



**Cinema e história:
elementos para um diálogo**

Roberto Abdala Junior é Mestre em Educação (UFMG) e Doutorando em História (UFMG).

Introdução

Às vezes, basta estar alerta, ter uma lúcida compreensão da linguagem cinematográfica, para que todos os noticiários de tevê se transformem num interessante exercício de decodificação. Podemos olhar, então, com novos olhos, para as imagens que nos bombardeiam... Nossa habitual passividade pode dar lugar à observação, à curiosidade, a um olhar crítico. Uma atitude necessária, salutar e – sem dúvida, por essa mesma razão – permanentemente ameaçada.
(Jean-Claude Carrière)¹

Imagens vêm sendo criadas e empregadas pelos homens, nas mais diversas esferas da cultura, desde tempos imemoriais. Ao longo do tempo, novas técnicas de produção e consumo de imagens foram criadas permitindo que, no curso dos últimos séculos, elas tomassem características e significados singulares, ao serem empregadas em processos que se tornavam mais sofisticados e diversificados. Um dos mais importantes desses processos foi, certamente, o emprego das chamadas imagens-movimento na construção de narrativas, permitindo o

nascimento de uma nova linguagem. Uma linguagem – cinemáticas (?) - que floresceu devido ao empenho, engenhosidade e trabalho de profissionais ligados ao cinema, à televisão e, mais recentemente, ao vídeo e à informática. Assim, ao longo do último século, as novas técnicas de construção de narrativas audiovisuais floresceram e contribuíram para que essas linguagens – especialmente a cinematográfica e televisiva – passassem a fazer parte do cotidiano contemporâneo.

Numa perspectiva mais pertinente aos propósitos do presente trabalho é preciso salientar que as inserções do cinema e depois da televisão nas práticas culturais da sociedade ocidental instauraram novos regimes de visibilidade; recriaram estratégias narrativas; fundaram novos padrões de sociabilidade, de interação e participação social; engendraram novos padrões de tempo e espaço; configuraram uma esfera pública com características diversas daquelas existentes até então que, em decorrência disso, levaram as relações entre a esfera pública e privada a transformarem-se. Nesse sentido, o cinema e a televisão, mais do que se fazerem presentes na história contemporânea, converteram-se em agentes sociais de importância decisiva nas

¹ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 61.

² A afirmação se ancora, principalmente, em Baczkó (BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005) e Thompson (THOMPSON, John P. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes; 1998/2002. 4ª ed.) Nunca é demais lembrar que desde a vitória de John Kennedy sobre Richard Nixon nas eleições para presidência dos Estados Unidos, muitos analistas têm atribuído um papel quase demiurgo à televisão. No Brasil, por exemplo, a eleição do ex-presidente Collor de Melo tem sido tributada à ação da Rede Globo de Televisão. (Ver, entre outros, BOLAÑO, César. Mercado brasileiro de televisão, 40 anos depois. In: BRITTO, Valério C. & BOLAÑO, César R. C. *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005; p. 24)



³ Os argumentos de Sklar (SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978), Meneguello (MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996), Ortiz (ORTIZ, Renato. *A moderna civilização brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988), Pollack (POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1989; Associação de Pesquisa e Documentação Histórica – CPDOC/FGV; pp. 3-15.) e, principalmente, Ferro em toda sua obra, entre muitos outros e sob aspectos diferentes, corroboram as afirmações que tecemos.

⁴ A definição é defendida por Marc Ferro em toda sua obra. O historiador inscreve os filmes na categoria de discursos não autorizados sobre a história e, por isso, defende que sejam incorporados como fonte histórica. A defesa dos discursos audiovisuais como fontes está presente, especialmente, em *Cinema e História*, uma publicação que data de 1977 na sua primeira edição em francês (FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992). Rosenstone, mas recentemente, chegou a propor que se pensasse nas possibilidades de “se escrever a história” por meio da linguagem cinematográfica. A esse respeito consultar, especialmente, a introdução da obra *El pasado en imágenes* (ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel; 1997).

sociedades ocidentais, envolvendo-se nas práticas de construção da realidade, participando ativamente da configuração de identidades individuais e coletivas, dos processos políticos, sociais, econômicos e culturais da história do último século.²

Além de registrar transformações ocorridas em quase todas as esferas da vida contemporânea, o cinema e a televisão refletiram e até mesmo interviram na formação do imaginário coletivo das massas que se comprimiam nas metrópoles, em busca de entretenimento e identidade ao longo do século XX. ³ O cinema e a televisão também visitaram o passado, criaram ou reescreveram personagens, acontecimentos e processos históricos; enfim, instauraram “discursos sobre a história”. ⁴ Nesse contexto, os historiadores não puderam negar o significado das novas linguagens e, como vinham fazendo outros pesquisadores, passaram a considerar e incluir o cinema e a televisão nas suas ponderações;⁵ reconhecendo reflexos provocados tanto na formulação do conhecimento histórico,⁶ quanto na construção dos discursos da História.⁷

A questão que instigou o trabalho que ora apresentamos emergiu, portanto, de um

contexto no qual houve uma crescente ampliação e diversificação das técnicas de construção de narrativas, criando diversas referências e múltiplos discursos audiovisuais sobre o passado. Assim, apresentamos um trabalho cuja principal pretensão consiste em buscar o emprego de bens culturais que usam a linguagem audiovisual ⁸ – cinema e televisão – nos processos de construção de conhecimentos históricos. Noutras palavras, pretendemos propor uma abordagem teórica que venha assegurar o uso escolar – pois, pedagógico eles já possuem, como veremos – de filmes, telenovelas, etc. nos processos de ensino-aprendizagem da história.

O texto procura enfrentar também uma questão bastante importante no campo audiovisual: como o uso corrente da linguagem “cinematográfica” – pois estamos nos referindo ao cinema e a televisão – tende a convertê-la em “natural”, essa atitude tem levado seus códigos e estratégias a serem negligenciados em muitas análises. Nesse sentido, a linguagem cinematográfica é objeto de nossa atenção, mesmo porque, além de ter sido a pioneira nas realizações que empregam os recursos audiovisuais, ela também serviu (e, em certa medida, ainda



⁵ Segundo Peter Burke observa, “já em 1916 foi publicado um livro na Inglaterra com o título *A câmera como historiadora*.” (BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004; p.199)

⁶ Estamos nos referindo principalmente aos trabalhos de Ferro (op.cit.1992) e Nora (NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, pp. 179-193.), entre outros.

⁷ O historiador Peter Burke chegou a afirmar que “Se os historiadores estão procurando modelos de narrativas... podem muito bem ser aconselhados a voltar à ficção do século vinte incluindo o cinema...” (BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP,1992; p. 347). Mais contundente, entretanto, é LeGoff quando afirma: “Penso que a escrita do historiador está mais próxima da montagem de um filme do que, por exemplo, da narrativa de um romancista.” (LEGOFF, Jacques. *Uma vida para a história*. São Paulo: Unesp, 1997; p.62)

⁸ A denominação audiovisual se refere àquela linguagem que, historicamente, foi empregada inicialmente pelo cinema e mais tarde veio a ser tratada, de forma diferenciada, pela televisão e pela internet.

⁹ Outras analogias podem ainda ser enumeradas, tais como: as linguagens pretendem comunicar, se valem de códigos socialmente compartilhados; exigem o recurso a um tipo de suporte, demandam o conhecimento de técnicas, de processos de realização; submetem-se ainda a limitações em relação à realidade que pretendem representar, às restrições técnicas oferecidas pelo meio, etc.

serve) como modelo às experimentações narrativas e estéticas, convertendo-se em *objeto* de pesquisa e fonte para reflexões teóricas que se fizeram e fazem nesse campo.

Assim, estaremos buscando estabelecer bases teóricas que iluminem algumas estratégias da linguagem audiovisual como premissa para avançarmos em nossas reflexões. Observe-se que formular uma estratégia de abordagem não significa, de modo algum, esgotar possibilidades. Nosso horizonte de expectativas é bem mais concreto: fornecer uma ferramenta conceitual que permita o trabalho de apreensão de um bem cultural tão complexo como um filme ou uma novela nos processos de construção de conhecimentos históricos escolares. A esse respeito, importa enfatizar que o conhecimento da história nacional e a construção da cidadania tem sido, cada vez mais, fruto de processos que se configuram fora dos espaços escolares – fato que amplia o significado das reflexões aqui desenvolvidas.

A nomenclatura, se importa menos na argumentação que se segue, não deixou de recorrer e buscar explicar termos e expressões correntes no campo do cinema. Uma observação também importante é que, ao

contrário de uma tradição que tem se perpetuado, estaremos evitando analogias com outras linguagens. Nosso argumento é que, se por um lado as linguagens podem ser comparadas, ⁹ por outro, cada uma delas carrega uma especificidade que, necessariamente, a distingue das demais de maneira radical. Nesse sentido é que nossa atenção se voltou, particularmente, para a linguagem cinematográfica, antecedida, propositalmente, pela epígrafe esclarecedora de um dos mais respeitados cineastas do mundo e eminente professor de cinema francês. Enfim, pretendemos contribuir para esclarecer algumas estratégias que uma linguagem baseada em imagens pode lançar mão para configurar uma narrativa que interfere em processos históricos de toda ordem. Assim, pretendemos também contribuir para que, progressivamente, sejam desvendados os processos e situações anteriormente enumeradas, lançando outra luz sobre os fenômenos que se constituíram nos últimos tempos, forjados, sobretudo em imagens de um “real” – existente ou criado, é bom frisar – que tem participado, de forma crescente, na configuração da sociedade contemporânea.



O cinema e sua linguagem: considerações preliminares

Um filme é, antes de tudo, imagens e imagens de algo. (Jean Mitry)¹⁰

Atendendo a pretensão de formular uma ferramenta teórica para abordar bens culturais que empregam linguagem cinematográfica, nossa argumentação se ancorou em tradições acadêmicas distintas: a História Cultural, segundo as reflexões de Roger Chartier¹¹ e a Psicologia Sociocultural, conforme James Wertsch¹² a concebe, além das teorias do cinema. Apesar da diversidade, os quadros teóricos dessas disciplinas, elas nos oferecem algumas referências para refletirmos sobre a linguagem audiovisual que mais as aproximam que distanciam. Uma das mais importantes conclusões que é possível apreender, depois de uma leitura atenta das obras destes autores, é que a análise linguagem cinematográfica não pode estar arraigada numa compreensão isolada dos elementos que a compõem. Noutras palavras, os diversos elementos que a compõem só têm sentido quando considerados no conjunto, no momento em que todos entram na

construção do bem cultural que se busca analisar, pois todos os elementos, de uma maneira ou de outra, entram na configuração dos significados que a linguagem pretende construir.

Há também um consenso de que a linguagem cinematográfica¹³ é mais fácil de ser compreendida do que as demais linguagens que povoam a cultura. Mas se assim é, as estratégias de construção da narrativa e as significações atribuídas ao mundo nos filmes devem ser esclarecidas, pois, como qualquer outra linguagem, a cinematográfica também exige um exercício para que os processos de sua elaboração possam ser, mesmo que muito parcialmente, desvendados (MITRY, 1989). Jean Mitry é categórico em afirmar:

Resulta evidente que um filme é uma coisa muito distinta de um sistema de signos e símbolos. Ao menos, no que se apresenta como somente isso. *Um filme é, antes de tudo, imagens e imagens de algo.* É um sistema de imagens que tem por objetivo descrever, desenvolver, narrar um acontecimento ou uma sucessão de acontecimentos qualquer. (MITRY, 1989, Vol I, p. 52; tradução e grifo nossos).

¹⁰ MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madri: Siglo XXI de Espanha Editores, S/A, 1989. Volume I e II.

¹¹ CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1989.

¹² WERTSCH, James V. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993; ____ *Vygotsky y la formación social de la mente*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica S/A, 1988; ____ V. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

¹³ Ou pelo menos é isso que se depreende, ao fazermos uma leitura sobre a vasta literatura sobre o cinema: apresenta-se um panorama marcado por uma abstenção quase absoluta sobre aspectos importantes da linguagem. Se no campo da comunicação e da literatura tal postura seria previsível, apesar de não indicada, considerando publicações que pretenderam desvendar a linguagem, como os trabalhos de Metz, Barthes e Eco entre os mais citados e pesquisados, além daqueles que terão suas idéias aqui exploradas.

A questão consiste, pois, em reconhecer artimanhas e estratégias que permitem às imagens empregadas em um filme “descreverem, desenvolverem, narrarem acontecimentos”. As inúmeras estratégias que a linguagem cinematográfica permite, merecem, portanto, uma atenção mais detida. Veremos que muitas delas podem ser esclarecidas e apreendidas recorrendo-se às proposições do pensador russo Mikhail Bakhtin. Entretanto, este exercício exige alguns esclarecimentos básicos sobre a linguagem cinematográfica.

Elementos básicos da linguagem cinematográfica

A linguagem cinematográfica é resultado da composição ou consiste do emprego orquestrado de muitas outras linguagens. No filme, todas essas linguagens estão imbricadas, numa composição complexa, de empregos diversificados de cada uma delas. Assim, as análises realizadas sobre o cinema estão, muitas vezes, vinculadas a uma dessas linguagens, raramente procurando lidar com todos os seus elementos. As abordagens, em geral, estão circunscritas ou privilegiam um desses elementos, tratando de forma

periférica os demais, evitando lidar com o resultado da imbricação que a transforma em uma nova linguagem. Não raro, tais análises deixam escapar o componente específico que caracteriza o fazer cinematográfico: o movimento.

Uma abordagem da linguagem cinematográfica – composta por tantos elementos – num contexto conceitual tão fragmentário como o contemporâneo não poderia ser de outra forma. Mas, se assim é, para os objetivos deste trabalho, nos voltamos para uma abordagem que privilegie o resultado final da composição desses elementos, quando empregados na construção de um discurso cinematográfico e considerados na imbricação que lhe é conferida no filme. Assim, o tratamento que daremos a cada um desses elementos pretende, não aprofundar sua compreensão, mas antes esclarecer as características básicas de cada um, na articulação com que compõem com os outros. Nessa medida, estaremos inicialmente lidando com cada um deles separadamente, procurando relacioná-los entre si.



Textos

Os textos, escritos ou recitados apresentados nos filmes são frutos de uma escolha e/ou obedecem a uma função narrativa: os prólogos nos inserem no contexto em que se desenrola a trama, como na literatura. Letreiros, placas, cartazes, cartas, são elementos que contribuem para a estruturação do filme ou podem estar relacionadas com outros discursos contemporâneos a ele ou ainda com outros elementos que entram construção da narrativa. Remetem-nos à própria narrativa fílmica e/ou a significados que a cultura consolidou no imaginário social com os quais os realizadores pretendem “dialogar”.¹⁴

A análise pode voltar-se para o emprego que foi dado aos textos no filme, pois constituem elementos problematizadores mais evidentes – quando não obedecem somente a uma função narrativa – por serem expressos numa linguagem menos ambígua que as demais utilizadas pelo cinema. Os textos, em geral, expressam relações propostas pelos realizadores com os discursos de seu tempo e/ou seu horizonte conceitual (ideológico) frente ao tema abordado pelo filme; apresentam uma apreciação acerca do

tema, podendo ser considerados como expressão do ponto de vista dos realizadores.

Som

O som tem sido empregado nos filmes com intenções bastante conhecidas, como provocar uma emoção no público – recorrendo às trilhas sonoras, por exemplo. O seu emprego, quando simula sons da realidade – passos, trote de cavalos, ranger de portas, choros, gritos – “vai no sentido do reforço e do aumento dos efeitos de real.”¹⁵ Mas, o som também pode ter a função de promover a imbricação de dois planos e/ou seqüências¹⁶ diferentes que se articulam ao compor a narrativa, assegurando o entendimento do espectador, daquilo que é chamado de diegese¹⁷ fílmica. O dispositivo é muito empregado nos processos narrativos do filme, ao se referir ao par romântico ou para sugerir a concomitância de dois acontecimentos distintos ao longo da película. O som pode ainda ser um artifício que pretende atribuir um significado diferenciado ao *real* apresentado na tela. Assim, os recursos sonoros podem ser empregados também com o fito de se contrapor a uma emoção que o discurso imagético provoca.

¹⁴ A palavra se refere ao conceito central de Bakhtin com o qual estaremos lidando a seguir.

¹⁵ AUMONT, Jacques et. all. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995; p. 48.

¹⁶ Segundo a definição de “seqüência” proposta por Aumont: “o cinema utilizou a colocação de muitas imagens “em seqüência” com fins narrativos.” (AUMONT, 1995, p. 63), ampliando a explicação anterior de “plano-sequência”, pela qual se designa “um plano [que corresponde a uma parte da filmagem “sem corte” – com cortes unicamente técnicos, não observáveis na exibição] longo o suficiente para conter o equivalente fático de uma seqüência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos).”(Idem, p. 41).

¹⁷ Para Aumont “A diegese seria, assim, a história tomada na plástica da leitura, com suas falsas pistas, suas dilatações temporárias, ou, ao contrário, seus desmoronamentos imaginários, com seus desmembramentos e remembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim de maneira lógica.” (AUMONT, 1995, p. 115).



Ao observarmos no filme que o som se presta a um emprego diferenciado ou que obedece a finalidades outras que não a de reforço dos efeitos de real, seja a intenção de estimular emoções ou relaciona-se às imagens apresentadas na tela – acentuando-as ou confrontando-as – há uma indicação de que a atenção dos realizadores voltou-se para uma cena em especial e que ela deve ter uma outra finalidade e/ou significado na construção do discurso ou uma função narrativa importante.

Imagem e a diegese filmica

A construção imagética é, sem dúvida, o recurso cinematográfico mais importante na constituição do discurso cinematográfico – o filme. A imagem-movimento do cinema tem o poder de “materializar” uma realidade para a percepção da assistência. O elemento imagético em movimento é, sem dúvida, a matéria-prima principal¹⁸ a que os realizadores recorrem para construir suas narrativas e elaborar seus filmes; constitui, enfim, o fundamento da linguagem.

As imagens-movimento realizam, com mais eficácia, a “impressão de realidade” que caracteriza o cinema, sugerindo que foram

capturadas diretamente do acontecimento, do *real*. Vejamos cada um destes elementos imagéticos, lembrando que ao figurarem na película eles são imbricados, configurando-se naquilo que denominamos linguagem cinematográfica.

A “impressão de realidade” é herdada da idéia (errônea é verdade) de que a fotografia captura a realidade, por ser um registro “mecânico” do *real*. Sabemos que esse não é o caso; mesmo a fotografia jornalística carrega um ponto de vista do fotógrafo, tem uma intencionalidade imbuída na sua realização, fato que nos impede de a considerarmos assim.

Além disso, no caso do cinema, estamos nos referindo à imagem fotográfica projetada na tela a 24 ou 26 quadros por segundos, provocando uma impressão perceptiva de movimento que, certamente, não deve ser confundida com a fotografia. Edgar Morin, comparando a imagem cinematográfica à fotográfica, nos oferece um argumento contra o qual não parece haver possibilidade de permanecer qualquer dúvida quanto à diferença:

A projeção do movimento restitui aos seres e às coisas a sua mobilidade física e biológica.

¹⁸ A esse respeito consultar: ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.



... O movimento é a força decisiva da realidade: é nele e através dele que o tempo e o espaço são reais. ... O movimento restitui-nos a corporalidade e a vida que a fotografia congelara. Traz consigo uma irresistível sensação de realidade.¹⁹

A afirmação de Morin, além de esclarecer a diferença entre a imagem fotográfica e cinematográfica, lança luz sobre a outra questão: o “registro” do acontecimento no filme, ao “trazer uma irresistível sensação de realidade”, torna quase incontestável a “realidade” apresentada em imagens pelo discurso cinematográfico, “naturalizando-o” para a assistência. Suas observações tornam patente a importância de fazer que esse seja um dos focos principais das análises de filmes de ficção, mas também de documentários e cinejornais: desconstruir a impressão de realidade que os filmes pretendem instaurar na sua relação com o público – “dispositivo” que, enfim, caracteriza essa relação. Segundo Aumont, a impressão de realidade é resultado da riqueza perceptiva típica do cinema que se deve

... igualmente à presença simultânea da imagem e do som ... dando assim a impressão de que o conjunto de dados

perspectivos da cena original foi respeitado. A impressão é muito mais forte quando a reprodução sonora tem a mesma “fidelidade fenomenal” que o movimento. ... ela é mais reforçada pela posição psíquica na qual o espectador se encontra no momento da projeção. ... definida por dois de seus aspectos. Por um lado, o espectador passa por uma baixa de seu limiar de vigilância; consciente de estar em uma sala de espetáculo, suspende qualquer ação e renuncia parcialmente a qualquer prova de realidade. Por outro lado, o filme bombardeia-o com impressões visuais e sonoras. (AUMONT, 1995, p. 150)

A fruição do filme sugere, então, que ele é um “registro” da realidade: como se a realidade estivesse sendo “capturada” e *apresentada*, como ela é. Não podemos nos esquecer de que a intenção dos realizadores é, exatamente, a de conceber um simulacro tão fiel ao *real* que o processo de representação seja imperceptível ao espectador,²⁰ assegurando, de um lado, a fruição do filme, e de outro, evitando o distanciamento objetivo da assistência.

Uma atitude diferente daquela tacitamente pactuada entre os realizadores e

¹⁹ MORIN, Edgar. *O cinema e o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970, p. 141, 142, 155.

²⁰ Segundo Aumont, essa tendência tem sido criticada, a partir da década de 1970, mas isso não fez que a maioria dos filmes deixasse de se pautar por ela. AUMONT, Jacques et. all. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995, p. 151.



os expectadores de filmes (e que pode ser estimulada pelo professor) levaria o público a ter um olhar mais crítico sobre o discurso cinematográfico, desvendando a intencionalidade que matizou sua realização. Se o processo de assistir ao filme faz o espectador reduzir naturalmente a crítica para assegurar a fruição da narrativa, como sugere Aumont, a leitura crítica do discurso cinematográfico, entretanto, não deve obedecer às determinações impostas pela produção. Nesse sentido, seria proveitoso generalizarmos o argumento de Chartier (1989) e considerar a “leitura” ou “apropriação”²¹ do filme como uma outra produção, pois as significações não são permanentes, mas construídas pelas leituras históricas concretas que sujeitos e agentes sociais realizam dos bens culturais.

Nesse contexto, as idéias de Bakhtin tornam-se essenciais, pois sugerem uma solução – sempre parcial e limitada – para o impasse com o qual nos deparamos: como empregar ou apreender um bem cultural cujos significados são, além de fugazes, marcados pela descontinuidade que caracteriza a própria história? Vejamos então, mesmo que sumariamente, as teses desse pensador russo

e consideremos as possibilidades que elas parecem abrir à uma análise.²²

Bakhtin, discursos e diálogos em contextos definidos

As teses de um pensador não devem ser resumidas de maneira tão esquemática, sob o risco de que os deslizos que certamente ocorrerão, venham a ser comprometedores. No entanto, torna-se essencial resumir alguns dos mais importantes conceitos bakhtinianos para darmos continuidade as nossas reflexões e lançarmos luz à operacionalidade teórica e metodológica de suas teses.²³ Na nossa argumentação esperamos demonstrar que as teses de Bakhtin abrem uma possibilidade de surpreender os sujeitos (e/ou agentes sociais) no momento em que realizam, concretamente, a atribuição de significados ao *real*, permitindo a análise do horizonte conceitual (ideológico) e o sentido histórico que pretenderam conferir aos discursos que “apreendem e estruturam” esse mesmo *real*, em contextos socioculturais definidos. Vamos então a esses conceitos centrais proposto por Bakhtin, com o cuidado de observar como seus argumentos têm um caráter substancialmente dialético.²⁴

²¹ Aqui poderíamos considerar o termo “apropriação” empregado por Certeau que segundo Chartier “visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem.” (CHARTIER, Roger. O Mundo como representação. In: *Estudos Avançados* 11 (5) 1991; 173 – 191; p. 180)

²² Vale lembrar que Sahlins também recorre às reflexões de Bakhtin para argumentar sobre sua visão antropológica (SAHLINS, Marshall David. *História e cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2006).

²³ Valer conferir os argumentos e procedimentos propostos por Bakhtin e compararmos com aqueles propostos por Koselleck, mesmo reconhecendo a diversidade dos campos de conhecimento e objetos a que ambos se dedicaram. (KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 134-146).

²⁴ Lembrando as observações de historiadores dos conceitos, considere-se que Bakhtin formou-se no calor da Revolução Russa de 1917 e esteve, portanto, submetido às importantes influências do contexto sociocultural e histórico da época que também matizou a formação de pensadores inovadores como Vygotsky e Eisenstein.



O pensador russo caracteriza todos os discursos como *dialogicos*. O conceito de *dialogismo* é central nas proposições do autor porque é ele que converte o foco da análise dos discursos para o enunciado. A partir da premissa de que o significado do discurso somente pode ser apreendido no contexto de enunciação, Bakhtin reflete sobre a ação de enunciação, pretendendo esclarecer as relações que se estabelecem entre texto e contexto, e afirma:

Um sentido definido único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação como um todo. Conclui-se que é determinado não só pelas formas lingüísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação.²⁵

Sob a ótica bakhtiniana, portanto, o contexto de enunciação modela os significados dos discursos. No entanto, salienta Bakhtin, é preciso reconhecer que a composição dos contextos de enunciação não se restringe somente aos elementos verbais, mas, igualmente, aos

elementos não verbais da situação. Assim, a análise bakhtiniana do significado do discurso retorna ao contexto, pois a ação de enunciação não ocorre em situações ideais, mas, ao contrário, em contextos socioculturais e históricos concretos nos quais circulam outros discursos – que podem recorrer a outras linguagens – sujeitos, idéias. Nessa perspectiva, Bakhtin define dois contextos discursivos diferentes nos quais se realizam os “diálogos”: um mais complexo e amplo, da “comunicação cultural” – dos discursos científicos, artísticos, políticos, etc. – e outro, mais concreto, com os quais dialoga mais imediatamente – o contexto dos interlocutores do grupo ou meio.²⁶

O autor, além de voltar o foco de sua análise para o contexto, também argumenta que os discursos apresentam duas formas de apreciação: a entonação expressiva e a voz. Mas, a apreciação mais significativa, aquela que é *própria* de cada discurso é a “voz”. A voz bakhtiniana do discurso expressa um juízo de valor do autor, seu horizonte conceitual (sócio-ideológico). A essa apreciação do mundo é tomada de posição frente aos múltiplos

²⁵ Bakhtin emprega o conceito “tema” para se referir ao significado de uma enunciação historicamente situado, mas como a abordagem historiográfica vem se definindo como um elemento fundamental para analisar obras culturais, preferimos evitar o emprego de mais um conceito, mantendo o termo enunciação. (BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997, p.128)

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.



discursos de uma época é que Bakhtin denomina “voz”.²⁷

Segundo Bakhtin, a voz do discurso se constitui e está articulada ao seu contexto de enunciação na medida em que formula uma “reação responsiva” aos outros discursos, enunciados e/ou supostos, com os quais entra em diálogo nesse contexto. A esse processo de reação responsiva e recíproca entre os discursos Wertsch denominou “interanimação dialógica das vozes dos discursos” ou simplesmente, “interanimação dialógica”.

Assim, um discurso representa uma escolha, uma tomada de posição do autor, frente aos múltiplos discursos que pretendem apreender a realidade de uma época, com os quais está em interanimação dialógica. A enunciação deve ser analisada considerando-se o contexto sociocultural determinado – saturado de elementos não verbais com os quais também dialoga. Assim, podemos considerar que nos contextos dialógicos amplos ou restritos, verbais e não verbais da situação de enunciação, os discursos pretendem promover uma reação responsiva em seus interlocutores.

As reflexões de Bakhtin, entretanto, tiveram a literatura como foco privilegiado ou

seja, o autor se refere a um texto escrito. Nesse contexto torna-se fundamental para uma abordagem do cinema, entender como a linguagem cinematográfica atribui um determinado significado à realidade. Assim, faremos uma investida em teorias que lidam com o cinema e buscam apreender as estratégias que são próprias de sua linguagem, para cotejá-las com as considerações bakhtinianas.

As teorias do cinema

As teorias que versam sobre o cinema baseiam-se em premissas diversas, dependendo da formação do pensador que as formulou e/ou do enfoque que foi privilegiado na análise e assim, é preciso reconhecer que “Não pode haver uma teoria do cinema, mas, ao contrário, algumas teorias do cinema.” (AUMONT, 1995, p.15). Além de teóricos específicos de cinema, muitos outros pensadores buscaram analisar e reconhecer as estratégias utilizadas em filmes, por cineastas e/ou escolas de cinema. Não obstante reconhecermos a diversidade de proposições acerca do tema, nossas reflexões se pautam, principalmente, em duas obras: *Estética y psicología del cine* (MITRY, 1989),

²⁷ BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1998, p. 106.

AUMONT, Jacques et. all. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madri: Siglo XXI de Espanha Editores, S/A, 1989. Volume I e II.



por discutir e procurar articular as principais teorias dos primeiros cinquenta anos do cinema e *A estética do filme* (AUMONT, 1995), por ser uma obra composta por pensadores mais contemporâneos – especialistas que se propuseram a estudar a linguagem cinematográfica e seus “dispositivos”. Nossa exposição acerca dessas teorias se faz à luz das teses de Bakhtin porque, segundo Robert Stam,²⁸ “sua contribuição para o enriquecimento do campo dos estudos cinematográficos é imensa”, apontando uma maneira de “transcender algumas das insuficiências percebidas em outros enquadramentos teóricos”.

As idéias de Jean Mitry nos ajudam a esclarecer algumas das regras que devem ser obedecidas para uma construção eficaz do discurso cinematográfico e desvendam algumas das relações que a linguagem cinematográfica estabelece com o *real*. Mitry considera que a linguagem cinematográfica é principalmente imagética, constituída por elementos que o cineasta capta no mundo e projeta na tela. Por isso, “O cinema, ao contrário, [da literatura] passa constantemente do concreto ao abstrato. Oferece diretamente seu objeto, quer dizer,

a representação concreta do mundo e das coisas. Logo se serve desses dados imediatos como instrumentos de mediação.” (MITRY, 1989, Vol I, p. 166, tradução nossa).

O argumento de Mitry esclarece que um filme não precisa recorrer, obrigatoriamente, a códigos de signos convencionalizados que traduzem uma língua, para se expressar. Um filme não exige conhecimento prévio de um código lingüístico para se fazer compreender, pois recorre aos códigos de percepção e apreensão do mundo da experiência e, daí, oferece dados imediatos – apresenta o mundo em imagens. A (re)apresentação cinematográfica do mundo carrega muito de seus significados, ou seja, podemos considerar que, em linhas gerais, no cinema “a significação e o significado são a mesma coisa”, já que a representação se identifica com a coisa representada” (MITRY, 1989, Vol I, p. 132 ss, tradução nossa).

Mas, se Mitry considera que o cinema recorre aos códigos de leitura culturalmente estabelecidos por uma sociedade, Aumont argumenta que:

apenas o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação ...

²⁸ STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

[ou seja, indica que] se quer dizer algo a propósito desse objeto ... deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação. [Assim,] qualquer objeto já é um discurso em si. [e pode então ser considerado] uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de *discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence*. (AUMONT, 1995, p. 90; grifo nosso).

A linguagem cinematográfica não pode, portanto, ser considerada como um simples exercício de apreensão mecânica do real ou um processo de “captação” da realidade concreta. Apesar de empregar as imagens oferecidas por uma realidade concreta (dada ou criada), o cinema realiza uma apreciação sobre ela. A linguagem cinematográfica atribui à realidade um sentido diferenciado daquele que está vinculado ao universo social na qual ela – realidade existe concretamente. Importa observar que essas reflexões nos remetem a um “mundo como representação” – expressão tão cara ao historiador Roger Chartier – e às dificuldades de todas as formas de construção

dos discursos que pretendem apreender e expressar esse mundo – desde a literatura, passando pela pintura, escultura e fotografia, chegando ao cinema e a televisão.

As imagens cinematográficas podem ser consideradas, portanto, signos de uma realidade que traduzem os significados do *real* como as palavras. Mas, se os significados dos discursos somente podem ser compreendidos no seu contexto de enunciação, como afirma Bakhtin, qual seria então a estratégia para apreender os significados das imagens em um filme? As palavras de Mitry podem nos orientar a esse respeito:

Toda imagem filmica possui necessariamente as estruturas das coisas que reproduz. Mas, como essas coisas se organizam num quadro, a imagem filmica não pode ser inorgânica, impessoal. Por si mesmo, o quadro (necessariamente eleito pelo cineasta) *cria, entre as coisas que apresenta, um conjunto de relações precisas inferidas de sua própria existência*. Converte-se, pois, num fator determinante cuja importância e significação teremos que estudar. (MITRY, 1989, Vol I, p. 167, tradução e grifo nosso).

O significado que as imagens do mundo adquirem no cinema resulta, segundo Mitry,

AUMONT, Jacques et. all. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madri: Siglo XXI de Espanha Editores, S/A, 1989. Volume I e II.



o olho da história

n. 10, abril de 2008

das relações estabelecidas entre essas mesmas imagens. Ao serem escolhidas para figurarem no filme, recebem um enquadramento (estético)²⁹ atribuído pelos realizadores. O enquadramento atribuído às imagens do mundo da experiência pelas escolhas dos realizadores revela apenas um aspecto desse mundo, evidencia algo que pode nos escapar na realidade concreta. As imagens correspondem a uma apreciação, ao um juízo, ao ponto de vista do outro (dos realizadores) e à sua compreensão das coisas do mundo, dos processos socioculturais e históricos que constroem as relações nesse mesmo mundo.

Nesse sentido, pode-se considerar que a imagem captada pela câmera converte-se em representação. Assim, um mesmo objeto, um mesmo fato pode adquirir tantos significados quanto os contextos nos quais estão inseridas as suas imagens. O argumento de Mitry sobre o significado das imagens nos remete, portanto, às teses de Bakhtin. Ao considerar que a imagem fílmica carrega os significados que foram atribuídos a realidade pela cultura, mas um significado que está articulado ao contexto no qual ela é empregada, relaciona-se às outras imagens apresentadas no filme como afirma Mitry

(MITRY, 1989), então elas se configuram como uma apreciação conferida pelos realizadores às imagens concretas encontradas no mundo.

As imagens escolhidas pelos realizadores, segundo esse argumento, tornam-se signos ao passarem a figurar no filme e os significados que elas tomam no discurso cinematográfico devem ser reconhecidos, não as tomando isoladamente, mas no contexto em que foram empregadas. Assim, as imagens fílmicas configuram-se como elementos decisivos para reconhecermos uma entonação e/ou uma voz bakhtiniana expressa pelos realizadores, dependendo da maneira pela qual elas estão sendo empregadas.

Os argumentos que tecemos a seguir devem ser tomados mais como diretrizes analíticas do que como definições, pois como já afirmamos anteriormente, um filme é uma “obra aberta”. No entanto, ao arriscarmos algumas conjecturas, poderíamos dizer que, em geral, ao se tratar apenas da(s) imagem(s) de elementos mais materiais do cenário, o enquadramento atribuído pelos realizadores tende a corresponder às “entonações expressivas”.

As imagens fílmicas, entretanto, não são estáticas – são imagens-movimento que

²⁹ Segundo Andrew (ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989).



constituem seus significados em um contexto de enunciação também em movimento. Os realizadores podem recorrer a imagens-movimento mais prolongadas – os “planos-sequências” ou as “sequências” – dependendo da necessidade de coerência, coesão, inteligibilidade exigida para a construção do discurso cinematográfico. Nesse sentido, é possível considerar que uma sequência de imagens que pretendem narrar o desenrolar de acontecimentos e/ou no qual figuram construções culturais mais elaboradas — tendem a expressar as “vozes” bakhtinianas dos realizadores: o seu horizonte conceitual (ideológico). Assim, nas “sequências” e/ou nos “planos-sequências” podemos apreender, de maneira mais segura, as vozes dos realizadores – apreendendo os significados que receberam ao entrarem na composição do filme.

Uma estratégia para apropriação de filmes nas aulas

Uma premissa fundamental que deve ser evidenciada em nossa argumentação se refere às teses de S. L. Vygotsky. O pensador russo que se debruçou sobre a psicologia da aprendizagem e cujas reflexões têm revolucionado as formas de se conceber os

processos de construção de conhecimento, tem uma compreensão semiótica da cultura – de resto, compartilhada com Bakhtin, Geertz e Chartier. A partir dessa idéia central, as pesquisas que ele realizou (que muitos consideram como sendo complementares às de Piaget) demonstram que os processos de ensino-aprendizagem resultam de avanços cognitivos³⁰ que os homens realizam. Ancorado nessas considerações e em pesquisas empíricas, Vygotsky defende que a aprendizagem depende fundamentalmente de dois processos: a resolução de problemas e as interações sociais (ou intersubjetivas) – que ocorrem em contextos socioculturais e históricos definidos.

Vygotsky argumenta que o processo que permite aos homens realizarem os avanços cognitivos que constituem a aprendizagem, somente ocorre porque eles, diferentemente dos outros animais, são capazes de empregar “mediadores semióticos” (aqui chamados “ferramentas culturais”) e explica

A invenção e o uso de signos como meios auxiliares para solucionar um dado problema psicológico (lembrar, comparar coisas, relatar, escolher, etc.) é análoga à invenção e uso de instrumentos, só que agora no

VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

³⁰ Estamos nos referindo ao conceito cunhado por Vygotsky de Zona de Desenvolvimento Proximal – ZDP.



campo psicológico. O signo age como um instrumento da atividade psicológica de maneira análoga ao papel de um instrumento no trabalho. (VYGOTSKY, p.70)

Nesta pequena citação o pesquisador russo já oferece estratégias para o trabalho do professor. Uma delas seria a formulação de problemas para serem solucionados pelos alunos. Outra estratégia de ação é empregar os filmes como instrumentos mediadores para que se configurem representações sobre o passado – empregando elementos imagéticos, mas também discursivos, sociais, políticos e econômicos ocorridos nas disputas que configuraram o contexto histórico da época. A questão é como fazê-lo, explorando os elementos do discurso cinematográfico na escola. As reflexões de James Wertsch contribuem para encontrarmos uma resposta para a questão.

Os trabalhos de Wertsch demonstraram que muitas aproximações podem ser encontradas entre as teses de Vygotsky e Bakhtin. Nesse sentido, suas reflexões asseguram o emprego de muitos conceitos bakhtinianos de forma articulada aos argumentos de Vygotsky. Nos seus trabalhos e pesquisas sobre os processos de ensino-

aprendizagem Wertsch enfatiza que a inserção de uma nova “ferramenta cultural” nos processos cognitivos humanos o transforma de maneira essencial, tal como um novo instrumento transforma um processo de trabalho.³¹

Ancorados nos argumentos desses autores podemos afirmar então que um filme – tomado como discurso cinematográfico – pode ser considerado como “ferramenta cultural”. Nesse sentido o filme – seja ele exibido no cinema ou apresentado numa sala de aula – pode cumprir uma função cognitiva decisiva: de elemento auxiliar na construção de conhecimentos. No entanto, numa sala de aula o filme pode ter um desempenho diferente no processo de ensino-aprendizagem, pois os significados dos discursos são modelados pelos contextos socioculturais e históricos. As teses bakhtinianas têm, novamente, um papel decisivo, na medida em que nos fornecem elementos para apreendermos os processos de construção de conhecimentos que vão ser engendrados em sala de aula. Apliquemos, pois, às teses bakhtinianas.

Inicialmente é preciso considerar os discursos como “dialogicos”, situação que exige

³¹ WERTSCH, James V. *Estudos Socioculturais da Mente*. In: Pablo del Rio, Amelia Alvares. Porto Alegre: ArtMed, 1998, p. 29.



³² Estamos empregando o conceito de dialogismo como sugere o argumento de Stam: “Bakhtin, caracteristicamente, estende o sentido de interação verbal, que é apenas outra denominação para “diálogo”, no sentido primário do discurso entre duas pessoas a outros domínios até mesmo metafóricos. Essa concepção ampla de dialogismo, considerada como o modo característico de um universo marcado pela heteroglossia, oferece inúmeras implicações para os estudos sobre cultura. A concepção de “intertextualidade” (versão de “dialogismo”, segundo Julia Kristeva) permite-nos ver todo texto artístico, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gênero ou de vozes de classe no interior do filme, ou o diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir – se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta.” (STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992. p. 33, 34)

³³ Acreditamos estar construindo uma abordagem mais “cinematográfica” do discurso que pretendemos esclarecer, ao procurarmos evitar uma analogia com o texto escrito. Isso não significa que a analogia não seja possível, mas estaremos buscando escapar a “aproximações” já realizadas e consideradas por Stam insuficientes.

um levantamento apurado e a compreensão do contexto sociocultural e histórico da “ação” de enunciação/exibição do filme. Observamos ainda que a idéia de “dialogismo”³² aplicado a um bem cultural nos leva a reconhecer que uma obra é construída com a finalidade de estabelecer “diálogos”. Nesses diálogos, filmes e/ou outros bens culturais têm um caráter retórico (que talvez seja melhor considerar “pedagógico”, suavizando o termo) e provocam sempre uma “reação responsiva” em seu público. Assim, considerando esses argumentos, seria possível apontar algumas chaves para a apropriação de um filme em pelo menos dois contextos diferentes: os históricos – relacionados a suas época de produção – e os escolares.

A aplicação articulada das proposições com as quais lidamos até aqui nos permite considerar que as representações às quais os realizadores recorrem para constituírem seus filmes são resultado de múltiplos diálogos, travados com os discursos da “comunicação cultural” de um dado contexto histórico e expressam uma tomada de posição frente a eles. Os discursos realizados em linguagem cinematográfica – os filmes – podem ser tomados como quaisquer outros discursos³³ e, nesse sentido, o conhecimento das estratégias narrativas do cinema contribui, de maneira decisiva para a realização de uma

abordagem dos discursos cinematográficos. Assim, inicialmente, seria interessante observar as iniciativas deliberadas dos realizadores: tanto de estabelecerem diálogos e responderem aos discursos da “comunicação cultural” de sua época; como a posição de omitirem outros discursos e argumentos, ancorados no dispositivo que é próprio do cinema, ou seja, no fato de o interlocutor não ter “voz”, a não ser de forma privada.

A idéia do cinema como um fenômeno cultural de massa é decisivo nessa análise, uma vez que a “voz” dos realizadores pode ser a única que se faz ouvir na esfera pública, pelo menos no contexto de enunciação no qual o filme foi exibido (ou mesmo numa aula na qual outros discursos dissonantes sobre o mesmo tema não tenham sido oferecidos ao público/estudantes). Também aqui encontramos uma abertura para que se possa inserir um elemento analítico, seja ele um discurso diferente daquele oferecido pelos realizadores, seja uma questão que enfatize as intenções e posições destes.

Nosso argumento é que as teses do pensador Mikhail Bakhtin articuladas às de Vygotsky oferecem uma ferramenta teórica que pode ser empregada em dois processos diferentes: a) nas possibilidades de interação entre o público e a obra cinematográfica; b) na leitura/apreensão da diegese fílmica,



buscando compreender o texto fílmico a partir das interações entre elementos do filme, privilegiando os imagéticos. Ao aplicarmos as proposições de Bakhtin, concluímos também que os filmes exigem que a apreensão dos significados seja realizada no seu contexto de enunciação/exibição. Os contextos de enunciação propostos por Bakhtin são dois: um mais próximo, dos interlocutores imediatos e outro, mais amplo, o da comunicação cultural. Nesse sentido a análise pode retornar ao diálogo de época – sociocultural e historicamente definido ou a própria obra como *objeto* de análise, dependendo da intenção do professor: se estudar o filme como “sinal”³⁴ de uma época ou como uma representação de processos e/ou acontecimentos históricos – um discurso sobre a história.

No quadro analítico que apresentamos existem então três possibilidades de serem considerados os contextos dialógicos de enunciação/exibição dos filmes – um ligado à abordagem da diegese fílmica e dois outros voltados para as relações entre os filmes e seu público, conforme eles estejam em diálogo com os contextos socioculturais e históricos de produção ou de exibição:

a) Cinematográfico – (mais próximo) a partir do próprio filme, esclarecendo as relações nas quais os elementos

(principalmente imagens) estão empregados na construção do discurso, apreendendo os significados atribuídos ao mundo que ele procura representar. Nesse aspecto, podem-se analisar os diálogos entre as imagens e outros elementos cinematográficos que o filme emprega.

b) Histórico – (mais amplo) da época histórica e da situação sociocultural da produção, buscando esclarecer o lugar sociocultural e histórico dos realizadores, procurando esclarecer como esse discurso dialoga com outros discursos da “comunicação cultural” contemporânea à realização do filme, definindo possibilidades de sua apropriação histórica, ou seja, historicizando o contexto do qual o filme emergiu. Nesse caso, podemos considerar que a análise estaria fazendo um enfoque historiográfico.

c) Educacional – (também mais amplo) considerando a época em que está sendo exibido, esclarecendo os diálogos que estabelece com os discursos envolvidos na sala de aula no momento da exibição. A análise estaria mais focada nos aspectos ligados à recepção e, portanto, privilegiando as possibilidades de diálogos voltados para a construção de conhecimento (escolar).

Salientamos que as categorias acima se prestam unicamente à organização formal das idéias e que essas formas de abordagem não

³⁴ No sentido que lhe atribuí Carlo Ginzburg (GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989).



são, de maneira alguma, excludentes. Ao contrário, consideramos que, atendendo ao processo de construção do conhecimento escolar, deve-se privilegiar, entre as possibilidades apresentadas pelo filme, aquela(s) mais adequada(s) ao tema com o qual o filme deve dialogar segundo a intenção do professor.

Outras possibilidades para questões frequentes

Os elementos imagéticos da linguagem cinematográfica podem estar, ainda, fora dos contextos históricos que caracterizam a época a que a narrativa se propõe representar. Ao serem empregados assim, denunciam a historicidade do filme, demonstrando como as disputas de interesses dos agentes sociais envolvidos no contexto matizam os bens culturais em qualquer época. Assim, um deslize de um filme “de tema histórico” que representa uma “realidade” contemporânea no passado (representações imagéticas e/ou lingüísticas como textos, falas, cenários, figurinos, conceitos, cenas completas, entre outras) evidencia a historicidade que caracteriza qualquer bem cultural. Tais deslizes podem também ser considerados como expressão das próprias concepções (horizonte conceitual - ideológico) daqueles que estiveram envolvidos na sua realização.

Uma questão que venha questionar algum desses deslizes na sala de aula, viria iluminar a deliberada intencionalidade que carrega qualquer produção cultural, promovendo um distanciamento objetivo do espectador-aluno, esclarecendo a condição de simulacro do filme e, por extensão, de todos os discursos audiovisuais. Ela distancia a assistência da “impressão de realidade”, colocando-a numa posição mais crítica, que contribui para o trabalho do educador que procura desvendar a “visão de mundo” que o filme constrói.

Voltando-nos para as proposições de Chartier, uma questão voltada para esses deslizes esclarece a motivação que promoveu a enunciação do discurso fílmico, o lugar social que os sujeitos e/ou agentes sociais ocupam, as disputas históricas nas quais estão envolvidos. Em termos bakhtinianos, esclarece os diálogos que o filme estabeleceu com o contexto histórico da comunicação cultural do qual emergiu e/ou orienta as interações discursivas que pode promover com o contexto no qual está sendo exibido, pois o discurso fílmico está em diálogo com outros discursos da comunicação cultural da época e com seu contexto de enunciação/exibição imediato.



Nas nossas considerações, evidencia-se como a construção do discurso fílmico exige a composição complexa de uma infinidade de elementos. Sendo assim, seria arbitrário estabelecermos, rigidamente, categorias nas quais poderia se pautar a expressão das “vozes” dos realizadores. Uma incursão nesse universo para que possamos esclarecer como os discursos do cinema e os outros que circulam na cultura – do “mundo como representação”, como prefere Chartier – dialogam. Nesse sentido, ainda é possível sugerir alguns sinais que podem contribuir para orientar uma análise de filme.

A nossa argumentação demonstra que não existe uma maneira única de expressão das vozes no discurso fílmico. O filme como uma expressão artística e a complexidade multidiscursiva própria da linguagem cinematográfica fazem com que estejam sempre “abertos” a múltiplas apropriações. Mesmo assim, não podemos esquecer que um filme deve ser considerado, principalmente, no seu conjunto, pois exige a construção de uma narrativa que atribua coerência e inteligibilidade aos elementos multidiscursivos que o constituem. Assim, mesmo considerando que a composição imagética é o principal recurso narrativo dos filmes, outras formas de expressão das vozes dos realizadores devem ser consideradas.

Uma forma recorrente, tanto nas análises de filmes como nos recursos empregados pelos realizadores é o foco na construção e expressão dos personagens, através dos quais é possível expressar uma posição sócio-ideológica (horizonte conceitual), como acontece na literatura. Tal recurso, como é recorrente na literatura, nos parece dispensar uma apreciação mais detalhada: ao interpretarem, enunciarem um discurso dentro do filme, os personagens podem expressar a voz dos realizadores.

No entanto, no cinema como na literatura, uma outra possibilidade de expressão das vozes dos autores se configura: a formulação de um diálogo entre horizontes conceituais diferenciados que oferece “uma diversidade social de linguagem organizada artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais.” diante das quais vai ressoar a voz dos realizadores.³⁵ Uma análise apurada aí se torna fundamental, pois os realizadores estão usando de um recurso retórico conhecido, no qual o autor não se posiciona abertamente, sugerindo ao público que houve isenção em seu trabalho. Somado aos dispositivos que caracterizam o cinema, como o de “impressão de realidade”, tais recursos tornam-se particularmente perigosos sem uma análise, mas, significativamente esclarecedor sob um olhar crítico.

³⁵ A esse respeito consultar o texto de BAKHTIN, “O discurso do romance”. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 74.



Considerações finais

Todas as situações discursivas apresentadas anteriormente na nossa argumentação podem ser enfatizadas pela intervenção do professor: formulando questões que esclareçam os contextos socioculturais e históricos nos quais os discursos se realizam e atribuem significados sociais ao mundo da experiência, evidenciando a “voz” dos realizadores em relação a ele. Assim, nos processos de diálogos sociais permanentes que constroem o “mundo como representação”, o professor estará esclarecendo a posição (ideológica) dos realizadores no seio da “comunicação cultural” – dos discursos científicos, artísticos, políticos – no qual eles têm “voz” e pretendem interferir com o seu discurso.

Ao colocarem em questão, problematizarem os discursos apresentados pela mídia, os professores estarão permitindo uma compreensão mais complexa dos processos históricos, esclarecendo as maneiras sociais de se construir “o mundo como representação” e iluminando também as formas de institucionalização e legitimação das forças sociais, políticas, econômicas ou culturais, as relações de poder, as disputas de

interesses, enfim, os processos que instauram contextos socioculturais e constroem a história. Nessa medida, os processos históricos de construção do “mundo como representação” nos quais os agentes sociais lançam mão de estratégias, discursos e “ações” de toda ordem podem adquirir significado, ao serem objeto das abordagens disponíveis na cultura de uma dada sociedade.

Ao procurarmos romper com o mutismo que impera na maioria dos trabalhos que analisam o emprego de filmes no processo de ensino-aprendizagem, apontamos somente algumas questões que, certamente, podem ser muito ampliadas. Entretanto, fica evidente que o envolvimento de filmes nos processos de ensino-aprendizagem de história que não tenham claro como poderiam ser explorados os recursos da linguagem cinematográfica que contribuam na leitura que os educandos constroem do mundo, dos processos socioculturais e históricos, enfim que ajudem a desvendar o contexto no qual eles estão inseridos e no qual buscam referências para erigirem suas identidades, certamente, não estaria mesmo indo muito além do entretenimento.

