

## **PARA ALÉM DA REPETIÇÃO: a intensificação como abordagem metodológica nos estudos de autor no cinema<sup>1</sup> BEYOND REPETITION: Intensification as a methodological approach in film authorship studies**

Henrique Bolzan Quaioti <sup>2</sup>

**Resumo:** No que diz respeito ao binômio estilo-autoria, os estudos sobre autoria no cinema, desde os escritos dos diretores-autores da Cahiers du Cinéma até os de Andrew Sarris, disseminaram a ideia de que a autoria se delineia a partir de repetições identificáveis na diversidade dos filmes de um diretor. Nessa concepção, o autor é aquele que se repete. Este artigo propõe uma metodologia que desloca esse modelo: em vez de privilegiar apenas a recorrência, argumenta-se que a intensificação progressiva de traços estilísticos constitui elemento fundamental para a análise da obra de um cineasta. Com base na metodologia dos historiadores da arte Michael Baxandall e Ernst Gombrich, desloca-se o foco da obra como expressão para a obra como resolução de problemas formais. Na metodologia proposta, a intensificação passa, assim, a ser compreendida como radicalização de soluções recorrentes dentro de um sistema estilístico, no qual esquemas formais são constantemente ajustados. A partir de exemplos concretos, o artigo propõe uma abordagem metodológica que toma a intensificação como categoria analítica central em pesquisas autoristas.

**Palavras-Chave:** Autoria. Estilo. Intensificação.

**Abstract:** With regard to the style–authorship nexus, film authorship studies, from the writings of the Cahiers du Cinéma auteur-directors to Andrew Sarris, have long advanced the idea that authorship is delineated through identifiable repetitions across a director’s body of work. Within this framework, the author is understood primarily as one who repeats. This article proposes a reorientation of that model: rather than privileging recurrence alone, it contends that the progressive intensification of stylistic traits constitutes a crucial dimension in the analysis of a filmmaker’s oeuvre. Drawing on the methodological insights of art historians Michael Baxandall and Ernst Gombrich, it shifts the focus from the artwork as expression to the artwork as the resolution of formal problems. Intensification is thus conceived as the radicalization of recurring solutions within a stylistic system in which formal schemata are continually recalibrated. Through close analysis of selected examples, the article proposes a methodological approach that takes intensification as a central analytical category in auteur studies.

**Keywords:** Authorship. Style. Intensification.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

<sup>2</sup> Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), hquaioti@gmail.com.

## 1. Introdução

O primeiro grande marco sobre o autorismo<sup>3</sup> e as teorias sobre “autor” é o ensaio de 1948 do romancista e cineasta Alexandre Astruc, *Naissance d’une Nouvelle Avant-garde: la caméra-stylo*, no qual o autor defendeu que o cinema poderia ser considerado um novo meio de expressão individual, análogo à pintura ou à literatura.

Mais tarde, nos anos 1950, jovens críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e Jacques Rivette, desenvolveram a afamada “política dos autores”, em que declaravam que o autor do filme é o diretor (*metteur en scène*). Em 1954, Truffaut publicou seu célebre texto, “Une certaine tendance du cinéma français”, defendendo que diretores seriam capazes de imprimir, filme após filme, traços estilísticos e tematicamente reconhecíveis, mesmo trabalhando nos terrenos adversos dos estúdios hollywoodianos. Tais textos foram marcantes porque divulgaram a análise crítica da *mise-en-scène*, prática até então pouco difundida.

Nos Estados Unidos, o autorismo ganha nova vida quando Andrew Sarris publica seu texto, “Notes on the auteur theory in 1962”, reforçando a importância de um estilo pessoal do diretor e reconhece a estrutura industrial do cinema como um campo de tensão entre o autor e o seu material. Para o crítico, o conceito de autor está ancorado em pressupostos estéticos e valores críticos, e a autoria não pode ser vista como um “critério de valor”, já que não é mais do que uma percepção de semelhança entre filmes do mesmo diretor. “Ao longo de um conjunto de filmes, um diretor deve exibir certas características recorrentes de estilo que funcionem como sua assinatura”, declara Sarris (1971, p.36 – tradução própria<sup>4</sup>).

No Brasil, nas décadas de 1950 e 1960, parte da crítica já se atentava às discussões emergentes sobre autoria, com destaque para os textos do diretor Walter Hugo Khouri, ainda que ele próprio não utilizasse com frequência esse termo. Jean-Claude Bernardet comenta que “é provável que nenhum [trabalho crítico publicado no Brasil na época] tenha estado tão perto do método da política dos autores quanto os escritos por Khouri” (1994, p.99-100). Khouri, constantemente, elevava o *status* dos filmes de diretores como Ingmar Bergman ao

3 Autorismo é um neologismo traduzido por Fernando Mascarello do original, em inglês, *auteurism*, utilizado por Robert Stam em seu livro *Introdução à teoria do Cinema* (2003).

4 Texto original de Sarris publicado em 1962. “Over a group of films, a director must exhibit certain recurring characteristics of style which serve as his signature”.

ênfatisar a recorrência temática em sua obra — tanto nos filmes que dirigia quanto naqueles dos quais assinava apenas o roteiro — e sua minúcia estilística<sup>5</sup>.

Nesses textos seminais, existe uma ideia do que seria o “autor”, mas não uma definição delimitada. Em seu livro *O autor no cinema*, Bernardet aborda a questão, apontando que desde a popularização do termo pelos jovens críticos da *Cahiers*, autor “não é nada que possa ser definido de forma precisa [...] os Jovens Turcos não produziram nenhum texto programático, nenhum manifesto que defina quer a política, quer a noção de autor” (BERNARDET, 2018, p. 19). Contudo, de modo amplo, parece haver consenso entre as críticas do período de que duas noções estruturam o termo: a centralidade da *mise-en-scène* (ou encenação) e a construção de uma “matriz”.

Bernardet afirma que os textos dos jovens críticos qualificavam alguns enredos de cineastas como Alfred Hitchcock ou Nicholas Ray como “sem interesse” e que “beiram o mau gosto” (2018, p. 36). Entretanto, ele lembra que esse procedimento era comum na crítica da época quando se tratava de filmes que lhes eram caros. Não haveria, portanto, problema nisso, pois “o roteiro não vale por si, a *mise-en-scène* [...] importa muito mais” (2018, p. 36). Da mesma forma, o autor deveria construir uma matriz, isto é, um traço característico que perpassa toda a sua obra. “A construção da matriz passa obrigatoriamente pela análise do conjunto de filmes de um autor, é um trabalho sobre a redundância”, argumenta Bernardet. Nessa concepção, o autor é “um cineasta que se repete, e não raro houve críticos que consideraram cineastas autores pelo simples fato de se repetirem. É necessário que o autor se repita, ou é necessário que o crítico interprete sua obra como um sistema de repetições” (2018, p.37 – grifo adicionado). Dessa forma, o conceito fundacional de “autor” obrigatoriamente passa pela importância do estilo e da repetição nos filmes de um único diretor.

Na década de 1970, o autorismo passou a ser amplamente problematizado. O estruturalismo, a teoria do cinema político e, posteriormente, os estudos culturais deslocaram o foco da figura individual do diretor, submetendo a noção de autoria a revisões críticas e reconfigurações conceituais. A partir da década de 1980, diversos autores começaram a

<sup>5</sup> Seguem alguns exemplos da crítica de Khouri, talvez pouco conhecida, que trata sobre repetição e estilo. Khouri aponta em uma de suas críticas: “Bergman tinha a oportunidade de variar infinitamente sobre o seu tema obsessivo, do qual toda a sua obra é uma admirável concentração nunca saturada” (apud BERNARDET, 1994, p. 101). Igualmente, outro conceito fundamental é o estilo. Sobre Harry Keller escreve: “o que nele mais impressiona é a unidade de estilo, remanescente dos grandes diretores da década de 40, um estilo marcante e limpo, criado na base de uso de ruídos, de iluminação, do jogo de atores e da montagem” (apud BERNARDET, 1994, p. 109-110).

retomar pressupostos da política dos autores, reelaborando-os à luz de novos enquadramentos teóricos e introduzindo inflexões conceituais que ampliaram seu alcance analítico.

Uma nova geração de críticos da *Cahiers du Cinéma* dos anos 1980, como Olivier Assayas, Alain Bergala e Pascal Bonitzer resgatam a ideia para pensar os autores daquela época como aqueles que preferem colocar em questão seu título de autor a cada novo filme, isto é, eles só existem a partir dos seus constantes questionamentos. Em outro exemplo digno de nota, o crítico Tag Gallagher, em seu texto “Récit Contre Monde” (2004), propõe um retorno à noção de autor a partir de uma justificativa empírica, ou seja, como meio de acessar diretamente a experiência do filme. Em seus trabalhos anteriores, Gallagher (1988) analisa os filmes a partir da noção de autoria, a fim de compreender suas continuidades e rupturas.

Em suma, a tríade entre estilo, matriz e autoria se tornou o alicerce de diversas metodologias e análises que articulam as condições de produção, circulação e consumo das obras.

Assim, em diálogo com os textos supracitados, o objetivo deste artigo é propor uma abordagem analítica baseada no deslocamento dessa triangulação: em vez de privilegiar a recorrência em busca de uma matriz, foca-se na intensificação progressiva dos traços estilísticos como motor analítico. Enquanto a maioria dos estudos de autor operam por uma lógica comparativa e distributiva – um corte sincrônico que busca padrões transversais em uma filmografia –, a proposta metodológica deste artigo privilegia a dinâmica interna do sistema estilístico através do tempo. O objetivo não é mapear repetições entre filmes distintos, mas apreender o adensamento de dispositivos, a radicalização de soluções formais e o estreitamento ou ampliação de um esquema. Com essa proposta, o foco da análise deixa de ser o inventário de recorrências para se tornar a investigação da intensificação: não se pergunta mais “qual é a matriz que se repete?”, mas sim “como o padrão se intensifica ao ser reiterado?” e, posteriormente, “de que maneira essa transformação reconfigura a autoria?”.

Diante disso, o artigo propõe rearticular uma tradição metodológica oriunda da história da arte, reposicionando-a no campo dos estudos de autor no cinema. O artigo adota como perspectiva central uma abordagem que prioriza os padrões (ou esquemas) da encenação, em vez de explicações que atribuem o estilo exclusivamente à individualidade do diretor. Essa escolha decorre não só em uma adesão a correntes específicas do pensamento cinematográfico, como no caso de David Bordwell (2008a) ou V.F. Perkins (2020a; 2020b). Ela se justifica, sobretudo, porque a análise estilística proposta por esses autores de cinema se

vincula a uma tradição da história da arte que remonta a Ernst Gombrich e Michael Baxandall. Essa tradição desloca a atenção da intenção individual do artista para os sistemas formais e os problemas internos que organizam a prática artística.

Agora, examina-se a metodologia de Gombrich e Baxandall na história da arte, buscando compreender como seus pressupostos podem ser mobilizados na análise da intensificação autoral no cinema.

## 2. A matriz inferencial do estilo e autoria

O primeiro ponto a destacar é que tanto Baxandall quanto Gombrich defendem um método histórico de orientação teleológica. Isso implica compreender que a oposição entre contexto e obra constitui um falso dilema, uma vez que as dinâmicas sociais envolvidas na produção integram a própria análise do estilo. Para esses autores, interessa ao analista identificar os problemas criativos enfrentados pelos agentes, pois a “solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta” (BAXANDALL, 2006, p. 48). Bordwell (2008a) retoma essa ideia quando descreve sua teoria de autorismo com base no par problema/solução<sup>6</sup>, identificando vestígios de intenção presentes nos filmes analisados. “Em qualquer arte, a tradição é constituída pelo conjunto de soluções bem-sucedidas para problemas recorrentes, uma gama de escolhas preferidas guiadas por tarefas com objetivos específicos”, afirma Bordwell (2008a, p.323).

O desafio consiste em reconstruir o problema específico que o autor buscava resolver e as circunstâncias que condicionaram a forma final da obra, sem presumir acesso direto à sua interioridade, afinal “a reconstrução não refaz a experiência interna do autor” (2006, p. 48). Assim, todo artista e, conseqüentemente, todo objeto histórico tem um intento, ou melhor, é “produzido de modo intencional” (2006, p. 47). Escolhas estilísticas são livres, mas não necessariamente deliberadas e os diretores não precisam empreender grandes meditações sobre a maneira como atingem seus resultados. O que conta é o filme obtido no final. Gombrich (1979), no que ele chama de “hegelianismo sem metafísica”, sustenta que o “espírito de época” ou “*zeitgeist*”, que é um vazio intrínseco quanto à sua capacidade de

6 O binômio problema/solução não foi criado por Bordwell. Como o próprio Bordwell admite (2008a, p.320-326), esse paradigma data dos pensadores do Renascimento, como Giorgio Vasari, e é plausível atribuí-lo também à *Poética de Aristóteles*.

explicação, pode ser substituído pelo estudo da formação do movimentos, os quais emergem de pessoas reais envolvidas em atividades também reais<sup>7</sup>.

Nessa perspectiva, a realização de uma obra de arte implica escolhas de profissionais envolvidos e a eliminação de várias possibilidades. Essas escolhas podem ser premeditadas, surgir de maneira espontânea durante as filmagens ou emergir na pós-produção. Reconhecer que escolhas estilísticas envolvem intenção é fundamental. Como afirmou o crítico V. F. Perkins, “dirigir um filme é sempre sobre fazer escolhas [...], centenas delas todos os dias e em cada estágio, desde a tradução do roteiro para a tela. As escolhas são questões do ofício” (2020a, p. 210). Cada pequena escolha importa, desde “obter um tecido específico para o cenário, uma lente específica para a câmera ou um elenco específico para um papel aparentemente insignificante” (2020a, p. 211, tradução própria). No tangente ao estilo da *mise-en-scène* isso se torna ainda mais evidente. Por exemplo, caso o diretor, juntamente com o diretor de fotografia, opte por deslocar o enquadramento por meio do movimento de câmera, isso significa que eles pretendiam “impor uma ordem de percepção a objetos que existem em um tempo e espaço contínuos, de modo que poderiam, em princípio, ser vistos todos de uma só vez” (PERKINS, 2020a, p. 216, tradução própria)<sup>8</sup>. As escolhas de um estilo cinematográfico dependem, em grande medida, da “coordenação”, do diretor.

Perkins (2020b, p. 235-237) dá como exemplo a cena final de *Paixão dos Fortes* (*My Darling Clementine*, 1946 – fig. 1). Um elemento de destaque é uma cerca rústica de madeira que se projeta na paisagem do Monument Valley, sem delimitar coisa alguma. As cercas eram, evidentemente, um recurso importante para Ford; suas possibilidades foram exploradas em diversos filmes anteriores, como *Caminho Áspero* (*Tobacco Road*, 1941) e *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939). Em *Paixão dos Fortes*, a cerca é o último vestígio do impacto da cidade sobre o aquele terreno, associando-se a Clementine (Cathy Downs). Earp (Henry Fonda) surge tendo como fundo a estrada aberta e o céu. Mais alta que Clementine, a

<sup>7</sup> Muito dessa teoria de Gombrich é apropriada por Bordwell (2008), ao reconhecer o diretor não como um autor, mas como um *agente criativo* capaz de imprimir uma visão particular em seus filmes. Como se verá adiante, em vários de seus escritos (2012a; 2012b), Gombrich com frequência se refere à atividade do artista como “articulação criativa” ou “ofício criativo”.

<sup>8</sup> “Directing a film is always about making choices of this kind—hundreds of them every day and at every stage in the translation from script to screen. Many of the choices are matters of craft”, “[...] getting a particular fabric for the set, a particular lens for the camera, or a particular casting for an apparently insignificant role. Directors were paid to believe that every little thing mattered”, “To shift the frame via camera movement [...] is to impose an order of perception on objects which exist in a continuous time and space so that they could, in principle, be seen all at once”.

cerca reforça, com suas estacas verticais, a sensação de sua postura ereta e, ao mesmo tempo, pesada e deteriorada, visto que foi construída com tábuas espaçadas e irregulares. A cerca contribui, assim, para fixar Clementine em um instante que, embora aparentemente estável, é também fugaz.



FIGURA 1 – Cerca construída e filmada de modo intencional, bem como o posicionamento de Clementine em cena.  
FONTE – Frame do filme *Paixão dos Fortes* (1946).

“A reconstrução não refaz a experiência interna do autor”, nos lembra Baxandall, entretanto há fortes indícios de que Ford tenha escolhido, de forma *intencional*, a cerca como parte fundamental da *mise-en-scène*. Parece difícil acreditar que Ford, depois de filmar, repreendeu o assistente que deixou construí-la, o carpinteiro que a fez toda irregular ou o operador de câmera que a enquadrou. Podemos inferir, portanto, que Ford sabia perfeitamente o lugar que a cerca ocuparia nas distâncias escolhidas sob determinadas lentes. “Nós nos interessamos muito mais pelo o que resta das ações: os quadros [ou os filmes, no nosso caso]. Certamente, partimos deles para inferir as ações humanas e o instrumento que os fizeram do jeito que são” (2006, p.46), enfatiza Baxandall.

Ainda assim, vale ressaltar que no cinema essa autoria se concretiza a partir de um processo colaborativo. Como observa Perkins (2020a, p. 217, tradução própria), um filme é “uma questão de equilíbrio, do que acontece quando você junta, de uma maneira particular, uma postura, uma expressão facial, uma voz *off-screen*, e um ponto de vista da câmera. No centro do trabalho do diretor está essa tarefa de coordenação”. Cabe à direção organizar os talentos dos vários artistas envolvidos, de modo que suas contribuições converjam para um

projeto coerente. “A autoria de filmes pode ser alcançada não apesar, mas dentro e através da colaboração [...] Ou a direção do filme permite modos de colaboração que podem produzir autoria, ou o conceito de autoria é inapropriado” (PERKINS, 2020b, p. 232-233, tradução própria<sup>9</sup>).

### 3. A intensificação como abordagem metodológica

O método analítico de Gombrich e Baxandall, diferentemente dos textos fundadores do autorismo no cinema como os da *Cahiers* ou de Sarris, chama atenção para as transformações ao longo da obra de um artista. Enquanto a política dos autores tende a definir a autoria pela recorrência de traços, Gombrich constantemente observou em seus escritos que muitas obras revelam um processo de *intensificação progressiva*, que pode ser mais decisivo do que a simples repetição para compreender o trabalho de um artista. Gombrich salienta que “há um objetivo que uniu os artistas em muitos períodos históricos e que, por si só, lhes outorga o direito de reivindicar a criatividade – a busca pela novidade. A simples repetição daquilo que foi feito antes foge desse conceito de arte” (2012a, p.185). Sobre a intensificação no trabalho do autor, Gombrich defende

A articulação criativa pode tomar duas direções quase opostas. Por um lado, o artista pode ir aos limites do meio buscando aumentar seu alcance e, digamos, descobrir novas possibilidades nos extremos, mas, por outro, também pode fazer descobertas aperfeiçoando seu meio ao introduzir uma calibragem mais sutil que lhe permita destacar novos tons e nuances nunca antes registrados ou expressos (GOMBRICH, 2012a, p. 186).

Ele ainda acrescenta que isso não significa dizer que essas duas formas de enriquecer a linguagem da arte sejam mutuamente excludentes, pois, segundo ele, “os maiores mestres costumavam ser criativos em ambas as direções” (2012a, p.186). Em outras palavras, o que Gombrich defende é que o artista começa com um esquema (um repertório de soluções herdadas da tradição) e, diante da experiência visual do artista ou de um desafio específico, faz correções. O processo artístico é, portanto, cumulativo e gradual. Ora, se o estilo é

<sup>9</sup> “The expansiveness of a film style is so much a matter of balance, of what happens when you put together, in a particular way, a posture, a facial expression, an off-screen voice, and a camera viewpoint. At the very center of the director’s job is this task of coordination”, “The director’s authorship cannot be produced by eliminating the results of collaboration. Either film direction allows modes of collaboration that can yield authorship, or the concept of authorship is inappropriate”.

resultado de ajustes sucessivos, então a autoria, segundo o autor, não é simplesmente um conjunto fixo de marcas repetidas.

Este tema foi recorrente no pensamento de Gombrich desde seus primeiros escritos, mas se acentuou em obras mais tardias como “The heritage of Apelles”, publicada em 1976, e “New Light on old masters”, de 1986, onde ele se interessa pela questão de como as intensificações e inovações das obras de arte foram entendidas no momento de sua criação e as convenções que seus artistas teriam seguido.

Contudo, é fundamental esclarecer que Gombrich não estava se referindo apenas às grandes rupturas que costumam organizar a cronologia tradicional da história da arte, como a passagem da espacialidade medieval à elaboração sistemática da profundidade nas pinturas do Renascimento – algo que, certamente, também foi caro ao trabalho do historiador. Essas transformações envolvem mudanças amplas de convenção, de esquemas de representação e de horizonte cultural.

Gombrich também tinha uma preocupação de escala menor, modificações muito mais discretas, quase imperceptíveis quando observadas isoladamente: uma nova maneira de resolver a relação entre figura e fundo, ou uma nova maneira de pensar o rascunho feitos antes da pintura. São pequenos deslocamentos que não instauram um novo regime visual, mas que reorientam gradualmente a prática de um artista. Essas inflexões não rompem com o repertório existente do artista; operam dentro dele. Elas indicam que o estilo de um artista, por um lado, não é um bloco estável, mas tampouco um salto abrupto, mas um processo contínuo de refinamento e intensificação de soluções formais. Em vez de pensar a mudança estilística como substituição de um esquema formal por outro, Gombrich sugere observá-la como acumulação de ajustes sucessivos, cada um respondendo a problemas específicos enfrentados pelo artista.

Em síntese, a transformação estilística deixa de ser compreendida apenas como evento histórico de grande escala e passa a ser vista como resultado de uma série de decisões locais, de artistas concretos, pequenas “intensificações”, como este artigo sugere. O foco desloca-se da ruptura para o processo. “É natural que as inovações mais radicais sejam descritas e apreciadas com maior facilidade que o milagre do refinamento” (GOMBRICH, 2012a, p.186), mas compete ao analista atento detectar os refinamentos no estilo do artista.

Levando isso em conta, é fundamental perceber que a arte está inserida num contexto histórico; só a partir daí pode ocorrer inovações, mudanças e intensificações de um estilo.

Muitas vezes, analistas partem das marcas visíveis na obra e, a partir delas, constroem uma ideia de constância ao longo de uma série histórica, apenas depois acrescentam informações sobre as circunstâncias de criação (dados relativos à história das técnicas ou aos momentos sociais e culturais que o artista estava inserido). A autoria, nessa perspectiva, acaba sendo formulada como um efeito reconstruído *a posteriori*. Gombrich e Baxandall, pelo contrário, se preocuparam em informar que o artista trabalha com uma linguagem herdada. A inovação e a intensificação de um traço artístico, muitas vezes vistas como a obra de uma imaginação criativa e introspectiva, na verdade relacionam-se muito mais com a exploração dos recursos e tecnologias disponíveis no domínio público. Gombrich chama esse processo de “teoria centrífuga”. É comum que considerem o artista como um mensageiro que transmite seus próprios sentimentos ao observador, mas Gombrich propõe o contrário, “uma teoria centrípeta, que ressalta os efeitos da obra na respostas do próprio artista às convenções que utiliza” (GOMBRICH, 2012a, p. 180-181).

Um exemplo clássico dessa metodologia posta em prática pode ser vista em “O método de Leonardo da Vinci para elaborar composições” (2012b)<sup>10</sup>. No texto, Gombrich utiliza seu método para entender como pequenos refinamentos na forma como da Vinci produzia um rascunho o fez pensar pinturas de modo diferente de seus coetâneos. Gombrich argumenta que Leonardo não “inventava” uma imagem pronta de uma vez. Ele trabalhava por meio de estudos preparatórios, variações, rearranjos e experimentações. A composição surgia gradualmente, a partir de tentativas sucessivas, em um processo de elaboração e correção. As análises de pinturas antes das de da Vinci chamam a atenção pela escassez de *pentimenti*<sup>11</sup>. Via de regra, quando um artista tinha dúvidas sobre o padrão a adotar em uma composição, preferia começar desde o início, desenhando duas ou mais alternativas lado a lado.

Gombrich dá como exemplo um desenho do início de 1400, de um artista tentando escolher a composição certa para uma Anunciação sem recorrer a *pentimenti* (fig. 2). Em um desenho de da Vinci (fig.3), datado de cerca de 1478, podemos ver o caráter renovador da abordagem original de seu trabalho, onde há marcas claras de *pentimenti* no estudo que o artista fez da Virgem Maria.

<sup>10</sup> Texto publicado originalmente em 1952.

<sup>11</sup> *Pentimenti* refere-se a mudanças feitas por um artista durante a pintura, onde traços originais são cobertos, mas tornam-se visíveis com o tempo ou via tecnologia (raios-X/infravermelho). Revelam o processo criativo do artista, mostrando composições, formas ou posições alteradas, como os pés ou rostos redesenhados. Significa, literalmente, “arrepentimentos”, do verbo italiano *pentirsi* (arrepender-se), indicando que o artista mudou de ideia sobre um elemento na pintura.



FIGURA 2 – Artista do norte da Itália, estudos para uma *Anunciação*, cerca de 1400.

FIGURA 3 – Leonardo da Vinci, estudos da *Virgem e a Criança*, cerca de 1478.

FONTE – GOMBRICH, 2012b, p. 214.

Ainda, após 25 anos de estudo depois deste trabalho, podemos encontrar o método de da Vinci totalmente desenvolvido nos estudos para a *Batalha de Anghiari* (fig.4). Repare como em seu primeiro esboço (fig. 3) ainda podemos perceber da Vinci seguindo a tradição do *Trecento* (fig. 2), mas mudando a ênfase para o *pentimenti*. Já no desenho mais tardio (fig. 4), da Vinci traz uma nova concepção de esboço, onde ele tenta encontrar invenções em formas irregulares do esboço. Gombrich (2012b, p. 216-221) continua o argumento explicando que esse método fez com que da Vinci, posteriormente, influenciasse outros pintores ao seu redor como Rafael Sanzio, e projetasse um novo significado nessas profusões de formas parcialmente sugeridas (observe-as no canto superior esquerdo da fig. 4) e inventasse o *sfumato*<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> *Sfumato* é uma técnica de pintura renascentista que suaviza transições entre cores e tons, criando contornos nebulosos, esfumados e sem linhas definidas.



FIGURA 4 – Leonardo da Vinci, estudo para a *Batalha de Anghiari*, cerca de 1503.  
FONTE – GOMBRICH, 2012b, p. 215.

Gombrich conclui é possível deduzir que da Vinci tenha discutido a respeito desse método com outros artistas, cujo as fórmulas eram a da linha segura e infalível, que não exigia correção nem reconsideração (fig. 2). Mas será possível que, antes de da Vinci, os artistas nada reconsideravam? O autor explica que deve se colocar em perspectiva o que era valorizado na oficina medieval; “quando não se espera nem se exige invenção do artista, deve-se colocar a ênfase em sua facilidade para dominar o “símile”, isto é, a fórmula, fazendo com que a confusão seja, portanto, desaprovada” (2012b, p.213).

Esse ensaio de Gombrich é um ótimo exemplo de como colocar em prática o método de investigação proposto nesse artigo. Primeiro, Gombrich abordou o objeto – como era feitos os rascunhos antes de da Vinci – a partir de uma perspectiva histórica. Ele analisou que raramente os artistas medievais consideravam os *pentimenti*, pois na época não se esperava a inovação do artista. Assim, Gombrich considerou o objeto a partir de *dinâmicas sociais* envolvidas na produção, integrando a própria análise do estilo. Depois, Gombrich percebeu que da Vinci alterou essa tradição. Porém, Gombrich não se limitou em achar explicações que atribuem o estilo exclusivamente à individualidade de da Vinci; ele considerou uma mudança de *esquema*. Lembre-se que o artista começa com um esquema (um repertório de soluções herdadas da tradição) e, diante desse problema, faz correções e arruma novas soluções criativas. Da Vinci, como um *agente criativo*, enfrentou esse paradigma de *problema/solução*. De *modo intencional*, da Vinci pensou em outras formas de fazer rascunhos diferentes de seu antepassados; surgiu a ideia dos *pentimenti*, que podem ser considerados um novo esquema.

Agora, com a solução criada (*pentimenti*), da Vinci, progressivamente, pensou em formas de aperfeiçoar seu novo esquema, em um processo criativo que denominei de *intensificação*. Essa intensificação pode ter sido um dos fatores que levou da Vinci a criar um novo esquema, o *sfumato*.

É importante destacar que uma análise não precisa necessariamente mobilizar todas essas instâncias metodológicas (destacadas em *itálico*), tampouco obedecer a um encadeamento estanque. Esse passo a passo foi exposto apenas para fins didáticos.

#### 4. A intensificação como abordagem metodológica no cinema

O que porponho nessa seção é pensar formas de adaptar essa abordagem metodológica do campos das artes visuais para os estudos de cinema.

David Bordwell, ao longo de anos de pesquisa, se apropriou amplamente das ideias de Baxandall e Gombrich, entre outros historiadores da arte, para criar sua teoria da *Poética do Cinema* (2008b). Nos livros *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013) e *Figuras traçadas na luz* (2008a), Bordwell mostra que as continuidades e descontinuidades encontradas na história do cinema são melhores compreendidas como o resultado de agentes humanos trabalhando nas instituições e explorando a capacidade do cinema de realizar certas funções, quase sempre por tentativa e erro. Tais funções variam, e o que se revela durante o trabalho depende do objetivo dos diretores, que também estão, eles mesmos, em processo de transformação. Usando os estudos de Gombrich<sup>13</sup>, em *Figuras traçadas na luz*, Bordwell encontra convergências entre práticas estilísticas de países totalmente distintos em tempos históricos diversos, evidenciando que diretores enfrentam tarefas parecidas ou compartilham o mesmo repertório de esquemas, por afinidades, escolhas ou tecnologias. Ele demonstra como, por exemplo, o diretor contemporâneo taiwanês Hou Hsiao-Hsien resgatou, sem saber, táticas visuais do diretor do cinema mudo francês Louis Feuillade, mas utilizando-as para outros fins. Mais do que propor uma grande narrativa cronológica do estilo dos cineastas, Bordwell demonstrou como trabalhar por comparação e indução.

Contudo, apesar de dialogar extensivamente com historiadores da arte, Bordwell, diferente de Gombrich, nunca tratou de uma abordagem metodológica que privilegiasse

<sup>13</sup> Gombrich discutiu esse processo em várias ocasiões. Uma das primeiras, foi no livro *A história da arte*, publicado inicialmente em 1950. Há uma notável tradução da 16ª edição do livro disponível no Brasil (2012).

especificamente o problema da intensificação de um autor. Porém, isso não significa dizer que esse assunto não foi explorado no campo do cinema. Existem ensaios que trabalham com a ideia de intensificação de estilo, mesmo se não de forma sistematizada.

Um exemplo de ensaio de referência nesse assunto é “Shall we gather at the river? The late films of John Ford”, do consagrado crítico Robin Wood (2005)<sup>14</sup>. Em linhas gerais, no ensaio, Wood argumenta que os filmes finais de Ford não representam um declínio artístico, como parte da crítica sugeria, mas uma fase de intensificação temática e formal. Wood observa que, nos filmes tardios, certos temas recorrentes de Ford reaparecem, mas agora sob tensão; se durante a obra de Ford o tema da comunidade e do pertencimento tendiam a aparecer como um ideal a ser alcançado, nos filmes tardios esses temas aparecem fraturados. A partir disso, Wood observa um tom elegíaco crescente em Ford, um sentimento de perda e de nostalgia crítica. O ensaio termina reafirmando a ideia de autoria ao identificar que essa intensificação das tensões ideológicas nos filmes tardios não rompem com os filmes anteriores. A intensificação aprofunda questões já presentes, exibindo uma consistência autoral em direção a um desenvolvimento interno, não como repetição.

Por mais que Wood nunca cite Baxandall ou Gombrich, ele lê os filmes tardios de Ford na lógica metodológica proposta pelos historiadores da arte. Wood não afirma que Ford muda de estilo radicalmente, ele apenas mostra que certos elementos já presentes se tornam mais tensos e conscientes. Lembre-se que, para Baxandall e Gombrich, a história do estilo é feita de forma intencional por agentes criativos a partir de ajustes sucessivos em problemas específicos, de acordo com o contexto social. Nessa perspectiva, Wood sugere que o tempo histórico em que Ford produziu seus filmes tardios foi marcado pela decadência da era de ouro de Hollywood, o declínio dos grandes estúdios e a derrocada do “sonho americano”. Com esse problema, Ford não via sentido da temática de seus filmes continuar idealizando os princípios americanos de pertencimento e tradição. A solução foi Ford radicalizar tensões já existentes em seus filmes. A diferença, cabe observar, é que Gombrich e Baxandall pensam em termos de problemas formais, enquanto Wood em termos de tensões ideológicas e dramáticas. Se Wood identifica nos filmes tardios de Ford uma radicalização das tensões constitutivas de sua obra, Gombrich poderia oferecer as ferramentas metodológicas para compreender esse fenômeno como intensificação de soluções já ensaiadas.

<sup>14</sup>A publicação original desse ensaio data de 1971. Nesse exemplo, é importante ressaltar que Robin Wood foca mais em uma análise temática do que em uma análise do estilo nos filmes de John Ford.

Outro exemplo de autor que aborda a questão da intensificação é o livro *The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli* (2006), do pesquisador de cinema Joe McElhaney. Para o autor, no decorrer da história do cinema, inúmeros diretores inventivos passaram pelo dilema de como transformar a repetição autoral em força criativa. McElhaney explora como Alfred Hitchcock, Fritz Lang e Vincente Minnelli, com a popularização do cinema moderno nos anos 1960, tentaram sair de um campo de fórmulas clássicas recorrentes durante o declínio do sistema tradicional de estúdios de Hollywood. A partir de uma abordagem historiográfica que segue uma investigação nos moldes do paradigma problema/solução (apesar de nunca abordar os historiadores da arte), McElhaney estuda *Marnie, confissões de uma ladra* (*Marnie*, de Alfred Hitchcock, 1964), *Os mil olhos do Dr. Mabuse* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, de Fritz Lang, 1960) e *A cidade dos desiludidos* (*Two Weeks in Another Town*, de Vincent Minnelli, 1962) para entender como esses diretores tentaram conscientemente acompanhar os desenvolvimentos do modernismo cinematográfico sem alterar suas marcas autorais construídas ao longo dos anos.

Esses exemplos ilustram de maneira concreta como podemos pensar a intensificação nos estudos de cinema. V. F. Perkins, apesar de nunca ter esquematizado uma abordagem metodológica de como se poderia estudar a intensificação no cinema, criticou que um dos maiores defeitos da abordagem do autorismo era estudar a repetição. Ele sinalizava que “os autoristas [quem defende a teoria dos autores] definem-se por um traço comum, que é também um equívoco principal: a preocupação exagerada com as continuidades e a coerência ao longo do conjunto da obra de um diretor” (2020b, p. 220 – tradução própria)<sup>15</sup>. Por esta razão, ele não se considerava um autorista, mas um “crítico centrado no trabalho do diretor”<sup>16</sup>, visto que o maior equívoco do autorismo é não apenas observar ou acolher a continuidade entre os filmes; mas exigí-la (PERKINS, 2020b, p.221-222). O que prejudica mais o trabalho do analista, segundo Perkins (2020b, p.222), é quando analistas apresentam as continuidades marcantes e um desenvolvimento coerente no trabalho de um diretor para validar o *status* de um autor. Assim, o argumento central de Perkins é que o autorismo deve “permitir o fato de

<sup>15</sup> “To my mind auteurisms are defined by a common feature, which is also a crucial error: their exaggerated concern with the continuities and coherence across the body of a director’s work”.

<sup>16</sup> Para Perkins, isso significa que o diretor de cinema é, como todo criador, o primeiro espectador de sua própria obra. Ele deve submetê-la a uma longa série de ajustes e refinamentos, buscando aproximar-se ao máximo de um trabalho que o satisfaça. Idealmente, o diretor é o filtro final de toda decisão. Cabe ao crítico identificar a intenção do trabalho do diretor. Sobre o assunto, ver o capítulo 8 do livro de Perkins, *Film as Film: understanding and judging movies*.

que muitos diretores estabelecem sua autoria buscando enriquecimento e fomentando *mudanças*” (Perkins, 2020b, p. 233, tradução própria, grifo nosso<sup>17</sup>).

Como observado, o estudo da intensificação na obra de um autor esteve presente no horizonte de diversos críticos e pesquisadores. Contudo, esse fenômeno foi frequentemente identificado de modo disperso, sem que se convertesse em uma abordagem sistematizada. Em muitos casos, as discussões autorais se mostraram mais centradas na individualidade do diretor, em vez de explicações que priorizam os esquemas estilísticos. A contribuição de pensar o problema a partir de Gombrich e Baxandall reside justamente na possibilidade de organizar esse deslocamento. Tal sistematização fornece um instrumento metodológico mais preciso para o pesquisador interessado em examinar a intensificação do estilo na obra de um diretor. De forma ampla, o pesquisador pode utilizar a seguinte pergunta como ponto de partida: “como um agente criativo, inserido em determinada dinâmica social, pode, de modo intencional, solucionar esquemas estilísticos de uma tradição artística? Após solucioná-los, como diretores reiventam suas práticas sem comprometer a coerência de suas propostas artísticas?”.

## 5. Considerações finais

A proposta metodológica de intensificação apresentada nesse trabalho surgiu a partir da seguinte inquietação: se nos estudos de autoria cinematográfica o *status* de autor é uma questão de repetição, sendo esta uma condição necessária para a grandeza, como um diretor pode continuar criando quando o ato de fazer filmes se torna, cada vez mais, um gesto de filmar sobre o que já foi filmado? Para evitar a crítica de que um autor faz “sempre o mesmo filme” e de que permanece preso a um ambiente de previsibilidade que limita sua criação, diretores inventivos procuram transformar a repetição em força criativa. Como exemplificado, na história do cinema vários diretores passaram por esse dilema.

Nessa perspectiva, o resgate do pensamento de historiadores da arte como Gombrich e Baxandall, bem como de seus interlocutores nos estudos de cinema, permitiu abordar a intensificação autoral por meio da análise das formas e de seus contextos históricos, oferecendo um modo mais preciso de reconsiderar a noção – mutável e ambígua – de “autor”. Que não se pense, contudo, na ideia de intensificação como um movimento linear ou

17 “It must allow for the fact that many directors establish their authorship by seeking enrichment and fostering change”.

progressivo, mas como um percurso descontínuo, marcado por tentativas, rupturas e adaptações aos diversos contextos de produção, sem implicar um juízo de valor sobre as fases. Trata-se de um processo dinâmico, que não supõe o desaparecimento de formas anteriores, mas sua reconfiguração por meio de tensões internas de origem estilística.

Ao sistematizar essa perspectiva a partir das contribuições de Gombrich e Baxandall, buscou-se oferecer um instrumento metodológico capaz de articular desenvolvimento estilístico, resolução de problemas formais e coerência autoral sem reduzir o fenômeno à simples repetição. É isso que devemos esperar, se os diretores têm uma concepção de estilo como repetição e transformação cumulativas, fundadas em esquemas conhecidos. É preciso considerar que a maioria dos diretores aceita tranquilamente os esquemas que herda, seja de outros diretores ou de seus próprios filmes; outros apenas retocam-nos ligeiramente; raros são os que os reestruturam completamente.

A metodologia aqui delineada não se apresenta como modelo fechado nem como substituição das abordagens que já são consolidadas, mas como um possível eixo de reorganização do debate. Ao privilegiar os pequenos deslocamentos, os ajustes acumulativos e a intensificação de procedimentos ao longo do tempo, abre-se um campo de investigação atento à dimensão processual da autoria. Espera-se que pesquisadores interessados na análise autoral possam experimentar a abordagem proposta em diferentes contextos cinematográficos, períodos históricos e configurações industriais, permitindo não apenas testar sua eficácia, mas também refinar suas categorias e tensionar seus limites. Se a autoria é um conceito historicamente instável, talvez seja justamente por meio da análise de seus movimentos internos, mais do que de suas marcas reiteradas, que se possa avançar na compreensão de sua dinâmica.

## Referências

- ASTRUC, A. Naissance d'une Nouvelle Avant-garde: la caméra- stylo. **Ecran Français**, [s. l.], n. 144, 1948.
- BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERNARDET, J-C. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BERNARDET, J-C; REIS, F. V. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960. 2ª edição atualizada. São Paulo: edições Sesc, 2018.

- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008a.
- BORDWELL, D. **Poetics of Cinema**. Nova Iorque: Routledge, 2008b.
- BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- GALLAGHER, T. **John Ford: The Man and his Films**. Berkeley: UC Press, 1988
- GALLAGHER, T. Récit contre monde. **Trafic**, n. 50, maio 2004.
- GOMBRICH, E. H. In search of cultural history. In: E.H. GOMBRICH. *Ideals and idols: essays on values in history and in art*. Londres: Phaidon, 1979. p.24-79.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GOMBRICH, E. H. A necessidade da tradição: uma interpretação da poética de I.A. Richards. In: WOODFIELD, R. (ed.). **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Porto Alegre: Bookman, 2012a. p. 355-400.
- GOMBRICH, E. H. O método de Leonardo da Vinci para elaborar composições. In: WOODFIELD, R. (ed.). **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Porto Alegre: Bookman, 2012a. p. 211-222.
- MCELHANEY, J. **The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli**. Nova Iorque: New York Press, 2006.
- PERKINS, V. F. **Film as film: understanding and judging movies**. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- PERKINS, V. F. Moments of Choice. In: PYE, D. (ed.). **V. F. Perkins on Movies: Collected Shorter Film Criticism**. Detroit: Wayne State University Press, 2020a. p. 209-219.
- PERKINS, V. F. Film Authorship: The Premature Burial. In: PYE, D. (ed.). **V. F. Perkins on Movies: Collected Shorter Film Criticism**. Detroit: Wayne State University Press, 2020b. p. 220-239.
- SARRIS, A. Notes on the Auteur Theory in 1962. In: KATZ, J. S. (ed.) **In perspective on the study of film**. Boston: Little Brown, 1971. p. 561-565.
- STAM, R. **Introdução à teoria do Cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- TRUFFAUT, F. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du cinéma**, n° 31, janvier 1954.
- WOOD, R. Shall we gather at the river? The late films of John Ford. In: CAUGHIE, J. (ed.) **Theories of authorship**. Londres: Routledge, 2005. p. 83-101.