade implacável, a violência arbitrária, a imprudência mortal e os abusos de poder que prevaleceram no selvagem e desregrado território do Velho Oeste” (BRODY, 2018 – tradução nossa).¹⁴⁷ Nesse sentido, o crítico analisa que o filme problematiza o gênero, enquanto ri das antigas exaltações do *western* como um reino de heróis, bem como da sociedade atual que ainda consome as lendas do Velho Oeste e as “cospe de volta na forma de verdades históricas e devoções políticas” (BRODY, 2018 – tradução nossa).¹⁴⁸

Do ponto de vista do desenvolvimento histórico de um gênero, Thomas Schatz (1981) avalia que a paródia demarca o estágio da sua decadência. O comentário de Schatz é citado por Robert Stam (2000, p.150), que considera a crítica genérica frequentemente dominada pelo biologismo, inclusive o sentido etimológico da própria palavra gênero e sua correlação com a ideia de nascimento já aponta para uma ideia de evolução. Na perspectiva de Schatz, a paródia seria, portanto, o indicativo do declínio de um gênero. Se pensarmos que *Out West* já parodiava o *western* em 1918, vamos notar que isso não prenunciou o declínio do gênero, visto que o faroeste ainda seguiria uma trajetória vigorosa de produção, a despeito de suas bem conhecidas convenções e do *overuse* de suas imagens-clichês.

¹⁴⁷ Texto original: “It is a movie put together from bits and pieces of cinematic tropes, conventions, and clichés, including ones borrowed from a range of genres, from ingenious physical comedy to romantic lyricism to Gothic horror.” (BRODY, 2018).

¹⁴⁸ Texto original: “[...] spits them back in the form of historical verities and political pieties.” (BRODY, 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Funciona quase como uma anedota o susto que o público demonstrou quando, diante da tela, viu pela primeira vez um trem em movimento vindo em sua direção. O assombro é uma marca de nascença do cinema, pois é um instituinte de sua condição “sobrenatural”, no sentido de desafiar as leis da natureza e enganar nossa percepção da realidade. Além de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) dos irmãos Lumière, o tiro desferido “na cara” do público em *The great train robbery* (1903), de Edwin Porter, é outra imagem dos primórdios do cinema, emblemática no propósito de provocar o público a tomar parte nesse “faz de conta”.

As pretensões do cinema de surpreender, inventar e fazer-se uma janela para outras realidades são incompatíveis com a previsibilidade do clichê. Mas por contraditório que seja, a ambição de originalidade como escape ao “já visto” também não se sustenta ante a reproduzibilidade tão própria dos modos de fazer e ver do cinema. Ademais, nem toda fruição é afeita ao pasmo, posto que o reconhecimento ou a familiaridade tem lá seus encantos.

O lugar-comum, entendido como sinônimo de clichê, existe por causa do medo do desconhecido, especula Fernando Sabino (1984, p.11), escritor brasileiro. A ele se junta outro expoente das letras, Mário Quintana, que vai além e ironiza o prazer que sentimos ao falar e pensar sem esforço. “O lugar-comum é a base da sociedade, a sua política, a sua filosofia, a segurança das instituições. Ninguém é levado a sério com ideias originais” (QUINTANA, 1983, p. 52). Poderíamos concluir, também sem muito esforço, que o clichê é aquilo que nos lança na vala comum da indolência criativa, mas a nossa relação com os clichês parece mais complexa que isso.

A delimitação do *corpus* desta investigação esbarrou numa dificuldade de saída: para selecionar filmes que apresentassem clichês era preciso saber o que eles eram e qual sua dinâmica no cinema, entretanto, não encontramos um aporte consistente. No intento de nos acercarmos de um conceito de clichê que fosse especificamente cinematográfico (ou audiovisual) propusemos a categoria “imagem-clichê”, compreendendo que são esquemas que articulam a narrativa por meio da funcionalidade, atratividade e familiaridade de suas formas, o que leva ao *overuse* e conseqüente comprometimento de seu valor estético no “mundo do cinema”.

A funcionalidade, ou o que denominamos truque, diz respeito ao esquema narrativo ao qual se recorre sempre no intuito de explicitar uma informação ou intenção contida no enredo, tais como os exemplos apontados em *The great train robbery*: desacordar alguém

instantaneamente com um golpe na cabeça ou providenciar uma reanimação automática com um pouco de água jogada no rosto. Notamos que um relógio para determinar a passagem de tempo da ação é um recurso muito utilizado no cinema, mas a julgar pelo relógio parado durante todo o filme de Porter, percebemos que esse truque ainda não havia sido descoberto. Essa constatação nos mostrou que os esquemas narrativos têm uma genealogia e que, apesar de não ser nosso intuito localizar a origem de cada imagem fílmica que se prestou à nossa análise, foi preciso levar em conta a ação do tempo para confirmar a sobrevivência dos seus usos.

Se a funcionalidade narrativa torna certas imagens recorrentes, também por isso elas são mais familiares para o público. A familiaridade estabelece um nível de comunicação importante, pois possibilita ao público reconhecer a forma e os sentidos das imagens fílmicas. O terceiro elemento que destacamos nas imagens-clichê é a atratividade ou fascínio. Recorremos à teoria da Gestalt, que qualifica a pregnância como um princípio que orienta nossa percepção na direção da clareza, da unidade e do equilíbrio. Há formas que, em razão da sua pregnância, exercem sobre nós certo fascínio. Trouxemos para essa discussão sobre atratividade, os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo (JUNG, 2002), imaginário (DURAN, 2004), meme (DAWKINS, 1993) e sintoma, segundo Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2003; WAIZBORT, 2015), no intuito de considerar que algumas vezes as imagens nos interpelam por razões insondáveis, levando ao uso involuntário de suas formas.

No percurso da tese, destacamos que o desenvolvimento da mídia cinema, da indústria cinematográfica e da linguagem audiovisual caminharam juntas e que esse itinerário se realiza e se revela nos filmes. Nesse exercício de olhar para os filmes, podemos enxergar na sua urdidura uma certa audiência pressuposta, em razão do modo como os enredos são tramadas, seu nível de comunicabilidade ou o gênero ao qual pertencem. Entendemos que as imagens-clichê acompanham o desenvolvimento do cinema e sua relação com o público, por isso nos pareceu necessário estabelecer uma distinção entre elas e as convenções de gênero. Ao estudar o *western*, constatamos que certas imagens têm seus sentidos negociados com o público ao longo do tempo, de tal maneira que vão se configurando em marcadores identitários de um conjunto de filmes. Isso, porém, não as tornam necessariamente imagens-clichê, pois estas são versáteis demais para se localizarem em apenas um gênero. As convenções visuais, ao colocarem em destaque a identidade do gênero, atuam de modo diferente das imagens-clichê, que são avulsas a quaisquer gêneros e adaptáveis a contextos narrativos diversos.

Utilizamos a expressão “fabulação de imagens fílmicas” para evidenciar que, no cinema, as escolhas narrativas são sempre imagéticas. Quando definimos o espaço, por exemplo, mais do que ambientar o enredo, estamos fornecendo elementos para a composição dos personagens,

além de obter recursos para delinear ou intensificar seu conflito. Nesse caso, o conceito *environmental storytelling*, adotado na criação narrativa de *videogames*, pode ser útil para pensar a criação de imagens fílmicas. Frente a essa relação dinâmica entre narrativa e imagem, inferimos que os clichês no cinema são fundamentalmente esquemas imagético-narrativos.

Parte do esforço desta tese esteve dedicado a esclarecer que o trabalho do roteirista é o de criar imagens fílmicas. E por mais que isso seja repetido em qualquer manual, ainda falta o real entendimento de que a *mise en scène* é primeiro criada no roteiro, ainda que, a depender do modo de produção cinematográfica, o diretor possa recriá-la no ato de filmar. Na criação da *mise en scène* está em jogo a composição do quadro da ação, de maneira a conduzir a atenção e emoção do espectador em consonância com a proposta do enredo. São demandadas aí escolhas formais de ordem técnica e estética que vão se mostrar na “textura das imagens”, expressão que Bordwell (2013) utiliza para designar o estilo cinematográfico.

Avaliamos que o conceito de estilo em Bordwell, ao se organizar como método de apreensão histórico das formas que predominam em certos contextos, mostrou ser conveniente na delimitação do *corpus* da pesquisa. Contudo, pensando em possíveis desdobramentos desta tese, caberá um investimento maior no conceito de estilo, trazendo outras contribuições para o debate. Ao considerar a generalidade da aplicação do termo estilo, Antoine Compagnon (1999) elenca as noções mais frequentes que, em separado ou simultaneamente, são usadas: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura.

O estilo é uma *norma* quando indica um modelo a ser imitado e, nesse sentido, ele “é inseparável de um julgamento de valor” (COMPAGNON, 1999, p.167). O estilo é também um *desvio*, aquilo que se sobressai ao uso corrente ou “normal”. Entre a norma e o desvio da norma se estabelece um axioma: “há várias maneiras de dizer a mesma coisa, maneiras que o estilo distingue” (COMPAGNION, 1999, p.168). O estilo é um *ornamento* quando funciona como um adereço formal, um efeito. Como um *gênero* ou *tipo*, o estilo é uma propriedade do discurso e enquanto tal se apresenta como um modo de expressão. Trata-se de uma qualidade vinculada aos códigos de expressão de um agrupamento de obras afins. A associação entre expressão individual e estilo vai sendo estabelecida a ponto de se tornar um *sintoma*, uma marca do sujeito do discurso. Compagnon (1999, p.170) avalia que como traço sintomático, o estilo foi incorporado ao vocabulário das artes plásticas, a partir do fim do século XVIII, quando a crítica da arte e a história da arte passaram a se ocupar da autenticidade das obras, algo que foi ganhando importância com o desenvolvimento do mercado da arte. Por fim, o estilo é uma *cultura*, no sentido de ser as manifestações simbólicas de um grupo. Compagnon (1999, p.172)

esclarece que a noção de estilo como cultura designa um valor dominante e também um traço característico de uma comunidade.

O uso moderno do termo estilo é ambíguo, avalia Compagnon (1999, p.165-6), pois denota a individualidade e singularidade de um obra, mas também se refere a um grupo de obras (uma escola), uma família de textos situados historicamente (gênero), uma maneira de proceder dentro de um período ou de acordo com certos recursos e procedimentos expressivos a escolher. Orientado por um enquadramento histórico, Bordwell (2013) filia-se ao uso moderno do termo. Para além da constatação de que o estilo é uma instância onde o clichê se mostra, admitimos que imaginar e escrever imagens fílmicas é também um exercício de estilo.

O cotejo foi adotado como uma estratégia para estabelecer distinções entre os clichês e outros termos que são considerados sinônimos, mas que na comparação não se mostraram semelhantes. Foi este o caso quando colocamos em paralelo clichês e estereótipos. Identificamos que estes são ideias pré-concebidas, já os clichês são representações imagéticas, que até podem expressar concepções estereotipadas, mas não asseguramos que essa correspondência se verifica em todos os casos.

Também não nos parecem equivalentes os termos clichê e *kitsch*. Sobre essa relação não nos detivemos nesta tese, mas este é um tópico que poderá vir numa discussão ampliada sobre estilo. Segundo Abraham Moles (1972, p. 10), o vocábulo alemão *kitsch* pode ser entendido como “um estilo marcado pela ausência de estilo”. A noção de estilo pressuposta nesta frase de Moles é normativa, de tal maneira que o *kitsch* é o que subverte a norma, mas não com o propósito de inovar, pelo contrário, a motivação é imitar o que já é aceito e considerado de bom gosto. Contraditoriamente, porém, nesse intento é o “mau gosto” que se revela.

Moles (1972, p.10) comenta que o *kitsch* “está ligado à arte de maneira indissociável, [...], pois toda arte inclui um mínimo de convencionalismo, e de aceitação do agradar ao cliente, de que nenhum grande mestre está isento”. Lembramos que a concessão ao “gosto da maioria” e ao senso comum é algo que tem justificado o uso do clichê do cinema, conforme refletimos no *Capítulo 3* desta tese. Nesse sentido, se o enquadre teórico for o valor estético, pode haver outros pontos de contato entre clichê e *kitsch*, este que é uma “secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade” (MOLES, 1972, p.10).

A expressão quase escatológica usada por Moles para qualificar o *kitsch* na sociedade de consumo, assemelha-se à ideia de refugo relacionada ao clichê, algo a ser rechaçado ou uma

calosidade a ser extirpada¹⁴⁹. Uma prescrição para esse caso é a busca por estratégias que funcionem como antídoto aos clichês, sendo a defesa de um cinema não-narrativo uma delas, afinal todo cinema narrativo é por definição clichê, denuncia Deleuze (2005).

As categorias elaboradas por Deleuze para sedimentar o que denominava de *imagem-tempo* romperam com o cinema narrativo. Em oposição à representação indireta do tempo, próprio do que Deleuze chamava de *imagem-movimento* e suas leis (ou clichês), o cinema deveria manejar imagens puras, não mais preestabelecidas pela mente humana e representadas na tela, mas originadas pelo próprio filme, como se ele fosse a materialidade do “pensamento do cinema”.

Os Cinemas Novos¹⁵⁰ experimentaram o rompimento com a linguagem cinematográfica convencional, o que por vezes revelou um acentuado niilismo frente a todo e qualquer modo narrativo de cinema. A busca por “imagens puras e verdadeiras” norteou o processo criativo de diversos cineastas, conferindo uma inflexão especial ao tema da originalidade. Esta perspectiva, um tanto essencialista, mostrou-se preocupada em encontrar a gênese do “mal” na linguagem, isto é, o clichê. Como não se denuncia o artifício da linguagem se valendo da mesma para fazê-lo, restou a negação do cinema como linguagem. Consideramos, contudo, que tal negação garante a coerência do argumento, apesar da sua insuficiência de fato, pois que outra linguagem emerge para confrontar a narratividade. Outros códigos e sistemas de significação são demandados, opondo o estranhamento ao que é familiar, o desencanto ou a aversão ao que provoca fascínio e, por vezes, engendrando um cinema consciente de seus artifícios ou disposto a jogar com o arbitrário e o acaso contra a funcionalidade esquemática.

Voltando ao princípio, o problema que motivou a tese diz respeito ao fato de que na escrita fílmica somos interpeladas por “imagens prontas para o consumo”, algo que parece uma resposta da memória audiovisual ativa desses tempos midiáticos. Mas a presença de um imaginário social traz conexões mais antigas, sedimentadas em outras práticas sociais, algumas tão distantes no tempo que parecem constitutivas de uma memória ancestral. Invocar um clichê

¹⁴⁹ Permitam-nos um volteio filosófico. Uma calosidade ou calo é uma textura áspera, uma proeminência dura ou espessa que se forma na superfície de algo. Essa formação se dá por atrito ou contato repetitivo. No livro de ideias feitas compiladas por Flaubert (2002), ele sarcasticamente diz que o verbo extirpar é usado para heresias e calos. Quando assumimos a atitude de querer extirpar o clichê, talvez estejamos admitindo que ele seja um calo na textura das imagens. Porém, a experiência mostra que os calos, ainda que extirpados, reincidem enquanto o contato repetitivo durar.

¹⁵⁰ Em meados dos anos 1950, o Cinema Moderno se estabelece como oposição ao Cinema Clássico hollywoodiano e seus modos de pensar e produzir filmes. Exemplo desse período é o *Neorrealismo* italiano. Essa tendência estimulou a emergência de vários movimentos na Europa e América do Sul, chamados Cinemas Novos, que promoveram a renovação da linguagem cinematográfica, notadamente a *Nouvelle Vague* francesa e o *Cinema Novo* brasileiro.

seria uma forma de lembrar? Poderíamos seguir estudando sobre clichê e memória, e tantos outros temas, pois ao chegarmos aqui nesta breve paragem observamos que o clichê no cinema é um vertedouro de possibilidades investigativas para as quais esperamos que esta tese seja uma referência útil, capaz de inspirar novas pesquisas acadêmicas e artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI Publishing, 1999.

_____. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: GRANT, Barry Keith. **Film Genre Reader III**. Austin: University of Texas Press, 2003.

ALVARENGA, Maria Zélia. **Mitologia simbólica**: estruturas da psique e regências míticas. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. **Estereótipos y clichés**. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

AREAL, Leonor. **Para uma teoria do clichê**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011. Disponível em: <<http://cjpmi.ifl.pt/2-areal>> Acesso em 13 mai. 2014.

ARISTÓTELES. **Física I-II**: prefácio, tradução, introdução e comentários de Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. **Poética**: tradução, prefácio, introdução, comentário, apêndices de Eudoro de Sousa. Trad.: Eudoro de Sousa. 5 ed. [SI]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **Film as art**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1957.

ASHCAR, Renata; FARIA, Roberta. **Banho**: histórias e rituais. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2006.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: A *caméra-stylo*. Revista **L'écran français**, nº144, 30 de março de 1948. Trad.: Matheus Cartaxo. Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em 28.06.2017.

AUMONT, Jacques *et.al.* **A estética do filme**. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2005.

AVELAR, Idelber. Cânone Literário e Valor Estético: notas sobre um debate de nosso tempo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v.11, n. 15, 2009. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/15>> Acesso em: 12 Ago. 2017.

AVILA, Arthur Lima de. Da história da fronteira à história do Oeste: fragmentação e crise no *Western history* norte-americana no século XX. **História Unisinos**. v.13. n.1, janeiro/abril de 2009. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/5076>>

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BALÁZS, Bela. **Theory of the film**. Londres: Dennis Dobson, 1952.

BAZIN, André. O *western* ou o cinema americano por excelência. In: BAZIN, André. **O Cinema** – ensaios. Trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.199-208.

_____. Evolução do *western*. In: BAZIN, André. **O Cinema** – ensaios. Trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991b. p.209-218.

_____. Um *western* exemplar. In: BAZIN, André. **O Cinema** – ensaios. Trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991c. p.219-224.

BERRY, Iris. **D.W. Griffith**: American film máster. New York: The Museum of Modern Art, 1940.

BLACKMORE, Susan. **The Meme Machine**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

BOGDANOVICH, Peter. **John Ford**. Berkley: University of California Press, 1978.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin, 1985.

_____. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

_____. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad.: Maria Luzia Machado Jatobá. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

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

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BRADSHAW, Peter. Brokeback Mountain. Jornal **The Guardian**. 6 jan. 2006. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2006/jan/06/3>> Acesso em: 02 fev. 2019.

BRANCO, Sérgio Dias. Film noir: um género imaginado. **Revista de história das ideias**. v. 32, Universidade de Coimbra, 2011. Disponível em: < <https://impactum.uc.pt/pt-pt/node/117977>> Acesso em 31 de mar. 2019.

_____. Imagens ressonantes: a escrita fílmica de Marguerite Duras. In: SIMPÓSIO: A FUSÃO DAS ARTES NO CINEMA, 2014, Coimbra. Disponível em <<https://coimbra.academia.edu/SérgioDiasBranco>> Acesso em: 10 de mai. 2017.

_____. Uma prática decisiva: A crítica de cinema e a questão do valor. In: VII ENCONTRO ANUAL DA AIM, 2017, Braga. Anais...Braga, 2017.

BRECHT, Bertolt. **Estudos Sobre o Teatro**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRODY, Richard. The Coen Brothers' "The Ballad of Buster Scruggs" Is Six Giddy, Cruel Twists on the Western. Revista **New Yorker** – 14 nov. 2018. Disponível em:

<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-the-coen-brothers-the-ballad-of-buster-scruggs-is-six-giddy-cruel-twists-on-the-western>. Acesso em: 22.fev.2019

BUSCOMBE, Edward. **The searchers**. Londres: BFI Publishing, 2000.

_____. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, volume II. São Paulo: Senac, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CAVELL, Stanley. **Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

_____. **Contesting Tears: The Hollywood melodrama of the unknown woman**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

CAWELTI, John G. **The Six-Gun Mystique**. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1970.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad.: Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COPPEL, Alec; TAYLOR, Samuel. **Vertigo**. Roteiro. [s.l.], Estados Unidos: 1957. Disponível em: <<http://www.dailyscript.com/scripts/vertigo.html>> Acesso em 8 ago. 2018.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COUTO, José Geraldo. Um corpo que sobe. Blog **IMS**. 10.10.2012. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/um-corpo-que-sobe/>> Acesso em: 01 jun. 2018.

DANTO, Arthur. C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. C. O mundo da arte. **Revista Artefilosofia**. Ouro Preto. n.1, p. 13-25, jul. 2006b Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/791>> Acesso em: 13 set.2017.

_____. Aprendendo a viver com o pluralismo. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, ano 1, dez. de 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/25017/14541>> Acesso em: 12 set. 2017

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de Pintura**. Trad. Angel González García. 7 ed., Madrid: Akal, 2007.

DAWKINS, Richard. **El gen egoísta** : las bases biológicas de nuestra conducta. Salvat: 1993. Disponível em: <<http://www.biblioteca-medica.com.ar/2011/01/el-gen-egoista-las-bases-biologicas-de.html>> Acesso em 10 ago. 2013.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DICKIE, George. O que é a arte? In: D'OREY, C. (org). **O que é a arte?** A perspectiva analítica. Lisboa: Dinalivro, 2007.

_____. Defining art. **Revista American Philosophical Quarterly**. v. 6, n. 3, Jul., 1969, pp. 253-256. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20009315>> Acesso em: 22 jan. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

DIRECTORS Guild drops award named for D.W. Griffith. Jornal **Chicago Tribune**. 15.12.1999. Disponível em: <http://articles.chicagotribune.com/1999-12-15/news/9912160090_1_honor-for-film-directors-dga-national-board-griffith-award> Acesso em: 28 de jan. 2018.

DIVINE, Robert A. et al. **América**: passado e presente. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**. Paris: Gallimard, 1960.

_____. **Hiroshima mon amour**. New York: Grove Press, 1961.

EAGLETON, Terry. **Teoria literária**: uma introdução. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

EGRI, Lajos. **The art of dramatic writing**. New York: Simon & Schuster, 1960.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EVERSON, William K. **A pictorial history of western film**. Secaucus, New Jersey: Citadel Press, 1969.

FELIX, Daniel. Hitchcock desbanca Orson Welles do topo de prestigiada lista de melhor filme de todos os tempos. **GaúchaZH**. 06 ago. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2Iazdg7>> Acesso em 01.06.2018.

FENIN, George N.; EVERSON, William K. **The Western: from silentes to cinerama**. New York: The Orion Press, 1962.

FERNANDES, Luis Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius. A ‘casa dividida’ e a Guerra de Secessão. In: KARNAL, Leandro [et al]. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

FERNANDES, Raul Miguel Rosado. Introdução. In: HALICARNASSO, Dionísio. **Tratado da imitação**. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos das Universidades, 1986.

FILM directors strip award of link to klan epic. Jornal **The Guardian**. 11.03.2000. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2000/mar/11/world.news>>. Acesso em: 28 de jan. 2018>

FIOLET, ANNICK. Les clichés au cinema. Revista **L’art du cinema**, nº 27/28 – Clichés. Paris, 2000.

FLAUBERT, Gustav. **Dictionnaire des idées reçues**. Paris: Éditions du Boucher, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GAUDREAULT, André. **Du littéraire au filmique: système de récit**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

_____; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983.

_____. Géneros, tipos, modos. In: GALLARDO. Mígal A. Garrido. **Teoría de los géneros literários**. Madrid: Arco/Libros, 1988.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GILLAIN, Anne (org.). **O cinema segundo François Truffaut**. Tradução: Dau Bastos. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

GOLDHILL, Simon. **Amor, sexo e tragédia: como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje**. Trad.: Cláudio Bardella. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras, 2000.

GONÇALO, Pablo. **O cinema como refúgio da escrita: roteiro e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders**. São Paulo: Annablume, 2016.

- GRANT, Barry Keith. **Film genre: from iconograph to ideology**. London: Wallflower, 2007.
- GREENBERG, Clement. **A estética doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento**. Rio de Janeiro: Nau, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Admiração constante num presente em expansão: da nossa nova relação com os clássicos. In: **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Unesp, 2015. p. 93-113.
- HALICARNASSO, Dionísio. **Tradado da imitação**. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos das Universidades, 1986.
- HANFLING, Barrie. **Western and the trail of tradition: a year-by-year history, 1929 -1962**. Jefferson, Carolina do Norte: McFarland & Company, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria - construção e interpretação de metáfora**. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.
- HARTMANN, Sadakichi. El valor estético del cine. In: **Revista de estudios históricos sobre la imagen**. n. 45, Universidad de la Rioja, 2003. p.22-27. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/81003>>. Acesso em: 20 jan.2018.
- HESSEL, Marcelo. **Dívida de honra**. Site Omelete. 29 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/divida-de-honra-critica>> Acesso: 20 fev. 2019.
- HITCHCOCK on Style: An Interview with Alfred Hitchcock. Revista **Cinema**. Vol. 5, issue 1, pages 4-8 & 34-35. Spectator International Inc., 1963. Disponível em: <<https://bit.ly/2nFiNCC>> Acesso em 03 jul. 2018.
- JENKINS, Henry. Game design as narrative architecture. In: WARDRIP-FRUIIN, Noah e HARRIGAN, Pat. **First person: New media as story, performance, and game**. Cambridge: *The MIT press*, 2004. p. 118-30.
- JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- _____. [et al.]. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993.
- KAZANJIAN, David. The dime novel. In: WALD, Priscilla e ELLIOTT, Michael A. (orgs.), **The American novel, 1870-1940**. The Oxford history of the novel in English. V. 6. New York: Oxford University Press, 2014.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KITSES, Jim. **Horizons West**. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

KNIGHT, Arthur. Conversation with Hitchcock. IN: GOTTLIEB, Sidney (orgs.) **Alfred Hitchcock: Entrevistas**. Jackson (EUA): University Press of Mississippi, 2003. p. 160-185.

KRISTEVA, Júlia. **Semiótica 1**. Trad.: Jose Martin Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981.

LE MEILLEUR attaché de presse de Marcel Proust était Marcel Proust. Jornal **Le Monde**, 29.09.2017. Disponível em <http://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/09/29/le-meilleur-attache-de-presse-de-marcel-proust-etait-marcel-proust_5193722_4832693.html#ACIwY4LEjoMcS5As.99> Acesso em: 23 de out. 2017.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEVY, Joanise. **O professor como personagem na telenovela: identidade docente e interação com a imagem da TV**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação: Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.

LIPPMAN, Walter. **Opinião pública**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MACHADO, Arlindo. Prefácio. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 5ª ed. São Paulo: Papyrus, 2008.

MANCKIEWICZ, Herman J.; WELLES, Orson. **Citizen Kane**. Roteiro. [s.l.], Estados Unidos: 1941. Disponível em: <<http://www.dailyscript.com/scripts/citizenkane.html>> Acesso em: 08 ago. 2018.

MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. London: Wallflower Press, 2009.

MARCONDES, Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. **CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada**. V.7, n.1 julho de 2009. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa>> Acesso em: 03 jan 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MATTOS, A.C. Gomes de. **Publique-se a lenda: a história do western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **Primeiros estúdios americanos**. 4. Jul. 2011. Blog Histórias de Cinema. Disponível em: <http://www.historiasdecinema.com/2011/07/primeiros-estudios-americanos/> Acesso em: 28.12.18

MCGILLIS, Roderick. **He was some kind of man: masculinities in the B Western**. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 2009.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letras, 2010.

MCLUHAN, Marshall; WATSON, Wilfred. **Do clichê ao arquétipo**. Rio de Janeiro: Record, 1973.

METZ, Christian. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MITRY, Jean. **Dictionnaire du cinema**. Paris: Larousse, 1963.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORA, Jose Ferrater. **Diccionario de Filosofia**. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.

MULLER, Jünger E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIS, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. v.2. Belo Horizonte: Rona Editora: Fale/UFMG, 2012. p. 75-95.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad.: João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. Trad.: Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p.27-35.

_____. A memória e a imaginação. Trad.: Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983b. p.36-45.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. London e New York: Routledge, 2000.

NORDEN, Eduard. **Antike Kunstprosa**. Leipzig: B.G.Teubner, 1898.

OCHOA, Santiago García. **Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie**. In: LIÑO 15. Revista Anual de Historia del Arte. 2009.

OLIVEIRA, André Luís. **Da tragédia ao trágico**: relações fraternas. Orientador: André Luís Gomes. Dissertação (Mestrado). Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília: 2017.

OLIVEIRA Jr. L.C.G. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. 2015. 412 p. il. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **La investigación em comunicación desde la perspectiva cualitativa**. Guadalajara, México: IMDEC, 1997.

OSTROWER, Fayga. **Acasos da criação artística**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

PARTRIDGE, Eric. **A dictionary of clichés**. New York: Routledge, 1978.

PASOLINI, Pier Paolo. O argumento cinematográfico como “estrutura que quer ser outra estrutura”. IN: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p.153-160.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira. **Revista Linhas**, n. 32, v. 16, p. 337-356, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723816322015337>> Acesso em: 06 dez. 2017.

PLATÃO, **República**. Trad.: Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

PRICE, Steven. **A history of the screenplay**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Copymarket.com: 2011. Disponível em: <https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf> Acesso em: 20 abr. 2017.

QUINTANA, Mario. **Caderno H**. Porto Alegre: Globo, 1983.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. **Institutio Oratoria**: a retórica. Livro II. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt>> Acesso em 14 nov. 2016.

RAJWSKY, Irina. As fronteiras em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIS, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. v.2. Belo Horizonte: Rona Editora: Fale/UFMG, 2012. p. 51-73.

RAMME, Noéli. A teoria institucional e a definição da arte. In: **Revista Poiésis**, n 17. Universidade Federal Fluminense, 2011, p. 91-103. Disponível em <<http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario17.php>> Acesso em 20 set. 2017.

RECUERO, Raquel. Memes e dinâmicas sociais em weblogs: informação, capital social e interação em redes sociais na Internet. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília. Anais... Brasília, 2006. Disponível em <<http://www.intercom.org.br>>. Acesso em 10 ago. 2013.

REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: CHARTIER, Roger (org.). **História da vida privada**: Da Renascença ao século das luzes. v. 3. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 169-208.

ROBBE-GRILLET, Alain. **L'année dernière à Marienbad**. Paris: Gallimard, 1961.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Alemão**. Parte 1 – Esboço histórico. São Paulo: Brasiliense, 1968.

SABINO, Fernando. **Lugares-comuns**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** – Da origem a nossos dias. V.1. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Disponível em: <<http://www.boaventuradesousasantos.pt/pages/pt/livros/introducao-a-uma-ciencia-pos-moderna.php>> Acesso em: 11, fev. 2018.

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

SAVAGE, JR. William W. **The cowboy hero: his image in american history and culture**. Norman: University of Oklahoma Press, 1979.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and studio system**. New York: Random House, 1981.

SCHEDDEL, Hartmann. **Crônica de Nuremberg**. Disponível em <<https://www.wdl.org/pt/item/4108>> Acesso em 10 abr. 2016.

SELLERS, Charles; MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R. **Uma reavaliação da história dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

SHAKESPEARE, William. **Othello: the Moor of Venice**. St. Paul-Minnesota: EMC/Paradigm Publishing, 2005.

SHELDON, Hall; NEALE, Steve. **Epics, spectacles, and blockbusters: a Hollywood history**. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2010.

SIMMON, Scott. **The Invention of the Western Film** – A Cultural History of the Genre's First Half-Century. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SINGER, Ben. Female power in the Serial-Queen Melodrama: The etiology of an anomaly. In: ABEL, Ricard. **Silent Film**. Londres: Athlone, 1996. p. 168–177.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SMITH, Barbara Herrnstein. **Contingencies of value: alternative perspectives for critical theory**. Cambridge, Mass. e Londres: Harvard University, 1988.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOLOMONS, Jason. There's more to film than Citizen Kane. 11. Ago. 2002. **The Observer**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2002/aug/11/comment.features>> Acesso em: 01.06.2018

STAIGER, Janet. The Hollywood mode of production to 1930. In: _____; BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: GRANT, Barry Keith. **Film Genre Reader III**. Austin: University of Texas Press, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad.: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

STEMPLINGER, Eduard. **Das plagiat in der griechischen literatur**. Leipzig e Berlim: B.G.Teubner, 1912.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TALON-HUGON, Carole. **A estética – história e teorias**. Lisboa: Edições Texto e Gráfica, 2009.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2 ed. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOMPKINS, Jane. **West of Everything: The Inner Life of Westerns**. New York: Oxford University Press, 1992. Print.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. IN: _____. **O prazer dos olhos: textos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 257-276.

_____; SCOTT, Helen. **Hitchcock-Truffaut: entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TUDOR, Andrew. Genre. In: GRANT, Barry Keith. **Film Genre Reader III**. Austin: University of Texas Press, 2003.

VAN STILL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1915.

VERNET, Marc. **Lectures du film**. Paris: Albatros, 1976.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WAIZBORT, Leopoldo (Org.). **História de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudo sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINBERG, Scott. **Bad girl: Extended Cut**. Site DVD Talk. 1 fev. 2005. Disponível em: <<https://www.dvdtalk.com/reviews/16436/bad-girls-extended-cut/>> Acesso em: 30 jun. 2019.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoría Literaria**. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

WILLIAMS, Alan. Is a Radical Genre Criticism Possible? **Quarterly Review of Film Studies** n.2, v.9, 1984. p.121–5. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509208409361197>>

WRIGHT, Will. **The wild West: the mythical cowboy and social theory**. Londres: Sage Publications, 2001.

XAVIER, Ismail. **D.W. Griffith – O nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia [et al] (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YEATS, William Butler. **William Butler Yeats – 402 poems**, Classic poetry series. PoemHunter.com: 2012. Disponível em <https://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/william_butler_yeats_2012_6.pdf> Acesso em 20 mai. 2017.

YOUNG, Edward. **Conjectures on original composition**. Manchester: The University Press 1918.

ZANIN, Luiz. Vertigo, ensaio sobre o amor humano. **Estadão**. 07 dez. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/vertigo-ensaio-sobre-o-amor-humano/>> Acesso em: 28.01.2018.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

2 OU 3 CHOSE que je sais d'elle (*2 ou 3 coisas que eu sei sobre ela*). Direção: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, *et al.* Roteiro: Jean-Luc Godard. França: Argos Films, Anouchka Films, Les Films du Carrosse, Parc Film. 1967. 87 min. sonoro. Color, 35 mm.

2001: a space of odyssey (*2001: uma odisseia no espaço*). Direção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, *et al.* Roteiro: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. Estados Unidos, UK: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions. 1968. 149 min. sonoro. Color, 65 mm.

8½ (*Oito e meio*). Direção: Federico Fellini. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Claudia Cardinale, *et al.* Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano. Itália, França: Cineriz, Francinex. 1963. 138 min. sonoro. P&B, 35 mm.

A DRUNKARD'S reformation. Direção: D. W. Griffith. Intérpretes: Arthur V. Johnson, Linda Arvidson, Adele DeGarde, *et al.* Roteiro: D. W. Griffith. Estados Unidos: American Mutoscope & Biograph, 1909. 13 min. silencioso. P&B, 35 mm.

A GIRL and her truth. Direção: D. W. Griffith. Intérpretes: Dorothy Bernard, Wilfred Lucas, Alfred Paget, *et al.* Estados Unidos: Biograph Company, 1912. 17 min. silencioso. P&B, 35 mm.

A MAN called Horse (*Um homem chamado cavalo*). Direção: Elliot Silverstein. Intérpretes: Richard Harris, Judith Anderson, Jean Gascon, *et al.* Roteiro: Jack DeWitt, Dorothy M. Johnson, Gregory Crosby. México, Estados Unidos: Cinema Center Films, Sandy Howard Productions, Estudios Churubusco Azteca S.A. 1970. 114 min. sonoro. Color, 35mm.

A.I. – Artificial Intelligence (*Inteligência artificial*). Direção: Steven Spielberg. Intérpretes: Haley Joel Osmert, Jude Law, Frances O'Connor, *et al.* Roteiro: Steven Spielberg e Ian Watson. Estados Unidos: Warner Bros; DreamWorks; Amblin Entertainment; Stanley Kubrick Productions, 2001. 146 min. sonoro. Color, 35 mm.

AMERICAN Beauty (*Beleza americana*). Direção: Sam Mendes. Intérpretes: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, *et al.* Roteiro: Alan Ball. Estados Unidos: DreamWorks; Jinks/Cohen Company, 1999. 122 min. sonoro. Color, 35 mm.

ANDREI Rublev. Direção: Andrei Tarkovsky. Intérpretes: Anatoliy Solonitsyn, Ivan Lapikov, Nikolay Grinko, *et al.* Roteiro: Andrey Konchalovskiy, Andrei Tarkovsky. União Soviética: Mosfilm, Tvorcheskoe Obedinienie Pisateley i Kinorabotnikov. 1966. 165 min. sonoro. Color, 35 mm.

BAD Girls (*Quatro mulheres e um destino*). Direção: Jonathan Kaplan. Intérpretes: Madeleine Stowe, Mary Stuart Masterson, Andie MacDowell, Drew Barrymore, *et al.* Roteiro: Ken Friedman e Yolande Turner. Estados Unidos: Twentieth Century Fox; The Ruddy Morgan Organization, 1994. 99 min. color. 35 mm.

BARNEY Oldfield's race for a life. Direção: Mack Sennett. Intérpretes: Mabel Normand, Mack Sennett, Ford Sterling, *et al.* Roteiro: Mack Sennett. Estados Unidos: Keystone Film Company. 1913. 13 min. silencioso. P&B, 35 mm.

BASIC Instinct (*Instinto selvagem*). Direção: Paul Verhoeven. Intérpretes: Michael Douglas, Sharon Stone, George Dzundza, *et al.* Roteiro: Joe Eszterhas. Estados Unidos: Carolco Pictures, Canal+. 1992. 127 min. sonoro. Color, 35 mm.

BILLY THE KID (*O Vingador*). Direção: King Vidor. Intérpretes: Johnny Mack Brown, Wallace Beery, Kay Johnson, *et al.* Roteiro: Walter Noble Burns, Wanda Tuhock. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1930. 98 min. sonoro. P&B, 35 mm.

BLAZING saddles (*Banzé no Oeste*). Direção: Mel Brooks. Intérpretes: Cleavon Little, Gene Wilder, Slim Pickens, *et al.* Roteiro: Mel Brooks, Norman Steinberg. Estados Unidos: Crossbow Productions, Warner Bros. 1974. 93 min. sonoro. Color, 35 mm.

BLAZING the trail. Direção: Thomas H. Ince. Intérpretes: Francis Ford, Ethel Grandin, J. Barney Sherry, *et al.* Estados Unidos: Bison Motion Pictures, New York Motion Picture. 1912. 20 min. silencioso. P&B, 35 mm.

BONE Tomahawk (*Rastro de maldade*). Direção: S. Craig Zahler. Intérpretes: Kurt Russell, Patrick Wilson, Matthew Fox, *et al.* Roteiro: S. Craig Zahler. Estados Unidos, Reino Unido: Caliber Media Company, Platinum Platypus, Realmbuilders Productions, The Jokers Films, Twilight Riders, thefyz. 2015. 132 min. sonoro. Color, 35 mm.

BROKEBACK Mountain (*O segredo de Brokeback Mountain*). Direção: Ang Lee. Intérpretes: Jake Gyllenhaal, Heath Ledger, Michelle Williams, *et al.* Roteiro: Annie Proulx, Larry McMurtry, Diana Ossana. Estados Unidos, Canadá: Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment, Good Machine. 2005. 134 min. sonoro. Color, 35mm.

BROKEN Arrow (*Flechas de fogo*). Direção: Delmer Davis. Intérpretes: James Stewart, Jeff Chandler, Debra Paget, *et al.* Roteiro: Albert Maltz. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1950. 93 min. color. 35 mm.

BROKEN blossoms or the yellow man and the girl (*Lírio Partido*). Direção: D.W. Griffith. Intérpretes: Lillian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp, *et al.* Roteiro: Thomas Burke, D.W. Griffith. 1919. D.W. Griffith Productions. 90 min. silencioso. P&B, 35 mm.

BUCK and the Preacher (*Um por Deus, outro pelo diabo*). Direção: Sidney Poitier, Joseph Sargent. Intérpretes: Sidney Poitier, Harry Belafonte, Ruby Dee, *et al.* Roteiro: Ernest Kinoy. Estados Unidos: Columbia Pictures, E & R Productions Corp., Belafonte Enterprises. 1972. 102 min. sonoro. Color, 35 mm.

BUTCH Cassidy and Sundance Kid (*Butch Cassidy*). Direção: George Roy Hill. Intérpretes: Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross, *et al.* Roteiro: William Goldman. Estados Unidos: Campanile Productions, George Roy Hill-Paul Monash Production, Newman-Foreman Company. 1969. 110 min. sonoro. Color, P&B, 35mm.

C'ERA uma volta il West (*Era uma vez no oeste*). Direção: Sergio Leone. Intérpretes: Claudia Cardinale, Henry Fonda, Jason Robards, *et al.* Roteiro: Sergio Donati, Sergio Leone, Dario Argento, Bernardo Bertolucci. Itália, Estados Unidos: Rafran Cinematografica, San Marco, Paramount Pictures, Euro International Film (EIA). 1968. 165 min. sonoro. Color, 35mm.

CHAPAEV. Direção: Serge Vasilyer e Georgi Vasilyer. Intérpretes: Boris Babochkin, Leonid Kmit, Varvara Myasnikova, *et al.* Roteiro: Visilyer Brothers e Anna Furmanov. União Soviética: Lenfilm Studio, 1934. 93 min. sonoro. P&B, 35 mm.

CHELOVEK s kino-apparatom (*Man with a movie câmera / O homem com a câmera*). Direção: Dziga Vertov. Intérpretes: Mikhail Kaufman, *et al.* Roteiro: Dziga Vertov. União Soviética: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU). 1929. 68 min. silencioso. P&B, 35 mm.

CHEYENNE Autumn. Direção: John Ford. Intérpretes: Richard Widmark, Carroll Baker, Karl Malden, *et al.* Roteiro: Mari Sandoz, James R. Webb. Estados Unidos: Warner Bros., Ford-Smith Productions. 1964. 154 min. sonoro. Color, 35 mm.

CIMARRON (*Cimarron*). Direção: Wesley Ruggles. Intérpretes: Richard Dix, Irene Dunne, Estelle Taylor, *et al.* Roteiro: Edna Ferber, Howard Estabrook. Estados Unidos: RKO Radio Pictures. 1931. 123 min. sonoro. P&B, 35 mm.

CITIZEN Kane (*Cidadão Kane*). Direção: Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, *et al.* Roteiro: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, Mercury Productions. 1941. 119 min. sonoro. P&B, 35 mm.

CRIPPLE Creek Bar Room. Direção: James H. White. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1899. 1 min. silencioso. P&B, 35 mm.

CUSTER'S last fight. Direção: Francis Ford. Intérpretes: Francis Ford, Grace Cunard, William Eagle Shirt, *et al.* Roteiro: Richard V. Spencer. Estados Unidos: 101-Bison, New York Motion Picture. 1912. 30 min. silencioso. P&B, 35 mm.

DANCES with wolves (*Dança com lobos*). Direção: Kevin Kostner. Intérpretes: Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, *et al.* Roteiro: Michael Blake. Estados Unidos: Tig Productions, Majestic Films International, Allied Filmmakers. 1990. 181 min. sonoro. Color, 35mm.

DJANGO Unchained (*Django Livre*). Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio, *et al.* Roteiro: Quentin Tarantino. Estados Unidos: The Weinstein Company, Columbia Pictures. 2012. 165 min. sonoro. Color, 35 mm.

DOLORES Claiborne (*Eclipse total*), 1955. Direção: Taylor Hackford. Intérpretes: Kathy Bates, Jennifer Jason Leigh, *et al.* Roteiro: Tony Gilroy. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment; Columbia Pictures. 132 min. sonoro. Color, 35 mm.

DRESSED to kill (*Vestida para Matar*). Direção: Brian De Palma. Intérpretes: Michael Caine, Angie Dickinson, Nancy Allen, *et al.* Roteiro: Brian De Palma. Estados Unidos: Filmways Pictures, Cinema 77 Films. 1980. 104 min. sonoro. Color, 35 mm.

DUEL in the Sun (*Duelo ao sol*). Direção: King Vidor e Otto Brower. Intérpretes: Jennifer Jones, Joseph Cotten, Gregory Peck, *et al.* Roteiro: David O. Selznick. Estados Unidos: Selznick International Pictures; Vaguard Films, 1946. 144 min. color. 35 mm.

DUNCES and dangers. Direção: Larry Lemon. Intérpretes: Larry Semon, Madge Kirby, William Hauber, *et al.* Roteiro: Larry Lemon. Estados Unidos: Vitagraph Company of America, 1914. 10 min. silencioso. P&B, 35 mm.

EDIPO re. Direção: Pier Paolo Pasolini. Intérpretes: Franco Citti, Silvana Mangano, Alida Valli, *et al.* Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Itália, Marrocos: Arco Film, Somafis. 104 min. sonoro. Color, 35 mm.

EN LA CIUDAD de Sylvia. Direção: José Luis Guerín. Intérpretes: Pilar López de Ayala, Xavier Lafitte, Laurence Cordier, *et al.* Roteiro: José Luis Guerín. Espanha, França: Eddie Saeta S.A., Château-Rouge Production, Televisión Española (TVE), Televisió de Catalunya (TV3), Centre National de la Cinématographie (CNC), Generalitat de Catalunya - Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC), Instituto de Crédito Oficial (ICO), Région Alsace, Ville de Strasbourg. 2007. 84 min. sonoro, Color, 35 mm.

FRONTIER marshal. Direção: Allan Dwan. Intérpretes: Randolph Scott, Nancy Kelly, Cesar Romero, *et al.* Roteiro: Sam Hellman, Stuart N. Lake. Estados Unidos: Twentieth Century Fox. 1939. 71 min. sonoro. P&B, 35 mm.

GO West. Direção: Buster Keaton. Intérpretes: Buster Keaton, Howard Truesdale, Kathleen Myers, *et al.* Roteiro: Buster Keaton, Lex Neal. 1925. Buster Keaton Productions. 1925. 68 min. silencioso. P&B, 35 mm.

GONE with the Wind (*E o vento levou*). Direção: Victor Fleming. Intérpretes: Clark Gable, Vivien Leigh, Thomas Mitchell, *et al.* Roteiro: Sidney Howard. Estados Unidos: Warner Bros. 1939, 238 min. sonoro. Color, 35 mm.

GRANDMA'S reading glasses. Direção: George Albert Smith. Produção: George Albert Smith. Intérpretes: Harold Smith. Inglaterra: George Albert Smith Films, 1909. 2 min. silencioso, P&B, 35 mm.

GUNFIGHT in the Red Sands. Direção: Ricardo Blasco. Intérpretes: Richard Harrison, Giacomo Rossi Stuart, Mikaela, *et al.* Roteiro: James Donald Prindle, Albert Band. Itália, Espanha: Jolly Film, Tecisa. 1963. 97 min. sonoro. Color, 35 mm.

GUNFIGHT on O.K. Corral (*Sem lei e sem alma*). Direção: John Sturges. Intérpretes: Burt Lancaster, Kirk Douglas, Rhonda Fleming, *et al.* Roteiro: Leon Uris, George Scullin. Estados Unidos: Wallis-Hazen. 1957. 122 min, sonoro. Color, 35mm.

HARLEM Rides the Range. Direção: Richard C. Kahn. Intérpretes: Herb Jeffries, Lucius Brooks, F.E. Miller, *et al.* Roteiro: Spencer Williams. Estados Unidos: Hollywood Pictures Corporation (I). 1939. 56 min. sonoro. P&B, 35 mm.

HIGH Noon (*Matar ou Morrer*). Direção: Fred Zinnemann. Intérpretes: Gary Cooper, Grace Kelly, Thomas Mitchell, *et al.* Roteiro: Carl Foreman, John W. Cunningham. Estados Unidos: Stanley Kramer Productions. 1952. 85 min. sonoro. P&B, 35 mm.

HIROSHIMA mon amour (*Hiroshima, meu amor*). Direção: Alain Resnais. Intérpretes: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas. Roteiro: Marguerite Duras. França e Japão: Argos Films; Como Films; Daiei Studios; Pathé Entertainment; Pathé Overseas, 1959. 90 min. sonoro. Color, 35 mm.

IL BUONO, il brutto, il cativo (*Três homens em conflito*). Direção: Sergio Leone. Intérpretes: Eli Wallach, Clint Eastwood, Lee Van Cleef, *et al.* Roteiro: Luciano Vincenzoni, Sergio Leone, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli. Itália, Espanha, Alemanha: Produzioni Europee Associate

(PEA), Arturo González Producciones Cinematográficas, Constantin Film. 1966. 161 min. sonoro. Color, 35mm.

IN OLD Arizona (*No velho Arizona*). Direção: Irving Cummings. Intérpretes: Warner Baxter, Edmund Lowe, Dorothy Burgess, *et al.* Roteiro: O. Henry, Tom Barry. Estados Unidos: Fox Film Corporation. 1928. 95 min. sonoro. P&B, 35 mm.

IN OLD California. Direção: D. W. Griffith. Intérpretes: Frank Powell, Arthur V. Johson, Marion Leonard, *et al.* Roteiro: Stanner E. V. Taylor. Estados Unidos: Biograph Company, 1910. silencioso. P&B, 35 mm.

IRON horse (*O cavalo de ferro*). Direção: John Ford. Intérpretes: George O'Brien, Madge Bellamy, Charles Edward Bull, *et al.* Roteiro: Charles Kenyon, John Russell. Estados Unidos: Fox Film Corporation. 1924. 150 min. silencioso. P&B, 35 mm.

IT (*O não sei que das mulheres*). Direção: Clarence G. Badger, Josef von Sternberg. Intérpretes: Clara Bow, Antonio Moreno, William Austin. Roteiro: Elinor Glyn, Hope Loring, *et al.* Estados Unidos: Paramount Pictures. 1927. 72 min. silencioso. P&B, 35 mm.

JACK and beanstalk (*João e o pé de feijão*). Direção: George S. Fleming, Edwin S. Porter. Intérpretes: Thomas White, *et al.* Roteiro: Edwin S. Porter. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company. 1902. 10 min. silencioso. P&B, 35 mm.

JEREMIAH Johnson (*Mais forte que a vingança*). Direção: Sydney Pollack. Intérpretes: Robert Redford, Will Gear, Delle Bolton, *et al.* Roteiro: Vardis Fisher, Raymond W. Thorp, Robert Bunker, John Milius, Edward Anhalt, David Rayfiel. Estados Unidos: Sanford Productions, Warner Bros. 1972. 108 min. sonoro. Color, 35mm.

KIT Carson. Direção: Wallace McCutcheon. Estados Unidos: American Mutoscope & Biograph, 1903. 21 min. silencioso. P&B, 35 mm.

L'ANNÉE dernière à Marienbad (*Ano passado em Marienbad*). Direção: Alain Resnais. Intérpretes: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, *et al.* Roteiro: Alain Robbe-Grillet. França, Itália: Cocinor, Terra Film, Cormoran Films, Precitel, Como Films, Argos Films, Les Films Tamara, Cinétel, Silver Films, Cineriz. 1961. 94 min. sonoro. P&B, 35 mm.

LADRI di bicicletta (*Ladrões de bicicletas*). Direção: Vittorio De Sica. Intérpretes: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, *et al.* Roteiro: Cesare Zavattini, Luigi Bartolini. Itália: Produzioni De Sica (PDS), Produzioni De Sica. 1948. 89 min. sonoro. P&B, 35 mm.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. Intérpretes: Étienne Becker, Jean Négroni, Hélène Chatelain, *et al.* Roteiro: Chris Marker. França: Argos Films, Radio-Télévision Française (RTF). 1962. 28 min. sonoro. P&B, 35 mm.

LA LUNE à un mètre (*O sonho do astrônomo*). Direção: Georges Méliès. Intérpretes: Jehanne d'Alcy, Georges Méliès, *et al.* Roteiro: Georges Méliès. França: Georges Méliès, Star-Film. 1898. 03 min. silencioso. P&B, 35 mm.

LA PASSION de Jeanne d'Arc (*A paixão de Joana D'arc*). Direção: Carl Theodor Dreyer. Intérpretes: Maria Falconetti, Eugene Silvain, André Berley, *et al.* Roteiro: Joseph Delteil, Carl Theodor Dreyer. França: Société générale des films. 1928. 110 min. silencioso. P&B, 35 mm.

LA RÉGLE du jeu (*A regra do jogo*). Direção: Jean Renoir. Intérpretes: Marcel Dalio, Nora Gregor, Paulette Goddard, *et al.* Roteiro: Jean Renoir, Carl Koch. França: Nouvelles Éditions de Films (NEF). 1939. 110 min. sonoro. P&B, 35 mm.

LE CARABINIERS (*Tempo de Guerra*). Direção: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Patrice Moullet, Marino Masé, Geneviève Galéa, *et al.* Roteiro: Jean-Luc Godard. França e Itália: Cocinor; Les Films Marceau, Laetitia Film, 1963. 80 min. sonoro. P&B, 35 mm.

LE RÊVE d'un fumeur d'opium. Direção: Georges Méliès. França: Star-Film. 1908. 04 min. silencioso. P&B, 35 mm.

LE VOYAGE dans la lune (*A viagem à lua*). Direção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès, Victor André, Bleurette Bernon, *et al.* Roteiro: Georges Méliès. França: Star-Film. 1902. 13 min. silencioso. P&B, 35 mm.

LE VOYAGE sur Jupiter. Direção: Segundo de Chomón. França: Pathé Frères. 1909. 08 min. silencioso. P&B, 35 mm.

LIFE of an american policeman. Direção: Wallace McCutcheon, Edwin S. Porter. Intérpretes: Jennie Bartlett, Bert Conneally, *et al.* Estados Unidos: Edison Manufacturing Company. 1905. 14 min. silencioso. P&B, 35 mm.

LITTLE big man (*O pequeno grande homem*). Direção: Arthur Penn. Intérpretes: Dustin Hoffman, Faye Dunaway, Chief Dan George, *et al.* Roteiro: Thomas Berger, Calder Willingham. Estados Unidos: Cinema Center Films, Stockbridge-Hiler Productions. 1970. 139 min. sonoro. Color, 35mm.

LOST Highway. Direção: David Lynch. Intérpretes: Bill Pullman, Patricia Arquette, John Roselius, *et al.* Roteiro: David Lynch, Barry Gifford. Estados Unidos: CiBy 2000, Asymmetrical Productions, Lost Highway Productions LLC. 1997. 134 min. sonoro. Color, 35 mm.

MASTERSON of Kansas. Direção: William Castle. Intérpretes: George Montgomery, Nancy Gates, James Griffith, *et al.* Roteiro: Douglas Heyes. Estados Unidos: Columbia Pictures. 1954. 73 min. sonoro. P&B, 35 mm.

MCCABE and Mrs. Miller (*Onde os homens são homens*). Direção: Robert Altman. Intérpretes: Warren Beatty, Julie Christie, Rene Auberjonois, *et al.* Roteiro: Edmund Naughton, Robert Altman, Brian McKay. Estados Unidos: David Foster Productions, Warner Bros. 1971. 120 min. sonoro. Color, 35mm.

MODERN Times (*Tempos Modernos*). Direção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, *et al.* Roteiro: Charles Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions, 1936. 87 min. sonoro. P&B, 35 mm.

MY DARLING Clementine. Direção: John Ford. Intérpretes: Henry Fonda, Linda Darnell, Victor Mature, *et al.* Roteiro: Samuel G. Engel, Winston Miller. Estados Unidos: Twentieth Century Fox. 1946. 97 min. sonoro. P&B, 35 mm.

NORTH BY NORTHWEST (*Intriga internacional*). Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, *et al.* Roteiro: Ernest Lehman. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1959. 136 min. sonoro. Color, 35 mm.

NOTORIOUS (*Interlúdio*). Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains, *et al.* Roteiro: Ben Hecht. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, Vanguard Films. 1946. 102 min. sonoro. P&B, 35 mm.

OBSESSION (*Trágica Obsessão*). Direção: Brian De Palma. Intérpretes: Cliff Robertson, Geneviève Bujold, John Lithgow, *et al.* Roteiro: Brian De Palma, Paul Schrader. Estados Unidos: Columbia Pictures, Yellowbird Productions. 1976. 98 min. sonoro. Color, 35 mm.

ODD man out (*O Condenado*) Direção: Carol Reed. Intérpretes: James Mason, Robert Newman, Cyril Cusack, *et al.* Roteiro: F.L. Green e R.C. Sherrif. Reino Unido: Two cities film, 1947. 116 min. sonoro. Color, 35 mm.

ONE week, Direção: Buster Keaton e Edward F. Cline. Intérpretes: Buster Keaton, Sybil Seely, Jor Roberts. Roteiro: Buster Keaton e Edward F. Cline. Estados Unidos: Joseph M. Schenck Productions, 1920. 25 min. silencioso. P&B, 35 mm.

ONE-EYE Jacks (*A face oculta*). Direção: Marlon Brando. Intérpretes: Marlon Brando, Karl Malden, Pina Pellicer, *et al.* Roteiro: Guy Trosper, Calder Willingham, Charles Neider, Sam Peckinpah, Rod Serling. Estados Unidos: Pennebaker Productions. 1961. 141 min. sonoro. Color, 35mm.

OUT West. Direção: Roscoe 'Fatty' Arbuckle. Intérpretes: Roscoe 'Fatty' Arbuckle, Buster Keaton, Al St. John, *et al.* Roteiro: Roscoe 'Fatty' Arbuckle, Natalie Talmadge. Estados Unidos: Comique Film Company. 1918. 25 min. silencioso. P&B, 35 mm.

OX-BOW incidente (*Conciências mortas*). Direção: William A. Wellman. Intérpretes: Henry Fonda, Dana Andrews, Mary Beth Hughes, *et al.* Roteiro: Lamar Trotti, Walter Van Tilburg Clark. Estados Unidos: Twentieth Century Fox. 1942. 75 min. sonoro. P&B, 35 mm.

PALE RIDER (*O cavaleiro solitário*). Direção: Clint Eastwood. Intérpretes: Clint Eastwood, Michael Moriarty, Carrie Snodgrass, *et al.* Roteiro: Michael Butter e Dennis Shryack. Estados Unidos: The Malpaso Company, 1995. 115 min. Color. 35 mm.

PER qualche dollaro in piú (*Por uns dólares a mais*). Direção: Sergio Leone. Intérpretes: Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Gian Maria Volontè, *et al.* Roteiro: Sergio Leone, Fulvio Morsella, Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, Enzo Dell'Aquila, Fernando Di Leo. Itália Espanha, Alemanha: Produzioni Europee Associate (PEA), Arturo González Producciones Cinematográficas, Constantin Film. 1965. 132 min. sonoro. Color, 35mm.

PER um pugno di dollari (*Por um punhado de dólares*). Direção: Sergio Leone. Intérpretes: Clint Eastwood, Marianne Koch, Gian Maria Volontè, *et al.* Roteiro: Adriano Bolzoni, Mark Lowell, Víctor Andrés Catena, Sergio Leone. Itália: Jolly Film, Constantin Film, Ocean Films. 1964. 99 min. sonoro. Color, 35mm.

PRETTY Woman (*Uma linda mulher*) Direção: Garry Marshall. Intérpretes: Richard Gere, Julia Roberts, Jason Alexander, *et al.* Roteiro: J.F. Lawton. Estados Unidos: Touchstone Pictures; Silver Screen Partners IV, 1990. 119 min. sonoro. Color, 35 mm.

POKER at Dawson City. Direção: James H. White. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1899. silencioso. P&B, 35 mm.

PURSUED (*Sua única saída*). Direção: Raoul Walsh. Intérpretes: Teresa Wright, Robert Mitchum, Judith Anderson, *et al.* Roteiro: Niven Busch. Estados Unidos: United States Pictures, Warner Bros. 1947. 101 min. sonoro. P&B, 35 mm.

RAIDERS of the lost ark (*Indiana Jones e os caçadores da arca perdida*). Direção: Steven Spielberg. Intérpretes: Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, *et al.* Roteiro: Lawrence Kasdan. Estados Unidos: Paramount Pictures, Lucasfilm. 1981. 115 min. sonoro. Color, 35 mm.

RED River (*Rio vermelho*). Direção: Howard Hawks, Arthur Rosson. Intérpretes: John Wayne, Montgomery Clift, Joanne Dru, *et al.* Roteiro: Borden Chase, Charles Schnee. Estados Unidos: Monterey Productions, Charles K. Feldman Group, 1948. 133 min. sonoro. P&B, 35 mm.

RIDE the high country (*Pistoleiro do entardecer*). Direção: Sam Peckinpah. Intérpretes: Randolph Scott, Joel McCrea, Mariette Hartley, *et al.* Roteiro: N.B. Stone Jr.. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1962. 94 min. sonoro. Color, 35mm.

SCARLET days. Direção: D.W. Griffith. Intérpretes: Richard Barthelmess, Eugenie Besserer, Carol Dempster, *et al.* Roteiro: Stanner E.V. Taylor. Estados Unidos: D.W. Griffith Productions. 1919. 77 min. silencioso. P&B, 35 mm.

SERGEANT Rutledge (*Audazes e Malditos*). Direção: John Ford. Intérpretes: Jeffrey Hunter, Woody Strode, Constance Towers, *et al.* Roteiro: James Warner Bellah, Willis Goldbeck. Estados Unidos: Warner Bros., John Ford Productions. 1960. 111 min. sonoro. Color, 35 mm.

SEVEN men from now (*Sete homens sem destino*). Direção: Budd Boetticher. Intérpretes: Randolph Scott, Gail Russell, Lee Marvin, *et al.* Roteiro: Burt Kennedy. Estados Unidos: Batjac Productions. 1956. 78 min. sonoro. Color, 35 mm.

SHANE (*Os brutos também amam*). Direção: George Stevens. Intérpretes: Alan Ladd, Jean Arthur, Van Heflin, *et al.* Roteiro: A.B. Guthrie Jr., Jack Sher. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1953. 118 min. sonoro. Color, 35 mm.

SHOTGUN. Direção: Lesley Selander. Intérpretes: Sterling Hayden, Yvonne De Carlo, Zachary Scott, *et al.* Roteiro: Clarke Reynolds, Rory Calhoun. Estados Unidos: Allied Artists Pictures. 1955. 80 min. sonoro. P&B, 35 mm.

SILVERADO. Direção: Lawrence Kasdan. Intérpretes: Kevin Kline, Scott Glenn, Kevin Costner, *et al.* Roteiro: Lawrence Kasdan, Mark Kasdan. Estados Unidos: Columbia Pictures, Delphi IV Productions, Eaves Movie Ranch. 1985. 133 min. sonoro. Color, 35 mm.

SLOW West (*Oeste sem lei*). Direção: John Maclean. Intérpretes: Kodi Smit-McPhee, Caren Pistorius, Aorere Paki, *et al.* Roteiro: John Maclean. Reino Unido, Nova Zelândia: See-Saw Films, DMC Film, Film4, New Zealand Film Commission. 2015. 84 min. sonoro. Color, SxS Pro.

STACHKA (*A greve*). Direção: Sergei M. Eisenstein. Intérpretes: Grigoriy Aleksandrov, Maksim Shtraukh, Mikhail Gomorov, *et al.* Roteiro: Grigoriy Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein. União Soviética: Goskino, Proletkult. 1925. 82 min. silencioso. P&B, 35 mm.

STAGECOACH (*No tempo das diligências*). Direção: John Ford. Intérpretes: John Wayne, Claire Trevor, Andy Devine, *et al.* Roteiro: Ernest Haycox, Dudley Nichols. Estados Unidos: Walter Wanger Productions. 1939. 96 min. silencioso. P&B, 35 mm.

STAR Wars (*Guerra nas estrelas*). Direção: George Lucas. Intérpretes: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, *et al.* Roteiro: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm, Lucasfilm (as A Lucasfilm Ltd. Production), Twentieth Century Fox. 1977. 121 min. sonoro. Color, 35 mm.

SUNRISE: A Song of Two Humans (*Aurora*). Direção: F.W. Murnau. Intérpretes: George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston, *et al.* Roteiro: Carl Mayer, Hermann Sudermann. 1927. Estados Unidos: Fox Film Corporation. 1927. 94 min. sonoro. P&B, 35 mm.

SUSPENSE, 1913. Direção: Lois Weber e Phillips Smalley. Intérpretes: Lois Weber, Val Paul, Douglas Gerrard, *et al.* Roteiro: Lois Weber. Estados Unidos: Rex Motion Picture Company, 1913. 10 min. silencioso. P&B, 35 mm.

SUSPICION (*Suspeita*). Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Cary Grant, Joan Fontaine, Cedric Hardwicke, *et al.* Roteiro: Samson Raphaelson, Joan Harrison. Estados Unidos: RKO Radio Pictures. 1941. 99 min. sonoro. P&B, 35 mm.

TALL in the saddle. Direção: Edwin L. Marin. Intérpretes: John Wayne, Ella Raines, Ward Bond, *et al.* Roteiro: Michael Hogan, Paul Fix. Estados Unidos: RKO Radio Pictures. 1944. 87 min. sonoro. P&B, 35 mm.

TAXI driver. Direção: Martin Scorsese. Intérpretes: Robert De Niro, Jodie Foster, Cybill Shepherd, *et al.* Roteiro: Paul Schrader, Estados Unidos: Columbia Pictures, Columbia Pictures, Bill/Phillips, Italo/Judeo Productions. 1976. 114 min. sonoro. Color, 35 mm.

TEDDY at the Throttle. Direção: Clarence G. Badger. Intérpretes: Bobby Vernon, Gloria Swanson, *et al.* Wallace Beery. Roteiro: Clarence G. Badger. Estados Unidos: Keystone Film Company. 1913. 18 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE ASSASSINATION of Jesse James by Coward Robert Ford (*O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford*). Direção: Andrew Dominik. Intérpretes: Brad Pitt, Casey Affleck, Sam Shepard, *et al.* Roteiro: Andrew Dominik, Ron Hansen. Estados Unidos: Warner Bros., Jesse Films Inc., Scott Free Productions, Plan B Entertainment, Alberta Film Entertainment, Virtual Studios. 2007. 160 min. sonoro. Color, 35 mm.

THE BALLAD of Buster Scruggs. Direção: Ethan Coen, Joel Coen. Intérpretes: Tim Blake Nelson, Willie Watson, Clancy Brown, *et al.* Roteiro: Joel Coen, Ethan Coen. Estados Unidos: Annapurna Pictures, Annapurna Television, Mike Zoss Productions, Netflix. 2018. 133 min. sonoro. Color, Codex.

THE BATTLE at elderbush gulch. Direção: D.W. Griffith. Intérprete: Mae Marsh, Leslie Loveridge, Alfred Paget, *et al.* Roteiro: D.W. Griffith, Henry Albert Phillips. Estados Unidos: Biograph Company. 1911. 29 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE BIG Trail (*A grande jornada*). Direção: Raoul Walsh, Louis R. Loeffler. Intérpretes: John Wayne, Marguerite Churchill, El Brendel, *et al.* Roteiro: Hal G. Evarts. Estados Unidos: Fox Film Corporation. 1930. 125 min. sonoro. P&B, 35 mm.

THE BIRDS (*Os pássaros*). Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Rod Taylor, Tippi Hedren, Jessica Tandy, *et al.* Roteiro: Daphne Du Maurier, Evan Hunter. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions, 1963. 119 min. sonoro. Color, 35 mm.

THE BIRTH of a Nation (O nascimento de uma nação). Direção: D. W. Griffith. Intérpretes: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, *et al.* Roteiro: Thomas Dixon Jr. Estados Unidos: David W. Griffith Corp.; Epoch Producing Corporation, 1915. 195 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE BUCKAROO Bronze (*O vaqueiro de bronze*). Direção: Richard C. Kahn. Intérpretes: Herb Jeffries, Lucius Brooks, Artie Young, *et al.* Roteiro: Richard C. Kahn, Richard C. Kahn. Estados Unidos: Hollywood Pictures Corporation (I). 1939. 58 min. sonoro. Color, 35 mm.

THE COVERED wagon. Direção: James Cruze. Intérpretes: J. Warren Kerrigan, Lois Wilson, Alan Hale, *et al.* Roteiro: Emerson Hough, Jack Cunningham, *et al.* Estados Unidos: Paramount Pictures. 1923. 98 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE EXPLOITS of Elaine (*As Aventuras de Elaine*). Direção: Louis J. Gasnier, George B. Seitz. Intérpretes: Pearl White, Arnold Daly, Creighton Hale, *et al.* Roteiro: Charles W. Goddard, Arthur B. Reeve. Estados Unidos: Wharton. 1914. 18 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE FIGHTING blood. Direção: D.W. Griffith. Intérprete: George Nichols, Kate Bruce, Robert Harron, *et al.* Roteiro: Zane Grey. Estados Unidos: Biograph Company. 1911. 18 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE FLY cop. Direção: Mort Peebles, Larry Semon. Intérpretes: Larry Semon, Lucille Carlisle, Frank Alexander, *et al.* Roteiro: Larry Semon. Estados Unidos: Vitagraph Company of America. 1920. 12 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE GIRL and her trust. Direção: D.W. Griffith. Intérpretes: Dorothy Bernard, Wilfred Lucas, Alfred Paget, *et al.* Estados Unidos: Biograph Company. 1912. 17 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE GRASS is greener (*Do outro lado, o pecado*). Direção: Stanley Donen. Intérpretes: Cary Grant; Deborah Kerr; Robert Mitchum, *et al.* Roteiro: Hugh e Margareth Williams. Estados Unidos: Grandon Productions Ltd., 1960. 104 min. sonoro. Color, 35 mm.

THE GREAT train robbery (*O grande roubo do trem*). Direção: Edwin Porter. Intérpretes: Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson, A.C. Abadie, George Barnes. Roteiro: Scott Marble e Edwin Porter. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1903. 11 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE HATEFUL eight (*Os oito odiados*). Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: Samuel L. Jackson, Kurt Russell, Jennifer Jason Leigh, *et al.* Roteiro: Quentin Tarantino. Estados Unidos: Visiona Romantica, Double Feature Films, FilmColony. 2015. 168 min. sonoro. Color, 65 mm.

THE HOMESMAN (*Dívida de honra*). Direção: Tommy Lee Jones. Intérpretes: Tommy Lee Jones, Hilary Swank, Grace Gummer, *et al.* Roteiro: Tommy Lee Jones, Kieran Fitzgerald, Wesley A. Oliver. Estados Unidos e França: EuropaCorp; Ithaca; The Javelina Film Company, 2014. 122 min. Color. 35 mm.

THE INVADERS. Direção: Francis Ford, Thomas H. Ince. Intérpretes: Francis Ford, Ethel Grandin, Ann Little, *et al.* Roteiro: C.Gardner Sullivan. Estados Unidos: Kay-Bee Pictures. 1912. 41 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE JAZZ Singer (*O cantor de jazz*). Direção: Alan Crosland. Intérpretes: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, *et al.* Roteiro: Samson Raphaelson, Alfred A. Cohn. Estados Unidos: Warner Bros. 1927. 88 min. sonoro. P&B, 35 mm.

THE LAST hunt (*A última caçada*). Direção: Richard Brooks. Intérpretes: Robert Taylor, Stewart Granger, Lloyd Nolan, *et al.* Roteiro: Richard Brooks. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1956. 108 min. Color. 35 mm.

THE LAST of Mohicans (*O último dos moicanos*). Direção: Michael Mann. Intérpretes: Daniel Day-Lewis, Madeleine Stowe, Russell Means, *et al.* Roteiro: James Fenimore Cooper, John L. Balderston, Paul Perez, Daniel Moore, Philip Dunne, Michael Mann, Christopher Crowe. Estados Unidos: Morgan Creek Entertainment. 1992. 112 min. sonoro. Color, 35mm.

THE LEGEND of Lylah Clare. Direção: Robert Aldrich. Intérpretes: Kim Novak, Peter Finch, Ernest Borgnine, *et al.* Roteiro: Robert Thom, Edward DeBlasio. Estados Unidos: The Associates & Aldrich Company. 1968. 130 min. sonoro. Color, 35 mm.

THE LIEUTENANT'S last fight. Direção: Thomas H. Ince. Intérpretes: Francis Ford, Ethel Grandin, J. Barney Sherry, *et al.* Estados Unidos: Bison Motion Pictures, New York Motion Picture. 1912. 20 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE LION king (*O Rei Leão*). Direção: Roger Allers, Rob Minkoff. Intérpretes: Matthew Broderick, Jeremy Irons, James Earl Jones, *et al.* Roteiro: Irene Mecchi, Jonathan Roberts. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation. 1994. 88 min. sonoro. Color, 35 min.

THE LONEDALE operator, Direção: D.W.Griffith. Produção: D.W.Griffith. Intérpretes: Inglaterra: Blanche Sweet; George Nichols; Francis J. Grandon; Wilfred Lucas *et al.* Roteiro: Mack Sennett. Estados Unidos: Biograph Films, 1911. 17 min. silencioso, P&B, 35 mm.

THE LONELY Villa. Direção: D.W. Griffith. Intérpretes: David Miles, Marion Leonard, Mary Pickford, *et al.* Roteiro: Charles Foley, Charles Foley. Estados Unidos: Biograph Company. 1909. 8 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE MAN from Laramie (*Um certo Capitão Lockhart*). Direção: Anthony Mann. Intérpretes: James Stewart, Arthur Kennedy, Donald Crisp, *et al.* Roteiro: Philip Yordan e Frank Burt. Estados Unidos: Columbia Pictures; William Goetz Productions, 1955. 103 min. Color. 35 mm.

THE MAN who shot Liberty Valance (*O homem que matou o facinora*). Direção: John Ford. Intérpretes: John Wayne, James Stewart, Vera Miles, *et al.* Roteiro: James Warner Bellah, Willis Goldbeck, Dorothy M. Johnson. Estados Unidos: John Ford Productions. 1962. 123 min. sonoro. P&B, 35mm.

THE MASSACRE. Direção: D.W. Griffith. Intérpretes: Wilfred Lucas, Blanche Sweet, Charles West, *et al.* Roteiro: D.W. Griffith. Estados Unidos: Biograph Company. 1912. 20 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE MENDED lute. Direção: D.W. Griffith. Intérpretes: Florence Lawrence, Frank Powell, Owen Moore, *et al.* Roteiro: Stanner E.V. Taylor. Estados Unidos: Biograph Company. 1909. 11 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE OUTLAW (*O proscrito*). Direção: Howard Hughes, Howard Hawks. Intérpretes: Jack Buetel, Thomas Mitchell, Jane Russell, *et al.* Roteiro: Jules Furthman. Estados Unidos: Howard Hughes Productions. 1943. 116 min. sonoro. P&B, 35 mm.

THE PERILS of Pauline (*As aventuras de Pauline*). Direção: Louis J. Gasnier, Donald MacKenzie. Intérpretes: Pearl White, Crane Wilbur, Paul Panzer, *et al.* Roteiro: Charles W. Goddard, Basil Dickey. Estados Unidos: Pathé Frères. 1914. 199 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE PERILS of Penelope Pitshop. Direção: Joseph Barbera, William Hanna. Intérpretes: Janet Waldo, Mel Blanc, Paul Winchell, *et al.* Estados Unidos: Hanna-Barbera Productions. 1969-1971. 30 min. sonoro. Color, 35 mm.

THE REVENANT (*O regresso*). Direção: Alejandro G. Iñárritu. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Tom Hardy, Will Poulter, *et al.* Roteiro: Mark L. Smith, Alejandro G. Iñárritu. Estados Unidos, Hong Kong, Taiwan: Regency Enterprises, RatPac Entertainment, New Regency Pictures, Anonymous Content, M Productions, Appian Way, Alpha Pictures, CatchPlay, Alpha Pictures (II), Monarchy Enterprises S.a.r.l.. 2015. 156 min. sonoro. Color, Codex, Redcode RAW.

THE SEARCHERS (*Rastros de ódio*). Direção: John Ford. Intérpretes: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, *et al.* Roteiro: Frank S. Nugent, Alan Le May. Estados Unidos: C.V. Whitney Pictures. 1956. 119 min. sonoro. Color, 65 mm.

THE SEVEN year itch (*O pecado mora ao lado*). Direção: Billy Wilder. Intérpretes: Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Keyes *et al.* Roteiro: Billy Wilder e George Axelrod. Estados Unidos: Charles k. Feldman Group; Twentieth Century Fox, 1955. 105 min. sonoro. Color, 35 mm.

THE SICK kitten. Direção: George Albert Smith. Produção: George Albert Smith. Inglaterra: G.A.S Films; George Albert; Smith Films, 1903. 1 min. silencioso, P&B, 35 mm.

THE STORY of film: an odyssey (*A história do cinema: uma odisseia*). Direção: Mark Cousins. Reino Unido: Hopscotch Films; UK Film Council; British Film Institute (BFI); Film 4; More 4; Creative Scotland; Media 2. Roteiro: Mark Cousins. 2011. TV minissérie: 15 episódios – (900 min). sonoro. Color, digital.

THE UNCHANCHING sea. Direção: D.W. Griffith. Intérpretes: Arthur V. Johnson, Linda Arvidson, Gladys Egan, *et al.* Estados Unidos: Biograph Company. 1910. 14 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THE WATERMELON patch. Direção: Wallace McCutcheon, Edwin S. Porter. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company. 11 min. silencioso. P&B, 35 mm.

THEVILAIN (*Cactus Jack*). Direção: Hal Needham. Intérpretes: Kirk Douglas, Arnold Schwarzenegger, Ann-Margret, *et al.* Roteiro: Robert G. Kane. Estados Unidos: Rastar Pictures. 1979. 89 min. sonoro. Color, 35 mm.

THUNDERBALL (*007 contra a chantagem atômica*). Direção: Terence Young. Intérpretes: Sean Connery, Claudine Auger, Adolfo Celi, *et al.* Roteiro: Richard Maibaum, John Hopkins e Jack Whittingham. Estados Unidos: Eon Productions, 1965. 130 min. sonoro. Color, 35 mm.

TÔKYÔ monogatari (*Tokyo Story / Era uma vez em Tóquio*). Direção: Yasujirô Ozu. Intérpretes: Chishû Ryû, Chieko Higashiyama, Sô Yamamura, *et al.* Roteiro: Kôgo Noda, Yasujirô Ozu. Japão: Shochiku. 1953. 136 min. sonoro. P&B, 35 mm.

TOP gun. Direção: Ray Nazarro. Intérpretes: Sterling Hayden, William Bishop, Karin Booth, *et al.* Roteiro: Steve Fisher, Richard Schayer. Estados Unidos: Edward Small Productions. 1955. 73 min. sonoro. P&B, 35 mm.

TORN CURTAIN (*Cortina rasgada*). Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Paul Newman, Julie Andrews, Lila Kedrova, *et al.* Roteiro: Brian Moore. Estados Unidos: Universal Pictures. 1966. 128 min. sonoro. Color, 35 mm.

TRUE Grit (*Bravura Indômita*). Direção: Henry Hataway. Intérpretes: John Wayne, Kim Darby, Glen Campbell, *et al.* Roteiro: Marguerite Roberts. Estados Unidos: Wallis-Hazen. 1969. 128 min. sonoro. Color, 35 mm.

TRUE Grit (*Bravura Indômita*). Direção: Ethan Coen, Joel Coen. Intérpretes: Jeff Bridges, Matt Damon, Hailee Steinfeld, *et al.* Roteiro: Joel Coen, Ethan Coen. Estados Unidos: Paramount Pictures, Skydance Media, Scott Rudin Productions, Mike Zoss Productions, Amblin Entertainment. 2010. 110 min. sonoro. Color, 35 mm.

TUMBLEWEEDS. Direção: King Baggot, William S. Hart. Intérpretes: William S. Hart, Barbara Bedford, Lucien Littlefield, *et al.* Roteiro: Hal G. Evarts, William S. Hart. Estados Unidos: William S. Hart Productions. 1925. 78 min. silencioso. P&B, 35 mm.

ULTIMO tango a Parigi (*O último tango em Paris*). Direção: Bernardo Bertolucci. Intérpretes: Marlo Brando, Maria Schneider, Maria Michi, *et al.* Roteiro: Bernardo Bertolucci, Franco Arcarlli, Agnes Varda e Jean-Louis Trintignant. França e Itália: Les Productions Artistes Associés; Produzioni Europee Associate, 1972. 129 min. sonoro. Color, 35 mm.

UNFORGIVEN (*Os imperdoáveis*). Direção: Clint Eastwood. Intérpretes: Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, *et al.* Roteiro: David Webb Peoples. Estados Unidos: Warner Bros, Malpaso Productions. 1992. 130 min. sonoro. Color, 35mm.

VERTIGO (Um corpo que cai). Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, *et al.* Roteiro: Alec Coppel, Samuel A. Taylor. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions. 1958. 120 min. sonoro. Color, 35 mm.

VOYAGE autour d'une étoile. Direção: Gaston Velle. Roteiro: Gaston Velle. Itália, França: Pathé Frères, Società Italiana Cines. 1906. 08 min. silencioso. P&B, 35 mm.

WINCHESTER '73. Direção: Anthony Mann. Intérpretes: James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea, *et al.* Roteiro: Robert L. Richards e Borden Chase. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1950. 93 min. Color. 35 mm.