

CIRCUITO COMUNICACIONAL: O CINEMA NA PERSPECTIVA DA HISTÓRIA SOCIAL*

Guilherme de Almeida Américo¹
Universidade Federal de Santa Catarina
E-mail: guiameric@gmail.com

Lucas Braga Rangel Villela²
Universidade Federal de Santa Catarina
E-mail: lucas_rangelvillela@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo pretende refletir sobre uma proposta teórico-metodológica acerca da relação entre História e Cinema a partir da História Social. Propomos uma análise pautada no Circuito Comunicacional, circuito esse baseado na circulação entre três variantes: o Circuito Extrafílmico que pressupõe estudos acerca da produção/mediação/recepção; o Circuito Interfílmico que corresponde ao intercruzamento de fontes para a complementarização da análise fílmica; e o Circuito Intrafílmico, que consiste propriamente no *comentário*, na *análise intrafílmica* e na *crítica historiográfica*. Utilizamos como metodologia a teoria da retórica proposta por Bill Nichols em *Introdução ao Documentário*, sendo a mesma subdividida em cinco etapas: *invenção*, *disposição*, *elocução*, *memória* e *pronúncia*.

Palavras-chaves: História Social do Cinema, Representação Social, Metodologia de Análise Fílmica, *Circuito Comunicacional*, Retórica Fílmica.

ABSTRACT

This paper intends to discuss a proposal about the theoretical and methodological relation between History and Cinema as from the Social History. We propose an analysis guided in the Communication Circuit, which is based on the circulation between three variants: the Extrafilmic Circuit, that presupposes studies about the production / mediation / reception; the Interfilmic Circuit, that corresponds to the sources interbreeding in complement to the filmic analysis and the Intrafilmic Circuit, which is exactly the commentary, intrafilmic analysis and critical historiographical. We use as methodology the rhetorical theory, proposed by Bill Nichols in his book, *Introduction to Documentary*, which is divided into five stages: invention, disposition, elocution, memory and pronunciation.

* Versão ampliada e revisada de artigo publicado nos Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem/I Encontro Internacional de Estudos da Imagem (ENEIMAGEM) realizado na UEL em 2013 com o título *O Cinema na perspectiva da História Social: uma reflexão teórica metodológica*.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista OBEDUC (CAPES/INEP), membro do Laboratório de História Indígena (LABHIN-UFSC). Coordenador-adjunto do Núcleo de Estudos de História e Cinema (NEHCINE-UFSC).

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista REUNI/CAPES-DS. Coordenador-adjunto do Núcleo de Estudos de História e Cinema (NEHCINE-UFSC).

Keywords: Social History of Cinema, Social Representation, Film Analysis Methodology, *Communication Circuit*, Filmic Rhetorical.

Introdução

Não é uma novidade pensarmos o cinema no âmbito da História Social, porém, cada vez mais, os estudos referentes à relação entre História e Cinema ganham mais força no campo historiográfico, deixando de lado certos preconceitos metodológicos e limitações no campo da teoria e da metodologia. O que ainda permanece obscura e indeterminada é uma metodologia detalhada para a utilização do audiovisual como fonte e objeto para a História. Percebemos as mais diversas propostas neste campo serem defendidas sem uma discussão metodológica elaborada. Esse trabalho busca aproximar algumas correntes teórico-metodológicas e inserir novos apontamentos, visando expandir o campo de atuação do profissional da História nos estudos sobre cinema.

Esse objetivo de sistematizar um método surgiu das necessidades encontradas para executar uma análise historiográfica sobre as fontes cinematográficas, necessidade que surgiu por interesse de pesquisadores do campo da História da Universidade Federal de Santa Catarina, que motivaram a fundação de um núcleo de pesquisa sobre História e Cinema, o NEHCINE³ (Núcleo de Estudos de História e Cinema - UFSC). No âmbito dos debates entre os membros do Núcleo, foi problematizada a necessidade de elaboração de um método que estreitasse o diálogo multidisciplinar entre diversos autores de modo a nos possibilitar a pensar sobre a nebulosa relação entre História e Cinema, principalmente no campo metodológico. Desafiados por esse objetivo, propomos uma discussão teórico-metodológica baseada em autores da História Social do Cinema, Teóricos da Imagem e da Semiótica, entre pesquisadores de outras disciplinas das Ciências Humanas. Este artigo não pretende propor um método engessado, muito menos, um método absoluto de análise fílmica na História, mas contribuir para o debate entre nossos pares e colaborar com outros pesquisadores da área.

³ Núcleo de Estudos de História e Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) fundado em 2011 pelos pesquisadores Lucas Braga Rangel Villela, Guilherme de Almeida Américo, sob orientação e coordenação do professor doutor Alexandre Busko Valim. Hoje conta com outros pesquisadores da área, tanto de graduação quanto de pós-graduação.

Relações entre História e Cinema

Diversos autores defendem as mais variadas possibilidades de relações entre Cinema e História, entre os mesmos concordamos com a proposta debatida entre Antonio Costa e Marcos Napolitano, que subdivide a análise em três relações: o cinema *na/e* História; a história *no* cinema e a História *do* cinema. Estas definições apresentam divergências entre os dois autores. Costa define a *história do cinema* como uma área setorial da historiografia da arte, a *história no cinema*, os filmes quanto fonte para a História e meios de representação da História, e *cinema na história* “na forma como os filmes podem assumir um papel importante no campo da propaganda política, na difusão da ideologia...” (COSTA, 1989). Optamos pela definição segundo Marcos Napolitano:

O cinema na História é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a História no cinema é o cinema abordado como produtor de discurso histórico e como intérprete do passado; e finalmente, a História do cinema enfatiza o estudo dos avanços técnicos, da linguagem cinematográfica e condições sociais de reprodução e recepção dos filmes (NAPOLITANO, 2010, p.240).

Para pensarmos uma História Social do Cinema não devemos descartar nenhuma dessas três relações. O cinema é a fonte para os estudos historiográficos, assim como o objeto da pesquisa; o discurso fílmico apresenta-se como fundamental para pensarmos o contexto histórico de seu momento de produção e, dessa forma, abordarmos amplamente a análise historiográfica; além disso, não conseguiremos realizar uma boa pesquisa sobre e com o cinema sem termos conhecimento do contexto histórico específico daquela cinematografia, seu momento estético e cultural. Essa abordagem trata o filme, como afirma Marc Ferro, “não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas” (2010, p.32).

Vivemos em um mundo midiático, em que tanto o cinema quanto os diversos meios audiovisuais fazem parte do cotidiano de vida e tornam-se ferramentas essenciais para contarmos a história de nossa cultura. Cada vez mais, registros históricos, práticas culturais, festividades, pessoas públicas e anônimas têm suas imagens e sons fornecidas pelos meios audiovisuais. Nota-se presente a vontade de expressarmos, conforme Robert Rosenstone (2010, p.16-17), nossa relação com o passado por meio das mídias

visuais e investigar como o audiovisual é importante como agente criador da história. Esse fenômeno midiático não pode ser deixado de lado pelo historiador.

Nos últimos 50 anos ocorreram diversas mudanças teóricas e metodológicas na pesquisa histórica e no trato com as fontes que possibilitaram a utilização de novas linguagens. Cabe ressaltar que o uso das imagens e do cinema como fonte, não exclui as fontes históricas tradicionais. “Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa. A história apresentada nestas duas mídias diferentes teria, em última instância, de ser julgada a partir de critérios diferentes” (ROSENSTONE, 2010, p.21). A partir da década de 1960, com as perspectivas historiográficas da Nova História e do revisionismo marxista, outro método apareceu, um outro sistema e, igualmente, uma outra hierarquia de fontes. Surge a preocupação da obra cinematográfica como fonte histórica. Ciro Flamarion Cardoso em sua obra *Narrativa, Sentido e História*, expõe que em 1961, Charles Samaran dedica em uma de suas obras teóricas dois capítulos, escritos por Georges Sadoul, sobre cinema e fotografia como testemunhos e o uso dos mesmos pelos historiadores (CARDOSO, 1997, p.204). Em 1973 foi publicado o artigo sobre o cinema como fonte histórica de Marc Ferro nos *Annales*, e nos anos subsequentes diversos artigos do mesmo autor foram publicados e compilados na obra referência *Cinema e História*, de 1977. O texto aborda questões metodológicas e teóricas mais específicas daquelas contidas nos trabalhos de Georges Sadoul.

Peter Burke, em sua obra *Testemunha Ocular*, afirma que o historiador preocupado em utilizar-se de fontes iconográficas não pode e nem deve se limitar a analisar a imagem como simples evidência, mas sim no impacto da mesma na imaginação histórica (BURKE, 2004, p.16). Somente é possível compreender uma imagem se tivermos conhecimento acerca da cultura produtora da mesma. O realizador de um filme tem a pretensão, não somente de criar uma obra, mas de contribuir para que essa cinematografia faça parte da memória e da imaginação coletiva de uma sociedade. Dessa forma, o filme deve ser analisado além da esfera da narrativa, mas em análises concêntricas entre espaço filmado, o autor do filme, sua produção e distribuição, a recepção da crítica e do público e as influências e intenções ideológicas por detrás das cenas. Compreendendo que um filme está além de sua esfera de exibição e entretenimento, e que está inserido em uma estrutura ideológica reforçada por diversos interesses coletivos e privados, poderemos analisar e compreender a obra, não

por si só, mas a partir de sua realidade circunscrita. Somente dessa forma o filme supera o seu status de produção cinematográfica e adquire um valor como fonte histórica. A representação da história das imagens presentes em determinado filme não pode estar desvinculada da historiografia sobre a cultura e sociedade do realizador da obra.

Para abordar esses questionamentos certos historiadores propuseram modelos metodológicos. Para Marc Ferro (2010), um filme pode ser analisado em quatro etapas: a) O conteúdo aparente ou a imagem da realidade: é a forma como o filme é apreendido, como é visto em um primeiro momento, o registro documental da realidade; b) A análise dessas imagens a partir da relação com seu contexto histórico; c) Com a análise do filme e seu contexto, podemos chegar a uma zona de conteúdo latente, algo que escapa à primeira vista, mas que ainda pode ser compreendido se dissociado do contexto histórico; d) Enfim, chegamos, a partir de uma metodologia de análise, na zona da realidade não-visível, mesmo que ela não possa ser reconstituída da maneira tal como se deu, somente se poderá chegar próximo de tal realidade, respeitadas as devidas conexões com o contexto em que o filme foi produzido. Acrescentamos que tal prerrogativa também vale para a recepção do filme. Destacamos o que ainda nos sugere Ferro, em sua obra *Crítica das Atualidades*. O autor apresenta como metodologia de análise fílmica a questão das *críticas das atualidades*, teoria metodológica que aborda a análise fílmica mediante três pontos: autenticidade, identificação e a crítica analítica. A crítica da autenticidade condiz à integridade do documento fílmico em relação ao negativo original e a edição; a identificação consiste em “buscar a origem de um documento, datá-lo, identificar personagens e lugares, interpretar o conteúdo” (FERRO, 2010b, p.93); a crítica analítica deve se ater, segundo o autor: “Na fonte emissora, as condições de produção, a função do documento, sua frequência, sua recepção por eventuais telespectadores, etc.” (Ibidem, p.94). Deve-se ainda identificar qual a sociedade que o produziu, analisar a relação entre o autor, a obra e a sociedade, a história da produção. Dessa forma, para analisar um filme, é necessário conhecer o que o filme diz, a ideia que o autor comunica. Nossa proposta metodológica não seguirá a metodologia de Ferro à risca, mas manterá no horizonte a proposta da crítica da identificação do filme para melhor analisá-lo, e a crítica analítica, que será rediscutida a partir de práticas metodológicas mais bem definidas do que as sugeridas pelo autor.

Referente à negação da crítica da autenticidade, abre-se mão da análise de Marc Ferro, optando pelo ponto de vista da autenticidade segundo Michèle Lagny na qual a integridade do documento está sujeita às diversas manipulações dos negativos originais impostas pela prática da censura política e da censura moral, na qual particulariza a diferença entre a concepção criadora do autor da obra cinematográfica e os órgãos de circulação da cultura audiovisual. Dessa forma, não se limita em analisar a autenticidade em relação às práticas de edição e não continuidade linear das filmagens, mas na autenticidade ao processo criativo do cineasta. Para tanto, necessita-se de um conhecimento sobre a história do cinema, do cineasta e das questões políticas em torno da produção e circulação do filme, indo ao encontro de aspectos da crítica analítica de Marc Ferro.

As questões que ele [o historiador] se coloca tradicionalmente sobre a origem e função do documento valem evidentemente para o filme cujo próprio estatuto, aquele de objeto cultural, não contribui para simplificar-lhe a tarefa. Os problemas de contextualização são, com efeito, pelo menos de três ordens, que se entrelaçam: a ideia mais frequente é, evidentemente, que o filme é sobredeterminado pelas condições políticas e econômicas da produção e da recepção (na verdade diferentes recepções, uma vez que o filme propiciou diversos relançamentos em datas diferentes e por vezes discordantes). (LAGNY, 2009, p.123).

Lagny argumenta que todo processo de produção de sentido é uma prática social e que o cinema não é apenas uma prática social, mas também um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou apresenta modelos. O que importa não é analisar o filme como um espelho da realidade ou como as ideias neutras do cineasta, mas como o conjunto de elementos que busca representar uma sociedade, tanto no passado como em seu presente, não necessariamente com intenções ideológicas ou políticas e suas práticas sociais. O teórico e cineasta soviético Eisenstein havia observado que a sociedade recebe o conteúdo e os significados das imagens em função de sua própria cultura. Essa noção de subjetividade nas interpretações sobre o audiovisual que faz com que a análise do historiador seja sempre uma novidade, baseada no diálogo entre o momento de produção de um filme, no momento de recepção do mesmo dentro da pesquisa e na própria temporalidade da análise do historiador. Uma mesma obra cinematográfica pode ser lida de maneira diferente ou mesmo inversa, em momentos distintos da

história. Essa diversidade de leituras é o que a historiadora Ana Maria Mauad chama de *Regime de Visualidades* (2008). Esse conceito está diretamente relacionado ao *regime de historicidade* de François Hartog, entendido como “formas segundo as quais uma sociedade se relaciona com o tempo e trata de seu passado” (MENEZES, 2012, p.259). No caso da *visualidade*, pensamos a forma como uma sociedade se relaciona com a imagem nos diferentes momentos de sua visualização. “Nessas condições, passaríamos mais eficazmente da visão (marcada, antes de mais nada como fato perceptivo e sensível, é claro, à historicidade das estruturas perceptivas) para a visualização, fato social” (MENEZES, 2012, p.259).

Para Marc Ferro, o cinema é um testemunho de seu próprio tempo. Porém, todo o historiador deve evitar, de acordo com Alexandre Valim: “o erro comum de querer 'ler' em um filme a sociedade inteira, a totalidade complexa da história de uma época, ou ainda, em acreditar em poderes de predição do futuro inscritos no cinema de cada período” (VALIM, 2006, p.21). Marcos Napolitano, em seu texto *A história depois do papel*, reforça a orientação ao pesquisador de não cometer outros erros tais como: o filme como um simples complemento do documento escrito; filme como resgate fiel do passado, como testemunho completo do presente e como predição do futuro; e a obra cinematográfica como registro mecânico do real, sem possuir uma linguagem específica (NAPOLITANO, 2010, p.244).

O cinema é um meio de expressão e não de simples reprodução. Essa expressão é a representação dos interesses do diretor ou dos poderes financiadores e/ou ideológicos da obra cinematográfica. No caso do cinema, a representação é eloquente, pois está sempre querendo dizer algo. Mas, uma imagem individual simplesmente exprime algumas características essenciais ou não-essenciais ao autor, como enquadramento, iluminação, profundidade, cores, som. O filme só assume o caráter de obra de linguagem quando atua numa ordenada e coordenada conexão de imagens. Para Eisenstein,

a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema. Ela tem o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática com um todo (EISENSTEIN, 1990, p.13).

Além disso,

apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, através da agregação, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como parte do todo. Isto ocorre seja ela uma imagem sonora – uma sequência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados (Ibidem, p.20).

Segundo Marc Ferro, “um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo (...) [atingindo] uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não visível” (FERRO, 2010, p.47). É importante, transpassarmos os limites da análise do cinema como fonte para a história para nos dedicarmos à presença da História a partir do cinema. Tal discussão foi muito bem abordada por Michèle Lagny:

O cinema detém, por conseguinte, a vantagem de apreender simultaneamente o peso do passado e a atração do novo na história. (...) Existe assim uma ideia dominante que concebe que o cinema como muito capaz de fazer ver sobre o imaginário social, sobre as coerências socioculturais, sobre as longas durações das representações. (...) A utilização dos filmes permite então conceber melhor todas as discrepâncias no tempo que constituem os “tempos da história”; ela faz aparecer a complexidade das representações nas quais se embaraçam tentativas de sedução ou de enquadramento ideológico. Medos conscientes ou inconscientes, desejos confusos, fazendo do cinema um historiador inconsciente do inconsciente social (2009, p.105).

A importância da discussão desses diversos pontos teóricos e metodológicos sobre cinema tem relevância para a legitimação do audiovisual como fonte para os historiadores. A aceitação do uso do cinema como fonte histórica indica uma mudança no posicionamento do historiador perante o seu tempo. “Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia” (MORETTIN, 2007, p.47).

A imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo, uma função simbólica, de dar acesso a um significado, e uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador. Mas se esse espectador é um historiador, ele deve ter perguntas a serem feitas a essa imagem, e vai tomá-la como representação, ou seja, como traço ou fonte que se coloca no lugar do passado a que se almeja chegar. Como um texto, um discurso, o filme é algo orientado. A imagem é testemunha de uma realidade diversa daquela na qual está reproduzindo. Segundo Marc Ferro “as imagens formam uma espécie de energia de informação, que convém domar como se faz com um animal” (FERRO, 2010, p.98). E para sistematizar o estudo do audiovisual propomos a

metodologia apresentada a seguir, assim como nossa percepção sobre o conceito de representação, sendo o mesmo pertinente ao desenvolvimento teórico-metodológico da análise fílmica.

O conceito de representação

Representação, que provém da forma latina *repraesentare*, significa fazer presente alguma coisa ausente. Outros possíveis significados são: “apresentar-se perante um tribunal”, “representar outra pessoa como símbolo”, “colocar um objeto no lugar de outro”, “encenar um acontecimento”. Representação é um conceito chave da teoria do conhecimento, assim como um conceito chave da teoria do simbólico. “O símbolo implica sempre uma reunião entre duas metades: o *significante*, carregado do máximo de concretude, e o *significado*, apenas concebível, mas não representável e que se dispersa em todo o universo concreto.” (FALCON, 2000, p.45-46)

Uma representação mental é entendida como o processo pelo qual o ser humano cria na mente um modelo do mundo real ou um estado mental. É a unidade básica do pensamento, isto é, o poder de pensar e imaginar o conceito sem ele estar presente. Através da representação mental o sujeito organiza o seu conhecimento. Ela está relacionada com nossa experiência de vida e esta está relacionada com nossa cultura. Sem representação mental não há memória. Em seus estudos, Freud possibilita a reconstrução de um passado biográfico mediante o que chamou de “fragmentos de verdade”, elementos puros da psique, e “formas figuradas”, que são espécies de quase-recordações: a “análise se esforçará por reunir esses elementos à deriva, desprovidos de unidade ou de estrutura, vinculando-os em alguma forma de organização com base na atividade psíquica conhecida como *figurabilidade*” (CARDOSO, 2000, p.24). Segundo Ciro Flamarion Cardoso:

Considerando-se as representações mentais no nível individual, todo sujeito dispõe de um repertório básico de *representações típicas* na constituição de sua memória semântica e de sua informação. Existem, por outro lado, as representações mentais que surgem da prática, das ações sobre o meio e do planejamento dessas ações: são as *representações ocorrência*. O sujeito escolhe e manipula, em cada momento, em razão da situação (real ou imaginária) de sua ação, as representações pertinentes, tomando-as do conjunto de todas aquelas de que dispõe (...) (2000, p.25)

Dentro dos estudos sobre o conceito de representação no campo da psicologia social Serge Moscovici, em sua obra *Representações Sociais: investigações em psicologia*

social (2010), amplia a questão da representação mental individual para uma perspectiva coletiva. As representações coletivas, denominadas pelo autor por *representações sociais*, têm como uma de suas finalidades tornar familiar algo não-familiar, isto é, uma alternativa de classificação, categorização e nomeação de novos acontecimentos e ideias, com as quais não tínhamos contato anteriormente, possibilitando, assim, a compreensão e manipulação destes a partir de ideias, valores e teorias já preexistentes e internalizadas por nós e amplamente aceitas pela sociedade.

Moscovici divide a operação da representação em dois eixos: a “objetivação”, que compreende as etapas de *construção seletiva*, *esquematização estruturante* e *naturalização*; e a “ancoragem”, que vincula a representação à sociedade. Ancorar é classificar e nomear algo estranho, não familiar dentro de nossa realidade cognitiva, de “rotulá-lo com um nome conhecido”. A partir do momento em que classificamos algo desconhecido, somos capazes de objetivar uma representação do mesmo. “Categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele” (MOSCOVICI, 2010, p.63). Esse processo de categorização da ancoragem pode ser feito de duas maneiras: generalizando ou particularizando:

Generalizando, nós reduzimos as distâncias. Nós selecionamos uma característica aleatoriamente e a usamos como uma categoria (...). A característica se torna, como se realmente fosse, coextensiva a todos os membros dessa categoria. Quando é positiva, nós registramos nossa aceitação; quando é negativa nossa rejeição. Particularizando, nós mantemos a distância e mantemos o objeto sob análise, como algo divergente do protótipo. Ao mesmo tempo, tentamos descobrir que característica, motivação ou atitude o torna distinto. (MOSCOVICI, 2010, p.65)

Nomear algo é dar uma identidade de forma que seja comunicável e relacionável dentro de nossa cultura, não necessariamente arbitrária, mas que gere um consenso nas interpretações. Dar nome a uma pessoa ou coisa, para Moscovici resulta em três consequências:

- a) Uma vez nomeada, a pessoa ou coisa pode ser descrita e adquire certas características, tendências etc.;
- b) A pessoa, ou coisa, torna-se distinta de outras pessoas ou objetos, através dessas características e tendências;
- c) A pessoa ou coisa torna-se o objeto de uma convenção entre os que adotam e partilham a mesma convenção; (MOSCOVICI, 2010, p.67)

Objetivação é o processo que liga o não familiar com a realidade através da figurabilidade de uma ideia ancorada de forma física e acessível a uma realidade social. A partir disso, a objetivação busca tornar real uma representação dentro dessa realidade. Segundo Moscovici “objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma ideia, ou ser impreciso; é reproduzir um conceito em uma imagem. Comparar é já representar, encher o que está naturalmente vazio com substância.” (MOSCOVICI, 2010, p.71-72)

Em relação ao eixo da objetivação, a *construção seletiva* consiste em selecionar os aspectos que devem ser ignorados e aqueles que devem ser enfatizados em determinada representação, sendo que ela pode ser feita de modo consciente ou inconscientemente; a *esquematização estruturante* seria a materialização dos aspectos selecionados na representação e a *naturalização* consiste em aproximar a representação da realidade, de forma que se torne uma forma autônoma do objeto representado, conquistando maior verossimilhança. (CARDOSO, 2000, p.9-10; VALIM, 2006, p.197-198; MOSCOVICI, 2010, p.60-78)

Ancoragem e objetivação são, pois, maneiras de lidar com a memória. A primeira mantém a memória em movimento e a memória é dirigida para dentro, está sempre colocando e tirando objetos, pessoas e acontecimentos, que ela classifica de acordo com um tipo e os rotula com um nome. A segunda, sendo mais ou menos direcionada para fora (para outros), tira daí conceitos e imagens para juntá-los e reproduzi-los no mundo exterior, para fazer as coisas conhecidas a partir do que já é conhecido. (MOSCOVICI, 2010, p.78)

Moscovici (2010, p.210) afirma que, do ponto de vista dinâmico, “as representações sociais se apresentam como uma ‘rede’ de ideias, metáforas e imagens, mais ou menos interligadas livremente e, por isso, mais móveis e fluidas que teorias”. Moscovici compara a mente humana com uma enciclopédia que possui as ideias, metáforas e imagens e as cruza entre si de acordo com “a necessidade dos núcleos, das crenças centrais armazenadas separadamente em nossa memória coletiva e ao redor das quais essas redes se formam”.

A noção de *representações sociais* como uma rede de ideias, imagens e metáforas, aproxima a teoria de Moscovici dos teóricos do imaginário, tais como Cornelius Castoriadis, Bronislaw Baczko e Gilbert Durand. Este último (1989) apresenta algumas sugestões sobre o conceito de imaginário que dialogam com a representação. O mesmo trabalha com a noção de *thema ou themata* – uma espécie de esquema imaginário que banha imensas zonas de saber e da sensibilidade no tempo e no espaço. Dessa forma,

agrupam-se as imagens em “constelações ou enxames”, bacias semânticas que determinam o *imaginário*. Bronislaw Baczco afirma que os imaginários sociais são representações pelas quais uma coletividade designa a sua identidade, instalando modelos que se legitimam na realidade de uma sociedade criando uma representação totalizante que ordena seus elementos de forma a encontrar, “seu lugar, sua identidade e a sua razão de ser”, desta forma, “o imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controlo da vida colectiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objecto dos conflitos sociais.” (BACZCO, 1985, p. 309-310). Nesse caso, Pierre Bourdieu afirma que os imaginário social não pode estar sujeitado somente a forças externas, mas, se constitui em uma rede de conflitos que se originam dentro da própria sociedade. (BOURDIEU, 2010)

Assim, além do imaginário estar relacionado a essa rede de conflitos, em seu processo de estruturação também estrutura forças reguladoras na vida coletiva, que segundo Norbert Elias define direitos e deveres, hierarquias sociais, constituindo, então, um poder regulador de uma coletividade (ELIAS, 1995). Portanto, o imaginário social “estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de ‘bom comportamento’, designadamente através da instalação de modelos formadores” (BACZCO, 1985, p.309). Dessa forma, o imaginário é constituído por um sistema de símbolos que funcionam como instrumentos reguladores de integração social, segundo Bourdieu, “eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (BOURDIEU, 2010, p.10).

Outro autor relevante para a discussão sobre Representação no campo da História é Roger Chartier, pertencente à vertente da Nova História Cultural. O mesmo crê em seus textos dos anos 1980 que a realidade social é constituída pelas próprias representações do mundo social. Para Roger Chartier (2002a, p.17), a História Cultural, “tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.” As formas como percebemos a realidade não são de forma alguma discursos neutros, pelo contrário, pois esses discursos produzem estratégias e práticas, tanto sociais, políticas e culturais, que tendem a impor uma autoridade e fortalecer uma hegemonia à custa das outras significações de realidade dos grupos oprimidos ou silenciados.

“As lutas de representações tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.” (CHARTIER, 2002a, p.17) A antropologia simbólica americana define a função simbólica como a função mediadora das diferentes modalidades de apreensão do real, quer que os mesmos operem por meio de signos linguísticos, mitológicos e/ou religiosos, do conhecimento científico. “A tradição do idealismo crítico designa assim por *forma simbólica* todas as categorias e todos os processos que constroem o mundo como *representação*” (CHARTIER, 2002a, p.19). O fato de absolutizar essa noção entra em conflito com o que nos propõe Ciro Flamarion Cardoso:

de que não criamos mundos, mas sim que estamos em um – um mundo físico que indubitavelmente não criamos e que nos procede de quatro bilhões e seiscentos milhões de anos aproximadamente, e um mundo social que longe está de ter seu conhecimento redutível a mero efeito de construções sígnicas (CARDOSO, 2000, p.10).

Dessa forma, há uma negação do modelo de “mundo como representação”, elaborado pelo autor Roger Chartier em seus trabalhos durante os anos 1980. Ciro Flamarion Cardoso (2000, p.11) critica o historiador Roger Chartier ao pontuar o debate sobre a representação. O autor nos expõe seu incômodo com as colocações radicais de Chartier na década de 1980 as quais, segundo Cardoso, apontavam que “a relação estabelecida não é de dependência das estruturas mentais para com suas determinações sociais. As próprias representações do mundo social é que são os elementos constitutivos da realidade social”.

Em uma revisão de suas teorias em 1993, Chartier altera sua definição sobre representação:

primeiro, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e estruturam os esquemas de percepção e de apreciação, a partir dos quais os indivíduos classificam, julgam e agem; em seguida, as formas de exibição do ser social ou do poder político, tais como as revelam os signos e desempenhos simbólicos através da imagem, do rito ou daquilo que Weber chamava de “estilização da vida”; finalmente, a ‘presentificação’ em um representante (individual ou coletivo, concreto ou abstrato) de uma identidade ou de um poder, dotado assim de continuidade e estabilidade. (CHARTIER, 1994, p.8)

Dessa forma, através dessa revisão, Chartier afirma que as representações “não geram nem constroem o próprio mundo social”. O conceito de representação permite

associar antigas categorias que a história social, a história das mentalidades e a história política mantinham separadas. Dessa maneira, esse conceito possibilita unificar três dimensões constitutivas da realidade social: as *representações coletivas*, que constituem a matriz das formas de percepção, de classificação e de julgamento; as *formas simbólicas* por meio dos quais os grupos e os indivíduos percebem suas próprias identidades; por fim, a *delegação* atribuída a um representante da coerência e da permanência da comunidade representada. Na prática histórica, o texto não é outra coisa senão a *representação do real*. A reconstituição da realidade não passa de uma inferência, de uma dedução. Ela é o ponto de vista do *real* daquele que a relata. (SILVA, 2000, p. 82- 83)

Com a revisão dos anos 1990, Chartier (2002b) traz algumas reflexões importantes quando nos atenta para a relação da representação entendida como correlação entre uma imagem presente e de um objeto ausente. Sendo assim, a efetivação dos objetivos da representação não se consolida quando não é formada a relação entre a coisa representada e a própria representação, podendo ocorrer por incompreensão do “leitor” ou pela “extravagância” da relação arbitrária entre o signo e o significado. A representação ainda permite “mascarar” conscientemente o seu referente:

A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta. (CHARTIER, 2002b, p.74-75)

Adotaremos a abordagem da representação social da psicologia social de Serge Moscovici, sem desconsiderar as reflexões que Chartier nos expõe após a revisão dos seus textos nos anos 1990. Essa perspectiva também é adotada por Alexandre Busko Valim (2006) em sua tese de doutoramento, em que demonstra a adequação dessa perspectiva aos objetivos da História Social do Cinema.

Circuito comunicacional

Como modelo metodológico para a análise de um audiovisual, pretendemos apresentar o Circuito Comunicacional. Dentro dessa perspectiva devemos unir os esforços de uma crítica cinematográfica com a teoria do cinema e com a historiografia (VALIM, 2012, p.284). Devemos ter subsídios sobre a crítica cinematográfica para

podermos analisar melhor as etapas de produção de um filme, sua a narrativa e sua linguagem. A teoria do cinema é necessária para efetuarmos uma análise metodológica do filme de modo que possamos entender como o mesmo, conceitualmente, estrutura-se como representação. O campo da historiografia deve ser levado em conta de forma que o filme seja enfocado como objeto do estudo histórico, ampliando seu caráter de obra cinematográfica para o de um documento para a pesquisa histórica.

Complementando a base do Circuito Comunicacional, devemos ter claro que todo o trabalho de História Social do Cinema pressupõe analisarmos uma História do Filme, uma História do Realizador e uma História do Público. Essa informação é relevante, pois todo o filme é uma obra coletiva e polissêmica, os filmes nunca são produtos de um único indivíduo; uma vez que qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material, suprimindo peculiaridades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas, como apontou Siegfried Kracauer (1998, p.17). O filme envolve uma relação direta entre o texto, contexto, leitor – ou filme, contexto e espectador.

O Circuito Comunicacional é subdividido em três circuitos concêntricos e interligados: Circuito Extrafílmico, Circuito Interfílmico e Circuito Intrafílmico. O primeiro compreende o Circuito Social em relação ao filme, nesse caso os processos de produção, circulação/mediação, recepção e agenciamento; o segundo compreende as mais diversas expressões culturais e documentações/fontes relativas ao filme, em uma relação tal como uma relação intertextual tem com o conteúdo de um texto; o último compreende a análise do texto fílmico, da obra cinematográfica em si e suas particularidades como fonte audiovisual. O mesmo subdivide-se em diversas estruturas analíticas.

Circuito extrafílmico

A análise desse circuito torna-se fundamental para realizarmos uma operação historiográfica do contexto do filme, indo além das mais variadas análises do “filme pelo filme” como a semiótica, o pós-modernismo e muitos historiadores da arte realizam.

A primeira etapa do circuito compreende a Produção. Essa fração engloba todo o processo de produção de um filme buscando responder os seguintes questionamentos: De onde vem o financiamento? Quais os grupos envolvidos na produção? Quem é o cineasta e qual seu posicionamento ideológico? Qual a ideologia por detrás do filme? De que ponto de vista o filme é orientado?

Para nos dar subsídios de forma que possamos responder a essas perguntas, além de documentações que estão envolvidas especificamente com a produção (carta dos produtores, roteiro, documentações do estúdio, recibos de gastos), precisamos ter a noção de conceitos como hegemonia, imaginário, ideologia de forma que seja possível mapearmos o contexto cultural que abarca a o período em que o filme foi produzido.

Nesse estágio da pesquisa devemos saber quem faz parte da equipe de produção do filme: atores, cenógrafos, diretor de arte, de fotografia, músicos, produtores, editor e qualquer cargo que possa influenciar esteticamente e ideologicamente a produção. Realizar a Crítica da Identificação segundo nos sugere Marc Ferro é relevante na catalogação de dados como o país produtor, o ano de lançamento, o espaço-tempo diegético da obra, assim como estarmos aptos a realizar a crítica da autenticidade do material fílmico em relação à censura.

A segunda etapa da análise contextual é a Circulação, a qual compreende o processo de distribuição do filme, sua eventual campanha publicitária, e a circularidade da obra, tanto levando em conta as salas de exibição da mesma quanto sua distribuição como mídia digital ou caseira (DVD, Blu-ray, VHS). Refletindo sobre essa circulação do audiovisual, devemos nos questionar: quem são os distribuidores? Pertencem a empresas de capital nacional ou estrangeiro? Qual o interesse desse meio de circulação? Relativo aos espaços de exibição: em que cidades e salas de cinema esses filmes foram exibidos? Qual é o extrato social majoritário de espectadores nessas salas de cinema? Em que outros locais esse filme foi exibido? Qual o seu número de cópias?

A materialidade da mídia nessa etapa da pesquisa é de grande importância para as análises posteriores. Nesse sentido, Angel Luis Hueso Montón (2009, p.37) apresenta uma reflexão em seu texto acerca do filme como *espetáculo social* e o filme como *consumo de imagens individualmente*. O filme pode ser apresentado em diversos espaços de exibição, de forma coletiva, assim como de forma privada, em um ambiente

particular, não necessariamente de forma singularizada. Nesse caso, a forma como o filme é exibido e consumido tende a influenciar diferentes recepções.

a diversidade de modos de acesso às imagens incide também, como não podia deixar de ser, sobre os níveis de recepção, pois é evidente que as condições ambientais e a atitude pessoal que se adota perante estas duas diferentes possibilidades apontadas (sala especificamente preparada e qualquer lugar e em qualquer momento) são radicalmente distintas; isso traz como consequência direta o estudo destas circunstâncias desde o ponto de vista psicológico para compreender as diferentes reações do espectador perante as mesmas imagens de acordo com o lugar concreto onde são contempladas. (MONTÓN, 2009, p.37)

Essa diferenciação nos meios de mediação é fundamental para traçarmos o que Ulpiano Bezerra de Menezes (2012) chama de *vida pregressa* de uma obra imagética, de sua produção à sua monumentalização, pois toda imagem possui uma vida social, pois, antes de ser considerada uma fonte para a pesquisa histórica, essa imagem trilhou um percurso marcado por diferentes funções e utilidades distantes do seu aspecto “documental”.

O conhecimento da vida pregressa da imagem demanda, assim, uma operação paradoxal, que poderíamos chamar ‘desdocumentalização’. Portanto, para utilizar a imagem como documento, deve-se retratar, procurando pistas diversas, os caminhos que ela percorreu, antes de ser diagnosticada e aposentada e receber o status de documento. (MENEZES, 2012, p.254)

Os cartazes, trailers produzidos, campanhas publicitárias são objetos de estudos e fontes relevantes para a pesquisa no campo da mediação dos audiovisuais.

A terceira etapa, e possivelmente a mais importante dentro de um estudo social do cinema, é a Recepção. A mesma pressupõe a forma como o filme foi recebido após sua emissão. Para tanto, devemos ter claro que não conseguiremos dar conta de uma recepção em absoluto, pois a recepção de um filme nunca é unívoca e possibilita as mais diversas interpretações, portanto sugerimos algumas fontes que podem nos dar indícios de como o audiovisual foi recebido em seu contexto de circulação: recepção oficial de bilheteria, crítica especializada, fontes orais e cartas de espectadores.

Para Peter Burke (2000) a recepção sempre é diferente da emissão, porque cada receptor possui suas próprias percepções e interpretações daquela mensagem transmitida pelas imagens. Uma mensagem pode apresentar interpretações

convergentes, interpretações diversas e até opostas. Portanto, torna-se impossível discutirmos uma obra cinematográfica a partir de uma análise social sem lidarmos com o seu público receptor.

Os estudos de recepção remetem a um receptor ativo. O espectador pode resistir às pressões ideológicas, rejeitar e até mesmo reapropriar seus significados. Assimilar uma ideia não necessariamente, como afirma Michel de Certeau (1998, p.39-40), é se tornar semelhante ao que se absorve, mas também se apropriar e reapropriar as ideias apresentadas. Para Hans-Georg Gadamer tomar conhecimento do 'dizer do outro' não é fazer dele sua opinião.

O receptor por meio da obra cinematográfica pode, então, assumir uma postura crítica. A constituição dessa postura depende na acepção de Gadamer (1998), da *tradição*, a consciência histórica do sujeito, seu meio sócio-histórico, que contribui para a maior ou menor apreensão do sentido racional, da apreensão não balizada pela emoção, dos conceitos apresentados na obra fílmica.

Para refletirmos sobre a questão da recepção tomamos como base o trabalho proposto por Livingstone e Daniel Dayan (2009, p.64-67), denominado *modelo texto-leitor*. Esse modelo é exemplificado por seis pontos: 1. O sentido de um texto não faz parte integrante do texto. A recepção não é a absorção passiva de significações pré-construídas, mas o lugar de uma produção de sentidos; 2. O saber de um texto, por mais sofisticado que seja não permite predizer a interpretação que ele receberá; 3. Em ruptura com uma concepção linear da comunicação, o princípio que quer que os códigos que presidem à produção das mensagens sejam necessariamente aqueles aplicados ao momento da recepção está igualmente rejeitado. Uma vez que reconheçamos a diversidade dos contextos em que a recepção se efetua e a pluralidade dos códigos em circulação no interior de um mesmo conjunto linguístico e cultural, não há mais razão para que uma mensagem seja automaticamente decodificada como foi codificada. A coincidência da decodificação e da codificação pode ser sociologicamente dominante, mas teoricamente não é mais do que um caso de figura possível; 4. Os estudos de recepção remetem a uma imagem ativa do espectador. O espectador pode não somente retirar do texto satisfações incompreendidas pelo analista, mas pode também resistir à pressão ideológica exercida pelo texto, rejeitar ou subverter as significações que o texto lhe propõe; 5. Passamos, assim, de um receptor passivo e mudo a um receptor não

somente ativo, mas fortemente socializado. A recepção se constrói num contexto caracterizado pela existência de comunidades de interpretação. Ela se traduz pela existência de recursos culturais partilhados cuja natureza determinará a da leitura; 6. A recepção é o momento em que as significações de um texto são constituídas pelos membros de um público. São essas significações, e não as do texto em si, e ainda menos as intenções dos autores, que servem de ponto de partida para a análise. O que pode ser dotado de efeitos, não é o texto concebido, ou o texto produzido, ou o texto difundido, mas o texto efetivamente recebido.

O último estágio desse Circuito é o Agenciamento, que apesar de ser pouco explorado nas pesquisas no campo da História, possui sua parcela de relevância em uma análise detalhada de uma obra fílmica. Essa parcela do circuito social está relacionada à abertura de um novo Circuito Comunicacional a partir do agenciamento do filme para outras mídias ou áreas comerciais. Neste caso, trata-se da utilização do filme, ou personagens, na indústria de brinquedos, videogames, da moda, automobilística, propaganda e publicidade. Incluem também as adaptações, traduções e releituras da obra por outras mídias.

Circuito interfílmico

Este circuito aborda as mais diversas relações que o filme estabelece dentro de seu contexto sociocultural de produção com outras documentações e fontes para a pesquisa histórica. Neste caso, tratamos de jornais, revistas especializadas, cartas, outros filmes, programas de televisão, entrevistas, documentos oficiais, etc.

Todos os esforços para se definir o cinema como uma arte específica, tem que compreender que ele funciona num contexto cultural. De uma só vez tal contexto é preciso, local, datado, nacional e enraizado em tradições longínquas frequentemente sugeridas por referências por vezes vagas. O filme deve, portanto, ser tratado no contexto das suas relações com outros filmes ou outros textos. Isto conduz a construir a partir do reemprego ou dos indícios de entrecruzamento das redes intertextuais, admitindo que o jogo de troca não se faz em termos de influências determinantes, mas em termos de interferências complexas, nas quais se entrelaçam elementos fragmentários. Tais estudos se desenvolveram na Europa do Norte e nos Estados Unidos, com obras como as de William Urrichio e Roberta E. Pearson (1993), que mostram como se constroem as representações fílmicas a partir de toda sorte de textos e imagens com as quais os espectadores de uma época podem estar mais ou menos familiarizados. (LAGNY, 2009, p.126)

É dentro desse Circuito que se configura a relação entre o filme e as bibliografias e fontes de apoio à pesquisa histórica. O filme é condicionado a uma intertextualidade com a memória coletiva, e nesse caso, a operação da memória da Retórica Fílmica, e são essas fontes que subsidiam a naturalização das representações temáticas de um filme. Somente com o diálogo entre o filme e outras obras relacionadas, que uma representação torna-se acessível, familiar aos receptores, favorecendo dessa forma uma melhor aceitação e uma dominância nas interpretações. O pesquisador deve estar atento a essa rede comunicacional entre as fontes para realizar a análise fílmica e histórica.

A análise fílmica ou circuito intrafílmico

Este Circuito compreende a análise do filme em si, relacionada com a análise do contexto presente nos outros circuitos. Propomos uma análise fílmica baseada na decupagem e divisão do filme em sequências, que devem ser submetidas a uma descrição densa dos enquadramentos, das questões técnicas e estéticas presentes no filme; de uma transcrição de diálogos; de apontamentos sobre as mudanças de planos e informações relevantes para a continuidade da análise fílmica.

Trabalhamos com o circuito em três operações: comentário, análise intrafílmica e a crítica historiográfica. A primeira operação consiste em, após a descrição fílmica das sequências, um comentário geral sobre o filme, levantando hipóteses, dados, realizando uma sinopse do filme, de modo a operar uma relação primária entre o filme e seu contexto. A segunda etapa consiste no que chamamos de Análise Retórica do Filme, que está pautada pela utilização de três primordiais métodos analíticos: a retórica discursiva de Bill Nichols (2009), a esquematização de Eixos Semânticos apontadas por Ciro Flamarion Cardoso (1997, p.35) e Alexandre Busko Valim (2012, p. 297) e a definição dos processos de Representação Social de Serge Moscovici (2010). A última etapa é a crítica final ao filme, abordando-o como objeto de estudo no campo historiográfico.

Dessa forma, após a realização do *comentário* o filme é submetido à *análise intrafílmica*, que consiste em uma conjunção de abordagens analíticas utilizando as ferramentas da *objetivação* de Moscovici e dos três Eixos Semânticos apresentados por Cardoso: *Eixo Semântico Temático*, *Eixo Semântico Figurativo* e *Eixo Semântico Axiológico*. O Eixo Temático é a coletividade de temas relevantes presentes no filme. O

Eixo Figurativo é a forma como os temas presentes no Eixo Temático são apresentados, de modo que possam ser percebidos por um dos cinco sentidos (visão, audição, tato, olfato e paladar), relaciona-se diretamente à *esquematização estruturante* de Moscovici (2009). O Eixo Axiológico está relacionado com sistemas de valores, tais como éticos, estéticos e religiosos, de forma que os valores são legitimados por uma relação de binaridade/oposição.

A partir da decupagem do filme, determinamos os principais Eixos Semânticos Temáticos do mesmo, isto é, os principais temas a serem analisados na obra cinematográfica, tais como: o trabalho, a opressão, nacionalismo, anticomunismo, infância, as relações de gênero e assim sucessivamente conforme o interesse da pesquisa. Com os temas escolhidos passamos para a etapa de figurabilidade desses temas. Através de um processo de seleção de elementos semânticos dentro do repertório cultural produtor, o realizador da obra escolhe os mais diversos artifícios para estruturar um esquema figurativo das principais temáticas de sua obra. Dessa forma, um tema de interesse da produção pode ser apresentado nas mais variadas formas figurativas em um filme: através de imagens, objetos, personagens, narração, trilha sonora, enquadramentos, iluminação. Cada um desses processos de figuração constitui um Eixo Semântico Figurativo específico a cada Eixo Semântico Temático predeterminado. Em seguida, com essa catalogação de temas e esquemas figurativos de cada sequência de um filme, podemos selecionar as sequências mais relevantes para a análise fílmica, abrindo brechas para uma análise total de um filme ou de suas partes mais relevantes.

O próximo passo para a análise é escolher a Estrutura Intrafílmica mais pertinente aos esquemas figurativos de cada sequência escolhida para a análise fílmica. As Estruturas Intrafílmicas são subdivididas entre:

a) Estrutura Narrativa: envolve todos os elementos que dão sentido à narrativa do filme, tais como o espaço-tempo, o roteiro, a narração do filme. Devemos nos atentar para as peculiaridades na narrativa do filme que está sendo analisado. Um filme possui diversos níveis de interpretações narrativas que vão desde as mais imediatas até as significações

mais profundas.⁴ Certos filmes possuem um narrador, é necessário identificar o tipo de narrador (voz off, narrador-personagem). O gênero (*western*, ação, drama, entre outros) ou estilo (trágico, cômico, épico, etc.) do filme também influencia em sua narrativa e deve ser levado em consideração.

b) Estrutura Cênica: se refere aos aspectos pictóricos da obra audiovisual, sua cenografia, os objetos em cena, figurinos e maquiagens. Os elementos cênicos dão maior clareza e objetividade para uma narrativa, favorecendo as interpretações desejadas pelos realizadores do filme. A maquiagem pode definir para o espectador características acerca do caráter do personagem, ou simplesmente causar um impacto emocional. Da mesma forma, o figurino pode criar uma ambientação histórica para um filme ou favorecer determinadas características do personagem que estimulam reações de empatia no espectador. Os objetos cênicos também fazem parte desses artefatos sígnicos.⁵

c) Estrutura Visual: compreende os aspectos da fotografia do filme (enquadramento, planos, tomadas), direção de arte e efeitos de iluminação, assim como os efeitos visuais. É relevante pensar que os diferentes enquadramentos de uma câmera podem gerar diferentes interpretações para o espectador. As escolhas de determinados filtros de cores para a lente da câmera e a iluminação para a cena, favorecem ou desfavorecem certos enredos, temáticas, personagens. Por essa razão o trabalho de um diretor de arte é fundamental para compreensão da narrativa do filme.

d) Estrutura Sonora: tem relação com os efeitos sonoros do filme, os diálogos, o pronunciamento da narração, a trilha sonora. Uma música em determinada cena pode ser fundamental para dar uma conotação interpretativa para as imagens (negativa ou

⁴ Nazareno Taddei em sua obra *Leitura Estrutural do Filme*, aponta para três níveis de narrativa cinematográfica: o *nível imediato e superficial*, o *nível mediato* e o *nível profundo*. Da mesma forma, o historiador Alexandre Valim, segundo definições de David Bordwell, classifica as narrativas como *representação*, como *ato* e como *estrutura*. Cf.: TADDEI, Nazareno, 1981, p.40-41; VALIM, Alexandre Busko, 2012, p.284.

⁵ Renira Rampazzo Gambarato publicou um texto muito esclarecedor sobre a importância dos objetos na narrativa cinematográfica e sua utilização como signos simbólicos: *Objects in Films: Analyzing Signs*. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3643/2876>

positiva), certos efeitos sonoros direcionam o olhar do espectador. Em relação às trilhas sonoras, não só a letra de uma música fala muito sobre o direcionamento para a cena como a sonoridade (agitada, leve, entre outras tonalidades) – isso também se aplica aos diálogos e à narração, ou seja, tudo aquilo que compreende a emissão de som. Não é necessário ter uma formação musical específica para compreender a importância dessa estrutura para a narrativa fílmica, pois a análise dessa estrutura não se configura como uma análise musical, mas sim, leva em consideração a música como um dos elementos retóricos que auxiliam a narrativa.

e) Estrutura de Montagem: abarca as diversas formas de edição de um filme. A disposição plano a plano dentro de uma sequência. A montagem é responsável por ordenar a narrativa do filme, dessa forma, é de extrema relevância pensarmos as diversas formas de montagem utilizadas pelos realizadores, pois os tipos de montagem (paralela, métrica, rítmica, e assim por diante)⁶ dão a peculiaridade para o enredo do filme.

f) Estrutura de Personagem: abrange os aspectos referentes aos personagens do filme, suas práticas, sua consciência, seu posicionamento dentro de um grupo social, o tipo de personagem dentro da narratologia. Aqui vale ressaltar que o personagem pode ser um tema, um objeto, uma instituição, um conceito e não necessariamente uma pessoa física.

A última etapa da análise intrafílmica é encontrar o posicionamento do discurso cinematográfico, em relação ao seu público, através da voz da retórica. Através desse modelo metodológico buscamos responder à pergunta: *De onde fala o filme?*

O discurso cinematográfico se utiliza de cinco partes do pensamento retórico: invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia. O teórico do documentário Bill Nichols (2010) apresenta cada um dessas partes da retórica segundo o pensamento do orador romano Cícero.

⁶ Sobre alguns tipos de montagem vide: EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002 p.79-88

a) Invenção: refere-se à descoberta de indícios ou “provas” que sustentam uma posição ou argumento. Para Nichols, as provas selecionadas se dividem entre inartísticas e artísticas. As provas inartísticas correspondem a indícios que utilizados na narrativa (tanto sonora quanto imagética) do filme dão a impressão de serem inquestionáveis. As provas artísticas se empenham em nos convencer da validade de um argumento e são subdivididas em três: demonstrativa (comprova ou dá impressão de comprovar o real), ética (bom caráter, moral ou credibilidade), emocional (estado de espírito favorável a um ponto de vista). “Essas três estratégias convidam o orador e o cineasta a honrar os três princípios do discurso retórico, sendo verossímeis, convincentes e comoventes.” (NICHOLS, 2010, p.82)

Exemplos: Como provas inartísticas que aparecem no filme podemos pensar a presença de manchetes de jornais, falas de testemunhas do evento, dados científicos comprovados no filme. No caso das provas artísticas: as demonstrativas são comprovações pelas imagens do filme, tal como podemos representar o trabalho forçado numa lavoura a partir das mãos machucadas de um trabalhador ou pelas ferramentas inadequadas; como éticas, o caráter do personagem, a credibilidade do narrador nos documentários (caso o mesmo seja uma pessoa pública, conhecido pelo público), certos objetos e símbolos, como religiosos, judiciários entre outros, que trazem credibilidade ao espectador; já entre as emocionais, destaca-se a presença de certos enquadramentos em personagens, objetos que despertam sentimentos no espectador, não necessariamente positivos. A trilha sonora do filme também pode ser um forte elemento emocional.

b) Disposição: trata da ordem usual das partes de um discurso retórico, a montagem, assim como a disposição dos elementos narrativos da própria cena. Capacidade de unir prova e emoção no arranjo de sons e imagens. Segundo Ciro Flamarion Cardoso (1997), essa disposição pode ser: de identidade, nesse caso ligada a uma repetição do discurso nas cenas; de oposição, quando as cenas são dispostas como antítese; e de quantidade, em maior ou menor gradação de um mesmo discurso. O teórico da semiótica Nazareno Taddei (1981, p.49) desenvolve outra definição sobre disposição, classificando-a em “por desenvolvimento, por contraste ou por analogia”, sendo a primeira uma sucessão de planos de uma única narrativa que desenvolve determinada ação; por contraste, dialoga diretamente com a disposição de oposição de Cardoso; por analogia, entende-se

a disposição de planos que conectam duas ideias diferentes que, ao se associarem, metaforicamente, geram um novo significado. É relevante perceber essas cinco formas de disposição das cenas (identidade, oposição/contraste, gradação, desenvolvimento e analogia) no momento da análise fílmica.

Exemplos: Um filme sobre dois irmãos, um homem e uma mulher, e as diferentes formas pelas quais os mesmos são educados pela família. Em uma disposição de identidade, seria mostrado em sucessivas cenas (não necessariamente seguidas umas das outras) quem é cada um dos personagens, tanto o homem quanto a mulher, reforçando suas características. Na oposição, colocaríamos em contraste as características do homem com a mulher, em cenas relativas às mesmas temáticas (como cada um é tratado pelos pais, como é seu relacionamento no ambiente escolar, os gostos pessoais de cada um e assim por diante). A disposição em gradação dialoga com a de identidade, porém, essas cenas sucessivas cada vez mais reforçam e aumentam a intensidade, do discurso cinematográfico sobre os personagens. Em desenvolvimento, são as cenas referentes a uma sequência narrativa de desenvolvimento do personagem, cenas uma após a outra em uma mesma sequência. Em analogia, pode-se pensar a relação, metafórica, entre cada um dos filhos e uma ideia análoga, como o filho forte e corajoso como um leão e a filha calma como uma brisa. Essa disposição de ideia e/ou temática pode ser representada não necessariamente pelos personagens, mas pela iluminação das cenas, pela trilha sonora, pelos enquadramentos. O que importa é a concepção da disposição e não sua estrutura.

c) Elocução: uso de figuras de linguagens, símbolos e códigos para chegar a um determinado tom, dar um estilo ao filme, isto é, possibilitar uma classificação de como o filme ou a sequência se apresentam. Podemos identificar a elocução pelas formas narrativas (épico, trágico, diário, etc.) e modos/gêneros (expositivo, reflexivo, *western*, ficção, documentário etc.).

Exemplo: Trata-se da forma como o filme é apresentado, ou seja, sua estética. Um mesmo tema pode ser apresentado de diversas maneiras. No caso das ficções, os gêneros hollywoodianos são marcados por clichês, representações que estão sempre presentes nesse tipo de filme. Nesse caso, se pensarmos num romance entre o protagonista e sua companheira, em um *western* essa história estaria marcada por pistoleiros e bandidos, e

para a relação ser concretizada o protagonista precisaria combater fisicamente todos os problemas que surgiram ao longo do filme. Em uma comédia romântica também é necessário que alguns problemas sejam solucionados antes que o protagonista possa ficar com sua amada, porém a resolução será feita de forma lúdica, em que o antagonista não necessariamente é um bandido, mas um ex-namorado ou o sogro ciumento. Nos documentários, os diversos modos é que dão a forma como a temática será trabalhada no filme. O modo expositivo dirige-se diretamente ao seu espectador através dos mais diversos artifícios técnicos: o comentário em *voz-over* (a Voz de Deus), as legendas, e o comentário com voz de autoridade (casos esses no qual o narrador é ouvido e participa das cenas, como nos diversos programas de reportagens na televisão). Esses filmes dependem da transmissão de uma lógica informativa, no qual as imagens representam uma “ilustração”, um “comentário” de autoridade. O modo expositivo enfatiza uma figuração de objetividade, a narração em *voz-over* cria uma ilusão de estar acima de qualquer disputa ideológica.⁷ Por exemplo, nos documentários televisivos da rede *Discovery Channel*.

d) Memória: o filme se utilizando da memória para se naturalizar dentro da memória, assim como o gatilho para retrospeção: “Esse ato de retrospeção pode ser fundamental para interpretação do filme, exatamente como a memória pode ser fundamental para a construção de um argumento coerente” (NICHOLS, p.91). Através desse ponto da análise que percebemos o processo de *naturalização* da representação fílmica numa sociedade. Nessa etapa, o filme deve ser discutido em paralelo com as fontes que compõem o Circuito Interfílmico em relação ao Eixo Temático analisado. Busca-se perceber como o termo analisado está presente na memória coletiva e no imaginário social através de jornais, revistas, outros filmes, representações que dialogam diretamente com a obra fílmica, tornando-a familiar.

Exemplos: Quando o espectador se depara com o tema violência urbana em determinado filme, o mesmo pode relacioná-lo com o que ele possui no repertório da sua memória, invocando aquilo que se relaciona com o mesmo tema através do contato com outras

⁷ Sobre os modos de documentário vide NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus. 2010. p. 135-177.

fontes. O pesquisador deve percorrer o mesmo caminho, de modo a buscar quais são essas fontes que geram a memória que se relaciona com a temática do filme.

e) Pronúncia: dividida entre voz/comentário e gesto/perspectiva. A voz é a eloquência e o decoro, índice de clareza de um argumento e de força de um apelo emocional, estratégia argumentativa para um determinado público ou cenário. O gesto compreende comunicação não verbal, um aspecto fundamental do que se entende por performance ou estilo. Toda cena é pronúncia, porém nota-se relevante percebermos qual é o tipo de discurso narrativo utilizado no filme, buscando definir a voz do narrador, a entonação da fala, os aspectos visuais, objetos, elementos que definem o posicionamento da narrativa fílmica. A pronúncia está condicionada às quatro etapas anteriores e é fundamental pensá-la para não causar estranhamento na análise do discurso retórico. Nichols percebe a utilização da retórica como um desafio de persuasão e é através da pronúncia que identificamos os três campos da retórica: deliberativo, histórico/judicial e biográfico.⁸ Deliberativo é o campo que propõe questões acerca do que deve ser realizado, deliberando uma posição após a exposição do tema, “esse é o campo para encorajar ou desencorajar, exortar ou dissuadir os outros no curso de uma ação coletiva” (NICHOLS, 2010, p.103). Histórico/judicial é o campo que julga e avalia o tema que está sendo exposto, como a operação historiográfica que “funciona como um julgamento que coloca o passado no banco das testemunhas, para contar sua história sobre o que aconteceu, enquanto nós, leitores ou espectadores, assistimos, observando o ponto de vista ou a linha de argumentação do historiador conforme fazemos nosso julgamento” (NICHOLS, 2010, p.105). O campo biográfico se articula de forma a exaltar qualidades ou deméritos de um tema, algo ou alguém, tentando “dar coloração moral à vida de uma pessoa, de forma que possamos julgá-la merecedora de emulação e respeito ou demonização e rejeição” (NICHOLS, 2010, p.106).

Exemplos: Se pensarmos o tema do trabalho nos três campos da pronúncia, no deliberativo, o filme poderia propor ao final de sua narrativa mudanças na legislação do trabalho ou propostas para a postura do trabalhador, sempre de forma a direcionar ações. No campo histórico/judicial explicitaria como seria o trabalho realizado dentro de

⁸ Bill Nichols nomeia esse terceiro campo de *cerimonial* ou *panegírico*, porém utilizamos o termo *biográfico*, por acreditar que é uma definição que se aproxima melhor de nossos objetivos historiográficos.

uma fábrica, uma reconstituição histórica de um evento envolvendo trabalhadores, apresentando um ponto de vista da história, mas sem deliberar uma providência. No campo biográfico, o trabalho é representado como um personagem-conceito dentro da narrativa, ou simplesmente um filme sobre algum trabalhador ilustre, uma biografia do mesmo enfatizando uma coerência entre o personagem e o conceito. A pronúncia pode ser observada pelas mais diversas estruturas analíticas, desde os personagens, até posicionamento da câmera, iluminação, cores, efeitos sonoros.

A última etapa da análise intrafílmica é o processo da crítica historiográfica. A crítica historiográfica está preocupada em identificar qual é a Rede Representacional do filme, seu processo no imaginário e, com isso, após uma análise minuciosa de cada etapa do filme, chegar às avaliações finais. A partir das conclusões levantadas pela Rede Representacional do filme, que compreende uma análise estrutural e cinematográfica, o historiador consegue compreender a representação social do filme. Nazareno Taddei expõe que a crítica ao filme deve ser feita através de duas operações: a análise e a avaliação. Neste caso, a Rede Representacional é a última etapa da Análise Fílmica e a Avaliação consiste em apontar nosso posicionamento perante esta primeira operação, de forma a tecer algumas conclusões. Taddei (1981, p.113) divide a operação da avaliação em oito partes: *narrativas, temáticas, morais, estéticas, espetaculares, psicológicas, sociológicas e culturais*. Para nossos objetivos historiográficos dividimos essas avaliações em dois blocos, o emissor (narrativas, temáticas, morais e estéticos) e o receptor (espetaculares, psicológicas, sociológicas e culturais).

O primeiro compreende uma avaliação de aspectos ligados diretamente ao filme.

- a) Avaliação narrativa: o quanto a narrativa do filme foi efetiva para os objetivos dos seus produtores? Como as estruturas do filme foram utilizadas de forma a dar maior coerência ao enredo?
- b) Avaliação temática: como os temas são explicitados no filme? Quais são os temas mais relevantes ou que tem um maior destaque? Essa avaliação é feita tendo por base o Eixo Temático do filme.
- c) Avaliação moral: como o filme atinge moralmente o espectador? Como são trabalhados os valores morais no filme? Quais são os valores morais dos produtores do filme? Essa avaliação está relacionada ao Eixo Axiológico.

d) Avaliação estética: como o filme é estruturado em sua estética? Aqui é o momento de realizar o diálogo com a crítica cinematográfica, avaliar o filme como uma obra de arte.

O segundo bloco compreende uma avaliação sobre a recepção do filme. Aqui iniciamos o diálogo com a recepção a partir de fontes que se relacionam com o filme.

a) Avaliação espetacular: como o filme é visto quanto um espetáculo? Como atrai o interesse do público? Como foi sua audiência? Aqui, podemos utilizar fontes como a contabilização da bilheteria, a propaganda, críticas especializadas de cinema, entre outras.

b) Avaliação psicológica: como o filme se relaciona aos aspectos psicológicos do espectador de modo a promover uma alteração de comportamento ou uma mobilização favorável à ideia dos realizadores? Nessa avaliação podemos utilizar documentos, como entrevistas, artigos de jornais ou pesquisas de opinião.

c) Avaliação sociológica: como o filme dialoga com o contexto social ao qual faz referência? As fontes que podem ser utilizadas são jornais, testemunhos, entrevistas, ou seja, documentos que dialogam com o contexto social e político.

d) Avaliação cultural: como o filme se relaciona com fenômenos culturais? As fontes que podem ser analisadas para essa avaliação são obras de arte, outros filmes, revistas culturais, matérias em jornais, fontes que relacionam o filme com outras correntes de pensamento, com o contexto cultural.

Conclusão

O filme analisado dentro da perspectiva da História Social nos permite pensá-lo de forma dialética: dessa forma, como os filmes são responsáveis na produção de representações na sociedade e, em contrapartida, como essas sociedades funcionam como combustíveis, repertório semântico, para o surgimento de novas formas de representações. O artigo propôs de forma concisa as peculiaridades que a fonte fílmica apresenta no âmbito da pesquisa histórica, em relação às outras fontes consideradas mais tradicionais, até mesmo em comparação com a imagem estática como a pintura e a fotografia. O cinema é movimento, ritmo, som e narrativa, além da imagem. Portanto deve-se ser analisado em suas especificidades técnicas e estruturais.

Um filme analisado a partir da História Social do Cinema não pode estar desvinculado de seu contexto de produção, sua sociedade produtora e receptora, portanto fica evidente a importância do intercruzamento de fontes, das mais diversas possíveis, para que o filme possa tornar-se objeto da crítica historiográfica. Tendo em vista o modelo metodológico apresentado neste artigo, o mesmo está sujeito às adaptações conforme as especificidades de cada pesquisa, de modo a se adequar as peculiaridades da mesma.

Recebido em: 07/05/2013.

Aceito em: 23/12/2013.

REFERÊNCIAS

- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. IN.: BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010
- BURKE, Peter. *Variações da História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papiros, 1997.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. Uma opinião sobre as representações sociais. IN.: CARDOSO, C. F. S.; MALERBA, J.. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: DIFEL, 2002a.
- _____. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002b.
- _____. A História hoje: dúvidas, desafios e propostas. In: Revista Estudos Históricos. Vol 7, nº 13. Rio de Janeiro, 1994.
- COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto;
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995 V.01

FALCON, Francisco J. Calazans. História e Representação. IN: CARDOSO, C. F. S.; MALERBA, J.. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

FEIGELSON, Kristian(orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

FERRO, Marc. Crítica das Atualidades cinematográficas, "História Paralela". IN.: _____ *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010b.

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade? IN.: _____ *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010a.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian(orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. IN: *Artcultura*. Uberlândia, v.10, n.16, p.33-55, jan-jun, 2008.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. História e Imagem. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012.

MONTÓN, Angel Luis Hueso. O homem e o mundo midiático no principio de um novo século. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian(orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. IN.: CAPELATO, Maria Helena (org.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. IN.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus. 2010.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SILVA, Helenice Rodrigues da. A História como “a representação do passado”: a nova abordagem da historiografia francesa. IN: CARDOSO, C. F. S.; MALERBA, J.. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

TADDEI, Nazareno. *Leitura Estrutural do Filme*. São Paulo: Ed. Loyola. 1981.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigradas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, Tese de doutorado, 2006.

_____. História e Cinema. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012.