



A HISTÓRIA CINÉFILA: INTERAÇÕES ENTRE LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO

Ítalo Nelli Borges¹

Resumo

Identificar e compreender os elementos da linguagem cinematográfica como abordagem metodológica consistente para a pesquisa Histórica é um principal objetivo deste artigo. Uma gama considerável de estudiosos que se propõem a escrever sobre as relações entre História e cinema se preocupam em explicitar a necessidade do pesquisador deste eixo temático conhecer como se estrutura, organiza e atua a imagem filmica. Deste modo, o presente trabalho tenciona abordar os funcionamentos de aspectos ligados a representações estéticas no cinema com o intuito de estabelecer um sentido histórico para eles no contexto narrativo das obras em que se inserem. Uma vez que a maneira como a imagem é apresentada constrói um discurso, é preciso, então, que o historiador esteja familiarizado teórica e tecnicamente com ela para que seu trabalho seja eficaz.

Palavras-Chave: História. Cinema. Linguagem.

As interações e interferências que o cinema causa na história são evidentes, basta sairmos às ruas ou mesmo acessar a internet que, mais cedo ou mais tarde, veremos algo relativo ao cinema. O cinema, já faz um bom tempo, se tornou também indústria, e das mais poderosas, movimentando uma grande quantidade de capital ao redor do mundo, criando celebridades, reforçando o consumo não só de filmes mas também de produtos a serem consumidos fora da sala de exibição. Existe também o cinema a margem da indústria, a soma de todos estes aspectos fazem com que essa modalidade artística integre uma cultura global não apenas de consumo, mas de apreciação artística, como aponta José D'assunção Barros², qualquer filme

¹ Mestre em História pela Universidade do Estado da Bahia. Vinculado ao grupo de pesquisa de História do Tempo Presente da UNEB (get-UNEB). Email: italo.nborges@gmail.com

² BARROS, José D'assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In. NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'assunção. (Orgs.) Cinema-História. Teoria e Representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri. 2012.

emana, de alguma maneira, imaginários, padrões culturais, percepções do mundo social.

As relações entre o cinema e a História vem sendo pesquisadas há algumas décadas a partir das mais variadas perspectivas. É possível trabalhar cinema e história de diversas maneiras, estudos que se norteiam através da recepção de determinada obra filmica, de algum cineasta ou corrente cinematográfica previamente determinada, há também possibilidade de estudar o espaço físico do cinema para exibição de filmes e suas redes de sociabilidades criando novas percepções e práticas socioculturais para o local que se instala. Diversos autores propõem, cada um com suas devidas especificidades, a produção do conhecimento histórico tomando o cinema como principal fonte ou objeto a exemplo de Marc Ferro³, Robert Rosenstone⁴, Michele Lagny⁵, Alexandre Valim⁶ e Maurício Cardoso. As abordagens são das mais variadas, desde estudos pioneiros como os de Marc Ferro, outros mais arrojados e polêmicos como o de Rosenstone, Lagny com uma percepção criteriosa sobre cinema como fonte histórica, Valim e Cardoso⁷ são bons contribuintes e exemplos do avanço da historiografia brasileira referente ao cinema. De todo modo, ainda existem inúmeros outros trabalhos neste campo, portanto, as relações entre História e cinema já são numerosas e tendem a crescer ainda mais.

A possibilidade de pesquisa histórica que este texto propõe é de analisar o filme enquanto produtor de representações sobre certos processos históricos. Claro está que existem outras maneiras de encarar o cinema enquanto objeto e fonte de pesquisa em história, mas independente de como isto seja alcançado, é importante, para o historiador, encontrar formas de compreender como o cinema consegue construir uma posição referente a sociedade que está inserido ou até em outras, como é o caso de obras que representam tempos anteriores ao de sua produção.

Como foi dito, o gatilho para a percepção de processos históricos neste texto é o próprio filme e, uma vez percebidos, problematizados dialogando-os ou confrontando-os com bibliografias. Desse modo, o que compete ao historiador? Se a

³ FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁴ ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. O Olho da história: Revista de História Contemporânea, Salvador, n.5, set., p. 105-116, 1998.

⁵ LAGNY, Michèle. O Cinema como Fonte de História. In. NÓVOA, Jorge. (Org.). CINEMATÓGRAFO: Um Olhar para a História. Salvador: EDUFBA; São Paulo Editora UNESP, 2009.

⁶ VALIM, Alexandre Busko. Imagens Vigíadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954. Maringá. EDUEM; Fundação Araucária, 2010.

⁷ CARDOSO, M. O cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974). 2007. 274f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

análise fílmica é a principal reveladora destas percepções, o caminho metodológico mais adequado a seguir será a imersão no próprio filme, extrair dele, de maneira mais densa possível, os sentidos que podem ser captados para uma construção do conhecimento em História. Marcos Napolitano chama atenção para trabalhos que pretendem seguir este caminho quando afirma que devemos estar atento ao que ele denomina de “códigos internos de funcionamento”, o que seria na prática, a linguagem cinematográfica:

A necessidade de **articular a linguagem técnico – estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nelas contidas (ou seja, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito)**. Se essa é uma tendência cada vez mais forte entre os historiadores, que vêm questionando a transparência dos documentos, mesmo os documentos escritos, tradicionalmente considerados “objetivos” e diretos. Para o caso dos documentos de natureza audiovisual ou musical, tal abordagem deve ser mais cuidadosa ainda, pois os códigos de funcionamento de sua linguagem não são tão acessíveis ao leigo quanto parece, exigindo uma formação técnica. Mesmo que o historiador não mantenha sua identidade e não queira se converter em comunicólogo, musicólogo ou crítico de cinema, ele não pode desconsiderar a especificidade técnica de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos que se insinuam nos documentos audiovisuais, sob pena de enviesar a análise.⁸

A referida afirmação fortalece o pensamento de que é necessário uma amplitude interdisciplinar para este trato metodológico, como aponta o autor, o conhecimento teórico e sistematizado do audiovisual não é tão acessível e por isso nós historiadores temos a oportunidade de dialogar com outras áreas do conhecimento criando uma interessante simbiose em articulação de percepções da realidade. Barros entende que é preciso ultrapassar o que chama de nível superficial de análise fílmica, que consiste basicamente no exame de roteiro e diálogos, e expandir o estudo para outros elementos numa abordagem multidisciplinar e pluridiscursiva, dessa forma, segundo o autor, o trabalho terá êxito em abordar o cinema como significação cultural e política⁹.

Esta é a premissa que nos leva a outros lugares do conhecimento, lugares que nos possibilita a compreensão do filme de uma maneira estrutural, entendendo como sua linguagem (sistemas de comunicação) se forma e como seus elementos se organizam para que o filme possa comunicar algo, passar uma mensagem. Jacques Aumont, professor universitário e teórico do cinema, autor que será usado recorrentemente, já nos informa que a teoria do cinema é um campo vasto e que

⁸ NAPOLITANO, Marcos. A História Depois do Papel. In. PINSKY, Carla. (Org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005, p. 237-238.

⁹ BARROS, op. cit. p.80.

atinge muitas disciplinas, pois trabalha com lógica, psicologia, teoria das artes, ciências humanas, etc. Neste sentido, a teoria do cinema torna-se uma dimensão plural que pode ser abordada das mais variadas perspectivas¹⁰. A que será usada neste momento fundamenta-se na estética tendo o filme como uma representação visual e sonora, que por sua vez, se dá por uma construção da qual integram elementos que compõe a imagem audiovisual.

Se o filme proporciona uma linguagem específica e esta tem como objetivo nos comunicar algo, é óbvio que esta comunicação, tão valiosa a este trabalho, será feita essencialmente por imagens em movimento de maneira que surge a necessidade de dissecá-las em seus aspectos estruturais. Assim, temos espaço para abordar os elementos formadores da imagem cinematográfica que unidos compõem sua linguagem.

O primeiro passo para compreendê-la de maneira abrangente é ter em mente que esta imagem é plana, projetada numa superfície plana, que pode ser entendida como um quadro. As extremidades do meio onde se projeta (tela de cinema, TV, computadores) podem ser consideradas como molduras do quadro, desta maneira estabelecemos um limite da imagem. De acordo com Aumont, a imagem plana (exibida numa tela plana), apesar de ser bidimensional, apresenta uma tridimensionalidade¹¹ e movimento que ajuda sobremaneira a trazer uma possibilidade de *vivência* fílmica por parte do espectador¹². Nas perspectivas estéticas contidas nesta obra, esta já é a primeira relação de interação entre o filme e o espectador.

O quadro traz outra importante dimensão da imagem, a saber; o enquadramento, que é como o que está na imagem se organiza e se posiciona em relação a câmera. O enquadramento pressupõe uma escolha do cineasta para o que e como a imagem será exposta, o movimento, tanto da câmera, quanto do ela vê, pode e vai interferir no enquadramento, no limite os movimentos da imagem irão propor novos enquadramentos. Enquadramentos diferentes de objetos iguais podem emanar significados bastantes distintos, ele estimula sensações na medida em que define a perspectiva que a imagem será *olhada*. Em vários outros filmes, muitas vezes é o enquadramento que, através dos planos (conceito que falaremos em breve), vai emitir um considerável leque de significações a serem interpretadas. Abaixo temos

¹⁰ AUMONT, Jacques. et. al. A Estética do Filme. Campinas: Papyrus, 1995.

¹¹ Aumont, ao longo de sua obra, não se refere a salas de projeção 3D que, evidentemente, geram outras percepções sobre o quadro.

¹² Ibidem, p. 20-21.

duas imagens de *Encontros no Fim do Mundo* que mostram diferentes enquadramentos de um mesmo ambiente. Inicialmente o pinguim é o foco do quadro, o espectador não tem consciência do ambiente total até se deparar com a imagem seguinte onde o mesmo pinguim é apenas um elemento do quadro, o principal é a própria imensidão do ambiente sendo que o que faz o espectador atentar pra este aspecto é o enquadramento.



HERZOG, Werner. *Encontros no Fim do Mundo*. [Filme-vídeo]. Estados Unidos da América. 2007. 1 disco DVD. 99 minutos. color. son.

Se quadro e enquadramento são formas de apreensão da imagem, o que está nela pode ser caracterizado como campo, em outras palavras, é o que está presente e visível no quadro. É do campo que temos uma percepção tridimensional da imagem no quadro, pois ele pode ser caracterizado em profundidade, largura e altura. Desta forma, existe grande variedade em modalidades de campo que o

cinematista pode usar para criar nexos. A perspectiva é uma técnica bastante usada na imagem para imprimir profundidade ao campo que, por sua vez, podem gerar os mais diversos efeitos psicológicos no espectador. Orson Welles em sua obra mais conhecida, *Cidadão Kane*, utiliza bastantes campos profundos para significar sua narrativa.

O filme conta a trajetória do personagem fictício Charles Foster Kane, que se tornou um magnata das comunicações nos Estados Unidos detendo consideráveis poderes financeiros e políticos. *Cidadão Kane* é tido como um filme inovador em aspectos estéticos pelo uso arrojado de certas formas de enquadramento para época e na utilização da profundidade de campo. Em questões narrativas também inova uma vez que elas se constroem com uma grande quantidade de *flashback*. Nos interessa aqui o conhecimento da profundidade de campo e o propósito dele na narrativa da obra. A filmagem em grande parte foi feita por lentes grande objetiva-angular que permite um campo de visão bastante amplo sem desfocar o fundo da imagem. Desta forma, Orson Welles imprime, através da profundidade de campo, uma abordagem visual mais próxima possível do olho humano proporcionando quadros com grande quantidade de informações.

Para interpretar o efeito estético e narrativo da profundidade de campo no filme, a primeira imagem revela a cena onde Kane, já poderoso empresário, demite seu amigo e funcionário Leland sem ao menos olhar-lhe no rosto. O trecho é todo filmado em plano fixo e acontece na redação do jornal, o quadro revela uma profundidade de campo que, por sua vez, inclusive não só neste momento, demonstra a empresa de Kane como algo grandioso dotada, assim como seu proprietário, de uma imponência inerente. O enquadramento revela a dominância de Kane na imagem e, em segundo plano, Leland, numa postura defensiva ao magnata. Na ocasião, Kane estava escrevendo uma crítica sobre o número de ópera de sua esposa, tarefa que deveria ser de Leland. Em apenas alguns segundos, tempo que dura o plano, Welles, pelo enquadramento e profundidade de campo expressa o poder e facetas psicológicas de seu personagem que, evidentemente, são elementos que contribuem para a narrativa do filme.



WELLES, Orson. *Cidadão Kane*. [Filme-vídeo]. Estados Unidos da América. 1941. 1 disco DVD. 119 minutos. Preto e Branco. son.

Neste outro momento temos um plano aberto da parte interna da mansão Xanadu, imensa propriedade de 49 mil acres construída por Kane para ser sua residência. Na cena há um diálogo entre Kane e sua esposa Susan, ela sente-se entediada queixando-se de se sentir solitária num espaço gigantesco daqueles. A profundidade de campo neste momento tem também o mesmo sentido da imagem anterior, de grandiosidade e de poder, porém, é também possível perceber que com tal grandiosidade vem também o vazio e a frieza de um espaço grande onde não há mínima interação dos objetos. Isto é um reflexo estético do estado de espírito dos personagens nessa altura da narrativa e aqui o campo profundo tem um papel fundamental nesta interpretação.



WELLES, Orson. *Cidadão Kane*. [Filme-vídeo]. Estados Unidos da América. 1941. 1 disco DVD. 119 minutos. Preto e Branco. son.

Estes exemplos com *Cidadão Kane* foram pra mostrar na prática algumas propriedades do campo na composição e significação da imagem cinematográfica, mais especificamente com relação a sua profundidade e enquadramento.

Existe também uma noção importante do que não está visível na imagem, é o que se chama de extracampo ou fora de campo. As saídas ou entradas no campo são normalmente feitas pelas bordas do quadro, segundo Aumont, o extracampo é formado por uma espécie de imaginário do campo, é possível deduzi-lo através de percepções lógicas e narrativas na imagem. Se tivermos um enquadramento fechado num semáforo, teremos uma avenida abaixo mesmo que ela não esteja visível inicialmente. O extracampo também pode ser identificado pelo som, como uma buzina, o barulho de uma explosão ou a voz de alguém que fala ao telefone, mas que não está visível na imagem. A identificação do extracampo requer em compreender o contexto da imagem que o campo revela e para que fazer tal tarefa é necessário, ainda que de forma inconsciente, um exercício de imaginação inerente do espectador, muitas vezes ele é preciso porque o que pertence ao extracampo se torna importante para compreensão do filme. Assim, fica claro que, para uma análise fílmica eficiente, é importante ter atenção ao que não é visível. Abaixo, apenas como exemplo óbvio, temos a revelação do que estava no extracampo pelo movimento de câmera. Primeiro temos o enquadramento apenas nas mãos dos personagens sem mostrar seus rostos que estão no extracampo, a câmera se movimenta até encontra-los passando antes pelo torso, quando os rostos estão em ênfase na imagem, as mãos ficam em extracampo.



IÑÁRRITU, Alejandro. Babel. [Filme-vídeo]. Estados Unidos da América. 2006. 1 disco DVD. 143 minutos. color. son.

Depois desses quatro conceitos podemos chegar a provavelmente o mais importante elemento da linguagem fílmica, o plano. O plano é a junção de fotogramas que dá movimento à imagem por um tempo que vai ser determinado pela montagem do filme. Não só o movimento vai caracterizar o plano, o tempo também entra como um de seus aspectos. Ainda que tenhamos o chamado plano fixo (imagem sem movimento), o tempo em sua dimensão de duração o configurará como plano. Um ótimo exemplo de planos fixos está em de *Medianeras*, filme de 2011 dirigido pelo argentino Gustavo Taretto. Os minutos iniciais do filme são compostos por uma série de plano fixos da cidade de Buenos Aires, não há movimento na câmera nem no que ela vê, mas uma narração em *off* faz uma análise socioarquitetônica da cidade enquanto os planos passam. A medida que a imagem mostra algo e o tempo de duração do filme está em andamento, temos, genericamente, um ou vários planos em ação.

Existe uma grande variedades de tipos de planos, as diferentes maneiras de movimentar a câmera também integra este variado leque:

Destiguem-se, classicamente, duas grandes famílias de movimentos de câmera: o *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção; ao contrário, a *panorâmica* é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo. Naturalmente, existem todos os tipos de mistura desses dois movimentos: fala-se então de "*pano-travellings*". Mais recentemente, introduziu-se o uso do *zoom* ou objetiva com focal variável. Para uma localização da câmera, uma objetiva de distância focal curta dá um campo amplo (e profundo); a passagem contínua para uma distância focal mais longa, encerrando o campo, "aumenta-o" em relação ao quadro e dá a impressão de que nos aproximamos do objeto filmado: daí o nome *travelling ótico* que as vezes se dá ao *zoom* (deve-se notar que, simultaneamente a essa ampliação, ocorre uma diminuição da profundidade de campo).¹³

Além dos que foram identificados aqui, há ainda uma grande diversidade de planos a exemplo do plano-sequência, plano-conjunto, plano-americano, plano-geral, etc,¹⁴ porém, nossa intenção consiste que o leitor tenha em mente a definição de plano e que saiba identifica-lo em qualquer obra. De todo modo, todos estes planos citados aqui jamais se desprendem da noção principal do conceito; junção de fotografias que dão movimento a imagem durante uma porção específica de tempo determinada pelo corte na montagem.

Chegamos então a um dos principais elementos que organizam a estrutura de um filme; a montagem, Aumont chega a trata-la como uma noção central em qualquer teorização sobre o filme¹⁵. Em poucas palavras, a montagem é o que organiza os planos de um filme na perspectiva de duração e ordem dando consequentemente estrutura a sua narrativa, a montagem é um forte elemento na construção da narrativa fílmica podendo dar-lhe inteligibilidade ou não.

As questões que surgem se referem às diversas maneiras de pôr a montagem em prática. O referido autor nos mostra um panorama conceitual da montagem afirmando que depois que o roteiro é filmado ficam vários planos, muitos deles idênticos ou muito semelhantes para que a direção escolha o que mais satisfaz. Este material bruto das filmagens propõe uma seleção por parte dos realizadores para posteriormente fazer um agrupamento do material selecionado numa ordem ou comprimento coerente com a proposta da obra¹⁶. Dessa forma, a montagem entra em ação para organizar os planos de um filme, mas não apenas suas organizações, as durações dos planos também são feitas pela montagem. Podemos ter um plano que tenha durado 40 segundos inicialmente, a montagem, atendendo a vontade dos

¹³ Ibidem, p. 39.

¹⁴ Aumont, na obra citada neste texto, trabalha individualmente com cada um destes tipos de plano.

¹⁵ Ibidem, p. 53.

¹⁶ Ibidem, p. 54.

autores, tem o poder de fragmentar este plano e organiza-lo da forma que melhor lhe convir.

Como é a montagem que estrutura um filme tanto em questões organizacionais quanto de duração de planos, existem diversas maneiras de usa-la enquanto integrante na construção da narrativa. Entre outras tipologias, a montagem pode ser linear, que organiza cronologicamente os planos, a montagem invertida utiliza os recursos de *flashback* e *flashforward* quebrando assim a linearidade da narrativa, esta já se constitui de maneira mais complexa que a linear. Existe também a montagem paralela, é aquela que apresenta vários fatos que acontecem simultaneamente tornando a narrativa fragmentada. Há outras formas de compor a montagem de um filme, estes foram exemplos de como tal elemento da linguagem audiovisual é valioso e poderoso para a construção de qualquer obra fílmica. É importante evidenciar que nenhum filme precisa obrigatoriamente ter uma modalidade de montagem estanque, nada impede que elas transitem ao longo da obra.

Aumont traz uma leitura da montagem baseando-se no ponto de vista do cineasta russo Serguei Eisenstein que a enxerga como uma junção de fragmentos que não precisa necessariamente se acomodar apenas num viés narrativo. Neste sentido teríamos uma montagem que proporciona um *conflito* na imagem articulando o filme como representação ao discurso social de modo que o conflito pode ser ampliado para além do filme como forma de significação social¹⁷. Esta abordagem exige que a montagem ultrapasse sua função de dar *lógica* a uma narrativa, mas que ela, em si, possa ser instrumento discursivo para o audiovisual. O próprio cineasta deixa esta percepção evidente quando faz a seguinte afirmação:

A meu ver, a montagem não é uma ideia composta de fragmentos colocados em sequencia, mas uma ideia que nasce do choque entre dois fragmentos independentes. (...) Como exemplos de conflitos, poderíamos mencionar:

1. Conflito gráfico
2. O conflito das superfícies.
3. O conflito dos volumes.
4. O conflito espacial
5. O conflito das iluminações.
6. O conflito dos ritmos
7. O conflito entre o material e o enquadramento (*deformação espacial pelo ponto de vista da câmera*)
8. O conflito entre o material e sua espacialidade (*deformação ótica pela objetiva*)
9. O conflito entre o processo e sua temporalidade (*camêra lenta, filmagem acelerada*)

¹⁷ Ibidem, p. 84.

10. Um conjunto entre o complexo *ótico* e um domínio bem diferente.¹⁸

Até aqui vimos como alguns elementos da imagem cinematográfica são concebidos pela linguagem e interação entre si, a proposta foi apresentar ao leitor conceitos básicos que certamente exigem serem conhecidos para trabalhos em História que levem o filme como fonte. Outros elementos constitutivos do cinema também contribuem para análise fílmica direcionada para a construção do conhecimento histórico como cenografia, figurino e o som, entretanto, nossa preocupação mais urgente consiste na estruturação d imagem e movimento.

Linguagem e Narrativa Cinematográfica: uma junção produtiva para a História.

Para o os objetivos deste trabalho, todos os elementos abordados até agora são constitutivos da narrativa fílmica, são eles que a diferenciam de outros tipos de narrativa. A articulação entre cinema e narrativa acontece na associação dos componentes da linguagem cinematográfica com a narração de um enredo. É nesta perspectiva que o cinema pode ter força ideológica considerável, os planos e a montagem, por exemplo, não existirão apenas por si, mas contribuirão para, de maneira explícita ou implícita, *passar uma mensagem* ao espectador fazendo com que o filme seja, de alguma forma, um reflexo de certa sociedade ou de parte dela. Até os filmes mais surreais partem do real e este real pressupõe uma experiência no mundo. O contato entre linguagem e narrativa evoca sistemas coletivos de pensamento que integram os imaginários sociais e é nesta ótica que entendemos cinema enquanto dimensão forte do social e, portanto, importante na história por excelência.

A compreensão de que a narrativa injeta no espectador a percepção de um imaginário é abordada por Aumont ao falar sobre cinema e narrativa usando o exemplo de um revólver representado visualmente. De acordo com o autor, tal objeto não é equivalente apenas a ele mesmo, mas sim “deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação”¹⁹. Nenhum objeto representado é incólume, há sempre uma associação mental do signo e o significado para o espectador, um revólver, assim

¹⁸ EINSENSTEIN, Serguei. Au-delà des étoiles. In: AUMONT, Jacques. et. al. A Estética do Filme. Campinas: Papyrus, 1995, p. 84.

¹⁹ Ibidem, p. 90.

como uma caneta, um carro ou qualquer outra coisa carrega em si um leque de significados que ecoa em quem assiste. Um revólver pode remeter imediatamente à violência ou ao poder, a visão sobre um personagem muda se ele usa um relógio de ouro ou de plástico, ainda que sejam relógios. No limite, a coisa em si, no cinema, sempre é além já que a coisa ajuda a compor uma narrativa através do audiovisual.

Além de objetos aleatórios como revólver ou relógio, existem tipos de representações que evidenciam imaginários ou sistemas discursivos mais amplos dentro de uma sociedade, Aumont reforça esta percepção na medida em que diz que

Mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores do quais é representante e que ele "conta": qualquer objeto já é um discurso em si. É 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. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual representado pertence e por sua ostensão. Para perceber isso, basta contemplar os primeiros retratos fotográficos, que instantaneamente se tornam, para nós, pequenas narrativas²⁰.

Neste sentido, levando em consideração que detalhes narrativos comportam valores que produzem e também são reflexos de sistemas sociais, *8 ½*, filme um tanto autobiográfico de Federico Fellini lançado em 1963 nos serve de exemplo para tal ideia na medida como seu protagonista, um famoso cineasta em busca de inspiração, é tratado no ambiente onde a narrativa se constrói (uma espécie de estação das águas). O diretor, sempre tratado com atenção, cuidados e sorrisos, revela o prestígio que um cineasta pode ter caso seja reconhecido pelo que faz. É óbvio que a fama de alguém revela um poder que pode sugerir uma forma determinada de tratamento, isto é dado, mas Fellini apresenta esta percepção também nos detalhes dos comportamentos de seus personagens. O comportamento do próprio protagonista, Guido, também revela outra noção na medida em que ele se cobra por estar criativamente bloqueado. Os semblantes, as linguagens corporais dos personagens, detalhes que podem passar despercebidos, contribuem para a construção da narrativa e, para além, revelam sistemas coletivos de pensamentos sociais.

Terra em Transe, filme dirigido em 1967 pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha que constrói um forte discurso sobre a política brasileira do período também pode ser usado para exemplificar isso em vários momentos, como a cruz que o personagem Porfírio Díaz tem nas mãos em sua marcha solitária para a vitória política. Díaz

²⁰ Idem.

representa no filme estruturas de poder que sempre foram hegemônicas no decorrer da história do Brasil e, entre elas, estava a Igreja Católica fazendo com que o simples fato de ele segurar a cruz não seja algo de fato simples, pois aquele objeto representado daquela forma emana um discurso de raízes profundas na história brasileira e, no momento de lançamento do filme, também evoca um imaginário sobre o envolvimento da instituição católica com um sujeito que personificava uma ditadura. O que deve ficar claro é que algumas situações ou objetos que são representados nos filmes compreendem visões da realidade se forem analisados e interpretados de modo a se buscar uma historicidade ou uma espécie de sociologia do filme.

Aumont traz um pensamento que se aproxima fortemente com a ideia do cinema enquanto objeto e fonte da história quando afirma que o cinema é concebido como veículo de representações que a sociedade faz de si mesma²¹. A aproximação com a história está justamente porque é dessa maneira que o cinema constrói um discurso, uma interpretação ou uma representação sobre a sociedade em que está inserido que, como falamos anteriormente, é o ponto fulcral para trata-lo enquanto objeto da pesquisa histórica. É evidente que tal ponto de vista remete a várias questões, principalmente sobre metodologia, e é neste sentido, para que possamos usa-la de maneira adequada, que precisamos apurar nosso olhar para a imagem cinematográfica.

Nem sempre a leitura de uma sociedade através de um filme é algo óbvio, dado, muitas vezes necessita de conhecimento específico da linguagem e da teoria do cinema pra que ela possa ser feita de maneira eficiente e é por isso que, mesmo que de maneira básica e rápida, é necessária a abordagem dos principais elementos que compõem a linguagem cinematográfica. Quadro, enquadramento, campo, extracampo, plano, montagem e narrativa, em interação revelam um universo de sentidos a serem identificados, analisados e problematizados por diversas áreas do conhecimento, a história certamente integra tal dimensão. Com estes aspectos identificados e compreendidos pelo pesquisador disposto a usar o filme como fonte ou objeto da História, sua análise certamente ganhará ferramentas para que seu trabalho possa ser um produto historiográfico consistente.

²¹ Ibidem, p.98.