

C

NE
MA

JORGE
SEABRA

TEMPO
MEMÓRIA
ANÁLISE

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)



E N S I N O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA

Carlos Costa

EXECUÇÃO GRÁFICA

NSG - Novas Soluções Gráficas

© MAIO 2014, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ISBN 978-989-26-0697-2

ISBN DIGITAL 978-989-26-0698-9

DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0698-9>

DEPÓSITO LEGAL 374531/14

C

NE
MA

TEMPO
MEMÓRIA
ANÁLISE

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

Texto e contexto	7
I. O filme e a história	9
1. O filme, o vilão da história	11
2. A história e a afirmação social do cinema	18
3. O despertar da história para o cinema	23
A marca «Ferro»	24
Os limites da marca «Ferro»	28
II. Filme, memória e identidade	33
1. <i>Cbaimite versus Aqui d'El Rei!</i>	35
2. Filme e memória	40
3. Filme, memória, identidade	51
III. Análise fílmica	61
1. Modelos de análise e investigação	63
2. A decomposição do filme	64
3. A estrutura narrativa e as suas unidades	68
O plano	69
A cena	72
A sequência	78
4. A construção da estrutura narrativa	81
4.1 Primeiro visionamento: observação livre do filme	82

4.2 Segundo visionamento: observação «cenográfica» e «sequencial».....	82
4.3 Terceiro visionamento: contagem de planos	83
5. A estrutura narrativa de <i>A costa dos murmúrios</i>	85
6. As unidades narrativas e o seu dinamismo.....	93
6.1. A dinâmica interna dos planos.....	95
A banda som	95
A banda imagem	100
6.2. A dinâmica externa das unidades.....	115
As relações entre planos.....	115
As relações semânticas entre as unidades.....	118
Análise fílmica	123
Referências	125

TEXTO E CONTEXTO

CINEMA. Tempo, memória, análise consiste num manual de apoio à investigação fílmica, que tem como destinatários principais os alunos de estudos fílmicos, e toda a comunidade que tem o filme como objeto científico.

São três os enfoques com que o filme é equacionado. Primeiro, a sua relação com os historiadores, para quem a unidade essencial é o tempo, substância que vai permitir enquadrar a longa resistência que estes têm demonstrado relativamente à imagem em movimento; segundo, a conexão entre filme e memória, a partir da qual se pretende configurar a obra cinematográfica como meio utilizado por grupos sociais para discursarem em torno da problemática das identidades; finalmente, em terceiro, a apresentação de um modelo de análise fílmica, ferramenta que se poderá considerar importante para quem pretende iniciar-se no campo da investigação fílmica.

Aliás, este último argumento constituiu inicialmente a razão primeira deste texto, que no essencial resume a história do modelo que será apresentado na terceira parte. Começando por surgir durante o período que conduziu à apresentação de uma prova académica de doutoramento em 2007, no qual foi aplicado a um conjunto de onze narrativas, viria desde então a ganhar novas dinâmicas, nomeadamente nos seminários de mestrado, onde as mais diversas obras fílmicas foram analisadas através daquele instrumento. O caminho entretanto percorrido fez com que o modelo fosse testado em diferentes níveis,

continuando a mostrar a sua eficácia como mecanismo operatório sobre este tipo de obras, possibilitando acima de tudo objetividade e sistematicidade numa área de estudos onde estes dois critérios nem sempre estão presentes. Porém, tendo em conta particularmente os alunos, era cada vez mais premente a necessidade de reformular o texto apresentado na referida dissertação, tornando-o mais detalhado e pedagógico, tendo em conta as finalidades de iniciação ou consolidação de processos de investigação.

Contudo, apesar de ter sido essa a razão inicial deste texto, foi-se tornando claro que, previamente à sua apresentação reformulada, era também necessário perspetivar o filme segundo as categorias do tempo e da memória, não só porque fariam a pontualização teórica e conceptual relativamente ao 'estado da arte' naquelas duas matérias, mas também por abordarem dois conceitos determinantes no desenvolvimento dos seminários.

A terminar, gostaria ainda de recordar a importância de todos os alunos que têm frequentado os seminários, nos quais as dinâmicas desenvolvidas em torno da apresentação e debate sobre trabalhos elaborados a partir de diferentes *corpus* e temas fílmicos, proporcionaram e continuam a suscitar reflexões e contributos importantes.

CAPÍTULO 1
O FILME E A HISTÓRIA

(Página deixada propositadamente em branco)

1. O filme, o vilão da história

Não será necessário invocar as grandes referências da historiografia contemporânea para se considerar que a história se produz com fontes, quaisquer que sejam os vestígios deixados pelo Homem ao longo dos tempos. É também sobejamente conhecido o impulso que a Nova História deu ao alargamento daquele conceito, incluindo, não só os elementos escritos, mas também os não escritos, como o folclore, a arte ou as tradições, em todos os aspetos que se tornam significativos para elucidar o passado. Esta rutura epistemológica, iniciada em 1929 com os *Annales*, não provocou uma alteração imediata nos hábitos de trabalho dos historiadores, particularmente aqueles que se dedicam à época contemporânea, onde efetivamente se tornou mais notório o alargamento daquela noção, nomeadamente com o aparecimento do cinema e da rádio.

Na verdade, o cinema tardou a ganhar um estatuto de dignidade igual ao das outras fontes, nomeadamente escritas e arqueológicas, adquirindo visibilidade histórica somente a partir dos anos setenta do século XX, década em que começam a surgir de forma sistemática os primeiros trabalhos nesta área. Trata-se de um reconhecimento tardio se o perspetivarmos do ponto de vista do registo da patente do cinematógrafo Lumière, ocorrida em 1895. De facto, o interesse dos historiadores por este tipo de fonte, surge quase cem anos depois daquele evento, pelo que será legítimo interrogarmo-nos sobre o que motivou este longo exílio. Que razões explicam esta resistência prolongada à aceitação do filme como fonte, transformando-o numa espécie de vilão da História?

A dificuldade em credibilizar a imagem cinematográfica ou outro tipo de referências não escritas como fontes históricas, será compreensível no universo em que o cinema nasce, onde o paradigma desenvolvido pela Escola Metódica para aferir conhecimento, determinava em relação à história, a supremacia do documento escrito

sobre qualquer outra forma de expressão, levando a que este tipo de informação não entrasse na categoria das fontes. Para além desta prevenção científica, talvez possamos apontar também a falta de reconhecimento social e cultural de que o cinema foi objeto, particularmente nos Estados Unidos, o que Edgar Morin já enfatizou, ao referir que os primeiros tempos do cinema não tiveram como criadores, «distintos profissionais, pensadores diplomados ou artistas eminentes, mas uns curiosos, uns autodidatas, uns falhados, uns trapaceiros, uns farsantes», sendo um passatempo de iletrados e gente pobre, circunscrito ao universo das feiras, facto que poderá ter contribuído para o desinteresse dos historiadores (Edgar Morin, 1980, p. 50). Desse ponto de vista, o cinema é excluído do universo da cultura, não sendo equiparável às artes maiores da época como a escultura, a pintura ou a música, o que terá reforçado o preconceito de que a sétima arte foi objeto nos primeiros tempos.

No entanto, o argumento da falta de credibilidade inicial do cinema não se adequa ao contexto europeu. Paris vê nascer o cinematógrafo, onde as primeiras sessões são frequentadas pela classe média, e tanto os Lumière como Méliès são personalidades reconhecidas socialmente. Os primeiros, são homens de negócios ligados à fotografia, e o segundo é um artista conceituado. Por outro lado, para além dos diferentes contextos em que o cinema emerge nos dois lados do Atlântico, temos ainda sérias reservas quanto à tese da falta de credibilidade desta jovem arte, uma vez que desde a Convenção de Berna de 1886, revista em Berlim em 1908, e a que Portugal aderiu em 1911, a generalidade dos estados ocidentais reconhece e «são protegidas como obras literárias ou artísticas as produções cinematográficas, quando, pelos dispositivos da *mise-en-scène* ou pelas combinações de incidentes representados, o autor tiver dado à obra um carácter pessoal e original» (Decreto, 1911, Artº 14º). Assim, a elevação do filme à categoria de obra artística, e o reconhecimento dos inerentes direitos de autor, coloca muitas dúvidas à tese da falta

de credibilidade inicial do cinema, quando a generalidade dos estados ocidentais reconhece, logo nos inícios do século XX a propriedade intelectual criada através daquele meio.

Em auxílio deste ponto de vista, podemos ainda invocar o argumento fiscal a partir do caso português. Apesar de somente nos anos vinte surgirem as primeiras leis tributárias com incidência direta sobre o cinema, não encontramos nos diplomas que consultámos, nenhum regime de exceção em relação aos filmes para os anos anteriores, pelo que somos levados a concluir que a partir de 1901 os espetáculos de cinema estariam sujeitos à contribuição fiscal tal como os restantes espetáculos públicos (Jorge Seabra, 2008, p. 150-151). Desse modo, aquilo que o caso português parece demonstrar, é que esta jovem diversão pública, em 1901, cinco anos depois das primeiras projeções em Portugal, já ganhou para o estado um estatuto de contribuinte fiscal, ou seja, a atividade económica que envolvia as exhibições de filmes

CONVENÇÃO DE BERNA

Estabelecida em 1886, terá sido provavelmente, através da revisão produzida em 1908, o primeiro tratado estabelecido entre estados soberanos a reconhecer a obra cinematográfica como criação artística, declaração que, sublinhe-se, é feita alguns anos antes de a própria instituição cinematográfica começar a debater o assunto, quer do ponto de vista teórico ou da própria criação filmica. No texto da convenção afirmava-se então que «são protegidas como obras literárias ou artísticas as produções cinematográficas quando, pelos dispositivos da *mise-en-scène* ou pelas combinações de incidentes representados, o ator tiver dado à obra um carácter pessoal e original. Sem prejuízo dos direitos de autor da obra original, a reprodução pela cinematografia de uma obra literária, científica ou artística é protegida como uma obra original» (Decreto, 1911, artº 14º). A convenção será subscrita pela Alemanha, Bélgica, Dinamarca, Espanha, França, Grã-Bretanha, Itália, Japão, República da Libéria, Luxemburgo, Mónaco, Noruega, Suécia, Suíça e Tunísia.

não era insignificante, caso contrário, não mereceria a atenção do olhar fiscal do poder político. Obviamente que esta ilação não nos permite aferir nada sobre os setores sociais que acorriam às projeções, ou sobre o seu estatuto cultural.

Resta assim o argumento da primazia do suporte escrito, aquele que em nossa opinião será o fator essencial para explicar o afastamento dos historiadores relativamente à fonte fílmica durante longo tempo. Efetivamente, se no tempo do Positivismo há o paradigma de Ciência a afastar o filme do rol das fontes históricas, mais tarde, nomeadamente depois dos *Annales*, esse conceito caiu, mas a tendência para o privilégio da escrita manteve-se, pelo que, serão os pressupostos científicos dos historiadores a explicar a resistência em relação à aceitação de outras fontes não escritas.

Chegados a 1970, apesar de o cinema também se ter tornado um divertimento dos setores cultos há várias décadas, entre os quais figuram os historiadores, o filme continuava «à porta do laboratório da história». As razões daquela época eram já outras, passavam pela noção de que o filme remetia para o domínio «factual», privilegiando acontecimentos e personalidades, desconsiderando contextos e análises estruturantes, num tempo de aversão à Escola Metódica pela Nova História. Para além disso, o filme era visto como «manipulação da realidade» histórica, sem rigor e objetividade (Marc Ferro, 1987, p. 255-276).

Christian Delage também se interrogou, em finais dos anos noventa, sobre as razões que estariam subjacentes a este «menosprezo» dos historiadores em relação à fonte fílmica, apontando argumentos do foro psicológico — «a recusa em ceder à emoção que nasce de uma projeção» — provocando naqueles a «ausência de consciência». Aliado a esse condicionalismo, «sem uma tradição de uso desse material, e sem uma legitimação pela comunidade científica de uma autoridade que garantisse essa experiência, o filme acabou por se posicionar numa situação ambígua» (Christian Delage, 1997, p. 13).

No entanto, ironicamente, um dos principais precursores dos estudos fílmicos na área da História em França — Pierre Sorlin — entende que, sem a envolvimento do historiador no filme, aquele não está plenamente habilitado a analisá-lo, considerando «absurdo trabalhar sobre o cinema se formos insensíveis ao prazer que comporta o visionamento de um filme». Para tanto, aponta os filmes de propaganda de qualquer regime totalitário, em que facilmente captamos os *slogans*, as palavras de ordem, os conselhos, mas, procedendo dessa forma, «falta uma coisa essencial, o *efeito do cinema*, que não se reduz à reprodução dos temas já difundidos pela imprensa, pela publicidade e pelo livro», concluindo que todo o investigador que for insensível a esse *efeito* ou se proteja contra ele, está a colocar-se no «exterior do filme, no domínio familiar do texto, deixando intacto o objeto que pretendia tratar, limitando-se a encontrar aquilo que já conhecia» pela informação escrita. Quer o cinema, quer a televisão, exigem disposições diferentes das que utilizamos para nos aproximarmos do jornal ou do livro e, se pretendermos estudar as sociedades contemporâneas a partir do material que utilizam para comunicar, transmitir e persuadir, torna-se necessário renunciar a *ler* o «audiovisual como lemos os textos e aprender a interrogar a imagem de uma outra maneira», pelo que o historiador terá de se aceitar como espectador que também é, para posteriormente assumir a indispensável distância que o levará à análise (Pierre Sorlin, 1977, p. 290-292).

Sem dúvida que a apologia do envolvimento na recepção do filme, como forma de apreensão do *efeito do cinema*, choca — parece-nos ser esta a palavra mais adequada — com o convencional posicionamento distanciado e crítico atribuído ao historiador e a qualquer cientista social. O exercício crítico, o rigor e o esforço de objetividade são atitudes indispensáveis e indiscutíveis a esperar do investigador, mas há muito que se sabe como a questão da neutralidade, dada a sua impossibilidade absoluta, é um falso problema, reconhecendo-se

que a sedução provocada pelo objeto de conhecimento é, nos dias de hoje, uma ideia generalizadamente assumida pela comunidade científica. Recorde-se, para tanto, «a atitude contemplativa» que Mattoso refere em *A escrita da história*, que permite ao historiador uma melhor captação da realidade, não prejudicando «a objetividade do conhecimento», pelo contrário, solicita maior rigor, sustentado «pela paixão de conhecer» em resposta «à intensa sedução que a história exerce sobre o Homem» (José Mattoso, 1988, p. 20). Aquilo que hoje permite ajuizar sobre a cientificidade da pesquisa histórica não é a pretensa afirmação da neutralidade do investigador mas, uma vez dada a conhecer à comunidade científica, é ela própria que a avalia, em função do rigor metodológico apresentado, da amostragem de fontes utilizadas para fundamentar as teses e pelo esforço de objetividade patenteado (Jacques Le Goff^b, 1984, p. 167).

Importa salientar ainda que a atitude de secundarização do filme é uma contradição à luz dos considerandos que se colocam hoje ao estudo das fontes. Os inconvenientes científicos que se apontam à imagem fílmica, nomeadamente a sua falta de objetividade e a manipulação de que é objeto, estão igualmente presentes em outro tipo de documentação. Por um lado, a história que se colocou ao serviço de interesses que instrumentalizavam a sua *cientificidade* para servir fins concretos, como a glorificação de um príncipe, o fomentar do patriotismo ou a exaltação de uma revolução ou regime não difere, no essencial, dos filmes que perseguem os mesmos objetivos (José María Caparrós Lera, 1997, p. 8). Por outro lado, a subjetividade está sempre presente na informação que serve de suporte à investigação, não existindo fontes absolutamente neutras, pelo que é correto afirmar que, no limite, «não existe documento-verdade», que «todo o documento é mentira», cabendo «ao historiador não fazer papel de ingénuo», procurando aferir, a partir da documentação utilizada, a informação que objetivamente contenha (Jacques Le Goff^a, 1984, p. 95-106).

Se isto é correto para qualquer tipo de documentação, se esta é sempre uma intermediação entre o passado e o presente, espécie de *impressão da realidade*, mas não ela própria, nenhuma forma de informação deve ser secundarizada, inclusivamente a imagem fílmica. Parece-nos que o posicionamento correto é observar o que o filme diz e como o diz, sobre o tema a investigar. O filme, como «artefacto do mundo da cultura» tem menos a ver com os factos em si mesmos do que com a intensidade da visão artística e com a compreensão do mundo que nos propõe», ou seja, transmite uma visão do mundo, onde o sonho e a imaginação estão presentes, aspetos que fazem parte da realidade e são uma «das forças vitais da atividade humana» (Abílio Hernandez Cardoso, 1999 p. 58-64). Assim, a intenção do historiador não deve ser a de averiguar se a informação é "verdadeira", como na crítica interna convencional, mas perceber a *verdade* do filme, aquilo que transmite sobre o assunto, sendo, hipoteticamente aquela conceção metodológica, um dos principais motivos de distanciação e menosprezo em relação ao cinema. Para além disso, como sabemos, nenhuma fonte ganha sentido só por si, mas pelo seu cruzamento com outras, e é este relacionamento, da competência do historiador, que autoriza o discurso histórico, conferindo-lhe credibilidade e objetividade enquanto conhecimento.

A análise do par *escrita — imagem* é também outro aspeto que contribui para o esclarecimento da secundarização do filme. A supremacia da escrita, como forma de registo e memória utilizado pelas sociedades, contribuiu certamente para a criação de uma tradição histórica que prioritariamente recorre aos textos para estudar o passado. Os documentos visuais sempre foram remetidos para o domínio dos anexos nos trabalhos historiográficos, utilizados para confirmar ou ilustrar detalhes, ou quando são usados no corpo dos textos, não são objeto do mesmo rigor analítico que se tem em relação ao texto escrito. Por norma, «nenhum historiador cita um texto sem o *situar* ou comentar», enquanto que, em princípio, «alguns esclarecimentos

puramente factuais são suficientes em geral para a ilustração», pelo que, conclui Sorlin, estamos perante uma «tendência profunda para subestimar o que é visual» (Sorlin, 1977, p. 38-39).

Desse modo, não admira que em função de uma tradição adversa à imagem, o filme tenha sido relegado ao longo de quase todo o século XX para um lugar secundário, apesar de ser reconhecido que, em matéria de rigor e objetividade, a palavra não tem mais capacidade que a imagem ou vice-versa. Se quem escreve, nunca é plenamente senhor das palavras de forma a transmitir a realidade tal qual ela existe, a imagem fílmica não pode ser encarada de outra forma, ou seja, é apenas mais um meio de *registo da realidade*. Trata-se sim, de uma questão de complementaridade e, nomeadamente da parte da imagem, de uma aproximação diferente ao *real*, *nuance* essa que implica, simultaneamente, que nos habituemos a interrogar o filme segundo os meios em que se expressa, e não como se de um texto escrito se tratasse.

2. A história e a afirmação social do cinema

É sabido que o processo de nascimento do cinema como arte é inverso ao das restantes manifestações artísticas. Enquanto as artes que lhe antecederam, casos da arquitetura, da música, da escultura ou da pintura, emergem a partir da criação de cada um dos conceitos, desenvolvendo depois os elementos técnicos para lhes dar suporte, o cinema, antes de adquirir estatuto artístico, começou por ser apenas uma invenção puramente técnica, com a pretensão de se tornar uma forma de escrita do movimento pelo recurso à imagem, a que os irmãos Lumière chamaram apropriadamente cinematógrafo. Porém, não acreditavam muito na longevidade do invento. Em janeiro de 1896, quando Louis Lumière contratou Felix Mesguich como cinematografista, profissão que consistia em ser operador de câmara e

projeccionista, com a missão de seguir pelo mundo para fazer pequenos registos e montar postos de projeção, preveniu o recém-contratado do carácter eventualmente efémero que podia ter o trabalho, dizendo-lhe que não lhe oferecia «uma situação de futuro. É uma espécie de ofício de feirante que, quando muito, poderá durar um ano, ou um pouco mais, senão um pouco menos» (Henrique Alves Costa, 1988, p. 157). Na verdade, Louis Lumière viria a enganar-se duplamente. A indústria das vistas, para a qual contratara aquele técnico, viria a ter um grande sucesso, tendo produzido até 1900 um catálogo de cerca de mil títulos, que ainda seria explorado por mais alguns anos, e a escrita do movimento viria a adquirir estatuto artístico nas décadas seguintes, conferindo-lhe uma projeção não prevista inicialmente (José Luis Sánchez Noriega, 2003, p. 332).

De facto, a originalidade absoluta desta nova técnica consistia na criação de uma máquina de registar e reproduzir o movimento projetando-o, feito que realizava a síntese de um conjunto de invenções, sistematicamente desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XIX, mas que, se quisermos, pode remontar objetivamente à lanterna mágica do século XVII, ou, de forma mais conotada, aos períodos mais recuados das sombras chinesas. Porém, apesar de a década inicial ser caracterizada por filmes onde a componente documental é dominante, ao estilo inaugurado pelos Lumière, onde a realidade quotidiana é o referente fundamental, será ainda nesta fase fundadora que irão emergir as películas que progressivamente permitirão o salto qualitativo através do qual o cinematógrafo deixará de ser apenas um instrumento de registo do movimento e da realidade, para se tornar num meio com capacidades narrativas capaz de ombrear artisticamente com outras artes que utilizam também o dispositivo narrativo.

Nessa linha devemos começar por salientar muitos filmes produzidos por Edison onde é o princípio da representação que os orienta, demarcando-se claramente da tendência desenvolvida pelos irmãos Lumière. Refira-se *The sneeze* (1894), *The execution of Mary, queen*

of scots (1895), *Interrupted lovers* (1896), *The kiss* (1896) ou *Love and war* (1899) onde, em todos eles, assistimos a algo ficcionado, ou seja, não estamos perante o registo do quotidiano como nos Lumière, mas perante uma situação representada para os espectadores verem. Logo, o salto qualitativo é significativo pois o referente deixa de ser a realidade para passar a ser a ficção, passo que permitirá o desenvolvimento de caminhos mais duradouros quanto à exploração do registo do movimento. Nesse percurso seguir-se-ão Ferdinand Zecca com *L'histoire d'un crime* (1901), Méliès em *Voyage dans la lune* (1902) e Edwin Porter e *The great train robbery* (1903), filmes onde o princípio narrativo começa a ficar mais evidente e onde a montagem vai emergindo, particularmente no filme de Porter, com a introdução da noção de ações alternadas.

Deste modo, foi através da progressiva assimilação do procedimento narrativo, em paralelo com o desenvolvimento da linguagem fílmica, que os filmes foram perdendo o caráter incipiente inicial, ganhando outra consistência, nomeadamente ao nível da capacidade para contar estórias, competência que era inerente à imagem em movimento desde o seu início, apesar de os pioneiros não a terem explorado. Nesse aspeto, refiram-se particularmente dois elementos básicos à narrativa, o tempo e o espaço, características que qualquer imagem em movimento contém e que, aliados à capacidade discursiva da imagem, possibilitavam uma exploração do meio para além do poder mostrativo que fora predominantemente explorada de início. Neste particular, deve referir-se a figura incontornável de David Griffith que, se não é o criador da linguagem fílmica que permitiu o desenvolvimento da capacidade narrativa da imagem em movimento, é aquele que realiza brilhantemente a síntese de todas as evoluções até aí realizadas a este nível, nomeadamente em *Nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916). A primeira obra deve o seu sucesso à exploração da Guerra da Secessão, um tema nuclear na formação dos EUA, e a segunda, apesar do seu fracasso econó-

mico, é um exemplo magnífico da capacidade narrativa da imagem em movimento, através da criação de quatro tempos diegéticos que funcionam autonomamente e narrados de forma paralela.

Aliás, a fórmula explorada em ambas as obras virá a ser recorrente na instituição cinematográfica, tornando-se numa das estratégias nucleares para a afirmação do cinema desde então, e que consistia na exploração de grandes temas do passado nacional ou universal. Dir-se-ia que a aproximação do Cinema à História é muito precoce, desde que a instituição sente a necessidade de crescer, vendo no passado e nas tradições nacionais e literárias um meio de se afirmar e credibilizar, quer com o intuito de se equiparar às formas artísticas maiores do tempo, quer para penetrar nos estratos sociais mais elevados.

Porém, esta intenção de transportar para as telas temas da história e da literatura nacionais ou universais não foi introduzida por Griffith, devendo salientar-se o projeto desenvolvido pela Pathé Frères desde 1908, também com o desiderato de proporcionar um estatuto artístico ao cinema, fundando para o efeito a *Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*, que daria origem ao projeto *Film d'Art*. Naquele âmbito, contratavam escritores e dramaturgos famosos, que, com atores de teatro da *Comédie Française*, rodavam «argumentos baseados em factos históricos, em obras inspiradas em textos de Alexandre Dumas, Walter Scott ou Vitor Hugo e em textos de clássicos greco-latinos». A sessão inaugural do projeto surgiria ainda em 1908 com *Assassinato do duque de Guise*, de Le Bargy y Calmette, seguindo-se-lhe *O regresso de Ulisses* (1909), *A dama das camélias* (1911) e a *Rainha Elizabete* (1912) (Noriega, 2003, p. 183).

Os resultados pouco animadores que o projeto teve deram-lhe curta duração, devido particularmente aos custos de produção que as reconstituições históricas exigiam, à dependência de grandes atores teatrais e à lentidão do processo de exploração comercial. Porém, independentemente do alcançado, a conquista do público burguês,

e a divulgação de formas culturais mais eruditas nos estratos mais populares e analfabetos, contribuíram para a dignificação artística deste novo meio, e abriram caminho ao desenvolvimento do cinema narrativo, no qual os grandes temas da história e da literatura continuaram a ser explorados. Nessa busca de ascensão, salientem-se ainda *Quo vadis*, de Enrico Guazzoni (1913), *Ben-Hur*, de Fred Niblo (1925), para adquirir estatuto de nobreza e ser considerado ao nível da literatura e da pintura (Jean-Loup Bourget, 1992, p. 13).

A utilização da história tornar-se-ia particularmente evidente nos regimes totalitários, com a remodelação e amputação da *verdade histórica* em função da legitimação e do esclarecimento do presente. Refira-se a propósito *O judeu Süß* de Veit Harlan (1940), que se tornou num dos mais célebres filmes de propaganda nazi, supervisionado por Goebbels, filme que recebeu na altura o Leão de Ouro da Bienal de Veneza, e que conheceu grande sucesso tanto na Alemanha como na Europa ocupada. Ainda *O grande rei*, também de Veit Harlan (1942), sobre Frederico II da Prússia e *Bismarck*, de Wolfgang Liebeneiner (1940), acerca do chanceler da «unidade alemã e do II° Reich», personagens históricas exaltadas e glorificadas como precursores de Hitler. Na União Soviética, Eisenstein irá também realizar *O Couraçado Potemkin* (1925) e *Alexandre Nevski* (1938), duas obras de fundo histórico que, paralelamente ao seu valor estético, servem também a propaganda estalinista, em particular a primeira, dado que a segunda apresenta uma visão mais crítica de Staline, comprovada aliás pela sua proibição até 1958 (Bourget, 1992, p. 42-48). Em Portugal, durante o Estado Novo, também podem ser citados casos idênticos, nomeadamente a *Revolução de maio* (1937) e o *Feitiço do império* (1940), ambos realizados por António Lopes Ribeiro, filmes do interesse direto do poder onde, em ambos os casos, a exaltação do regime é o objetivo implícito da narrativa que lhe serve de suporte (Luís R. Torgal, 2000, p. 72-90).

Se a aproximação do cinema à história nos primeiros tempos é devida a necessidades de legitimação e afirmação desta arte em

ascensão, posteriormente, o interesse do público pela temática histórica permite também entender a manutenção das produções cinematográficas pelos temas do passado. François Garçon, atestando a mediatização da história, afirma que esta, depois das grandes manifestações desportivas, é a única matéria ficcional capaz de mobilizar um país (François Garçon, 1992, p. 9-19).

Evidência ainda dessa situação continua a ser a permanente utilização da temática histórica nas ficções de qualquer país, facto que afirma, em definitivo, uma realidade diferente dos primeiros tempos do cinema. Já não constitui uma necessidade de afirmação — a 7^a arte figura entre os principais divertimentos de massas da atualidade — mas uma apetência do público por filmes do género e o interesse das grandes produtoras em rentabilizar economicamente aquela procura. Esta situação tem conduzido, na perspectiva de alguns autores, a uma reescrita da história, uma vez que, por serem filmes que pretendem atingir vastas audiências, optam por «simplificar» e «falsificar a história», criando, em oposição à história erudita uma história popular (Marcia Landy, 1996, p. 1-29).

3. O despertar da história para o cinema

Apesar de remontar a 1947, o primeiro trabalho no âmbito da sociologia histórica sobre o tema, da iniciativa de Siegfried Kracauer, que publicou então *From Caligari to Hitler*, é somente quando chegamos aos anos sessenta que o cinema começa a despertar a atenção dos historiadores. A primeira iniciativa registável é de Charles Samaran, em 1961, que no seu manual, *L'Histoire et ses méthodes*, sob a pena de Georges Sadoul, incluía a película no rol das fontes históricas, seguindo-se o interesse pelo filme como recurso pedagógico para alguns historiadores, nomeadamente Rolf Schurusma, responsável pela produção de algumas películas.

A nível universitário, será a partir dos anos sessenta, que tanto nos Estados Unidos como na Europa, o cinema se assume progressivamente como território do historiador. Nos Estados Unidos verificar-se-á então uma rápida explosão de cursos na área, com duzentas faculdades a oferecerem licenciaturas em 1967, progressão que aumentará ao ponto de, dez anos mais tarde, serem já mil faculdades com a mesma oferta, representando então 4200 cursos em estudos fílmicos (Robert Allen, 1985, p. 27-28). Na Europa, será o ano de 1965, que marcará efetivamente o arranque da investigação histórica universitária, com a publicação de um artigo de Marc Ferro nos *Annales* sobre a Grande Guerra, onde chamava a atenção dos historiadores para a documentação que o filme lhes colocava à disposição e, em Inglaterra, através de John Grenville e Nicolas Pronay, surgiam as primeiras iniciativas naquele âmbito (Paul Smith, 1976, p. 1-2).

A marca «Ferro»

Em França, apercebendo-se da mais-valia que podiam retirar da sua associação com a imagem, os historiadores vão progressivamente abandonando as suas reservas em relação àquela. Trata-se de uma vantagem financeira em primeiro lugar. A remuneração proporcionada pela edições audiovisuais não se compara com as dos editores livreiros. Mas é também uma mais-valia em notoriedade pública. Atrás das câmaras, encontramos historiadores conhecidos como Emanuel Le Drieu, Georges Duby, Marc Ferro ou Pierre Sorlin (Garçon, 1992, p. 12-13). Trata-se neste caso da utilização do cinema como suporte do ofício da História na sua vertente de divulgação. O historiador, em vez de «escrever uma história, filma uma história» (Lera, 1997, p. 8), conseguindo com a obra fílmica atingir um público mais vasto do que aquele que está ao seu alcance com a obra escrita.

Como já foi afirmado, depois da obra pioneira de Kracauer, na Europa, será Marc Ferro a conferir um novo impulso à utilização do cinema como fonte histórica e como campo de investigação. Com a colaboração de Annie Kriegel e Alain Besançon, data de 1965 o primeiro texto de Ferro sobre o assunto, publicado nos *Annales*, "Histoire et cinéma: l'expérience de La Grande Guerre". Posteriormente, sairá outro artigo nos *Annales* em 1968, "Société du XXè siècle et histoire cinématographique", e em 1976 colabora na obra de Paul Smith, *The historian and film*, com "The fiction film and historical analysis". Em 1975 publica a sua primeira obra de maior fôlego sobre o assunto, *Analyse de film, analyse de société. Une source nouvelle pour l'histoire*, seguindo-se, em 1977, *Cinéma et histoire*, provavelmente o texto mais conhecido da sua produção sobre o assunto e, sob a sua direção, surgirá ainda *Film et histoire* (1984) e *Révoltes, révolutions, cinéma* (1989). A intenção de Ferro, nomeadamente a partir dos anos setenta, em que começa a participar na elaboração de alguns filmes, era demonstrar que a «imagem, em todos os países do mundo, encontrou-se com frequência sob vigilância daqueles para quem a manutenção da ordem estabelecida ou a tomada do poder passavam pelo seu controlo». Atestando essa intenção, desenvolveu um projeto de contra-história, afirmando que o historiador, «no lugar de se contentar em utilizar os arquivos, deveria também criá-los», filmando e interrogando «aqueles que nunca tiveram direito à palavra, que não puderam testemunhar. O historiador tem o dever de retirar aos aparelhos o monopólio de serem a única fonte da história» (Delage, 1997, p. 16).

Marc Ferro virá então a desenvolver duas teses fundamentais que marcaram as investigações históricas sobre cinema. Apesar de hoje serem questionadas a diversos níveis, é indiscutível que foram fundamentais para lançar as primeiras pesquisas na área, chamando a atenção dos historiadores para o potencial histórico da fonte fílmica, e mantêm ainda hoje grande validade. As teses referidas eram por

um lado, a ideia de que o cinema era um *agente da história*, e por outro, funcionava como *contra-análise* da sociedade.

Por agente da história pretendia-se evidenciar o papel dinâmico e motor que a 7ª arte tinha em diversos segmentos sociais. Desde a componente artística, tornando-se uma forma de expressão e intervenção no mundo, passando pela sua utilização na medicina, como instrumento de progresso científico, pelo campo militar, como elemento fundamental para identificar as armas e os movimentos do inimigo, até ao próprio Estado, que vai utilizá-la como meio de propaganda (Marc Ferro, 1977, p. 11-14). Em todos estes casos, o cinema desempenha um importante papel nos diversos domínios, tornando-se vital para o cumprimento das respetivas finalidades, e a sua identificação como agente mobilizador e motor de diversos setores sociais, confere ao filme um estatuto que até aí ainda não conseguira.

Quanto ao cinema como contra-análise social, Marc Ferro pretendia salientar que o filme conseguia «desestruturar o que várias gerações de homens de estado, de pensadores, de juristas, de dirigentes ou de professores haviam logrado ordenar num belo edifício sobre si próprios. A película destruía a imagem que cada instituição, cada indivíduo constituía para si face à sociedade. A câmara revelava o funcionamento real de todos eles, dizendo mais do que aquilo que cada um gostaria de mostrar. Ela desvendava o segredo, brincava aos feiticeiros, arrancava as máscaras, ela patenteava o avesso de uma sociedade, os seus lapsos» (Ferro, 1987, p. 259).

Por sua vez, Pierre Sorlin, ainda que menos conhecido entre os historiadores, será outro autor que trará um importante contributo para a investigação na área. Em 1974, na *Révue d'histoire moderne et contemporaine*, surge "Clio à l'écran ou l'histoire dans le noir", ao qual se seguirá em 1977, *Sociologie du cinéma*, obra de referência fundamental neste domínio. Efetivamente, a reflexão teórico-metodológica era a essência deste último texto, aspeto que Ferro nunca desenvolvera suficientemente, enfatizando a especificidade da fonte

fílmica, particularmente pela utilização simultânea de diversos meios de expressão, facto que acarretava desde logo uma dificuldade para o historiador, habituado a dominar única e exclusivamente textos escritos. Tal exigia, segundo Sorlin, uma verdadeira reconversão, que começava com a aceitação do facto de que as combinações imagem-som produziam, por vezes, impressões intraduzíveis em palavras ou frases, impondo a aprendizagem de outras regras de análise e exposição (Sorlin, 1977, p. 8).

Posteriormente, virá a produzir *The film in history. Restaging the past* (1980), onde procura explicar como é que os filmes históricos refletem o momento em que foram concebidos, e *European cinemas, european societies* (1991), projeto de história social comparada, em que os filmes constituem um *corpus* de fontes serializáveis, desde que submetidos a certas normas. Nesta obra, interroga-se sobre a forma como as nações europeias exprimiram a sua individualidade através dos filmes, quer em termos exclusivamente nacionais, quer nas suas experiências comuns, como foram os casos da guerra e da resistência.

Na esteira daqueles dois autores surgirão em França novos investigadores como Annie Goldmann, Jean Gili, Christian Délage, François Garçon, Jean-Loup Bourgé, Michèle Lagny salientando-se particularmente esta última que concebeu uma obra importante na abordagem conceptual e metodológica, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma* (1992). Refira-se ainda François Garçon que dirigiu um número da revista *Cinémaction*, de 1992, intitulado «Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro» e, a revista *Vertigo*, dedicará também em 1997 um número à temática, intitulado *Le cinéma face à l'histoire*, onde, em ambos os casos, é pontualizada a investigação até àquela altura. Provavelmente, devido à iniciativa de Marc Ferro, logo seguida por Pierre Sorlin, entre 1986 e 1991, podem recensear-se dezassete doutoramentos na relação entre história e cinema em França (Garçon, 1992, p. 9-19).

Os limites da marca «Ferro»

28

É unânime o reconhecimento da importância que Marc Ferro teve na defesa do filme como fonte histórica e no desenvolvimento dos primeiros trabalhos históricos nesta área. Mas, por diversas vezes, já foram referidas algumas insuficiências dos seus estudos ao nível da análise fílmica, nomeadamente o facto de as suas pesquisas não terem em conta, por exemplo, os movimentos de câmara, os tipos de plano ou o ângulo de filmagem, sendo a análise feita muitas vezes a partir de outras fontes (Garçon, 1992, p. 13-15). Um exemplo flagrante do que acabamos de dizer, será o estudo da fonte fílmica a partir do guião técnico, vindo deste modo à superfície a velha tendência historiográfica de privilegiar os elementos escritos. Ora, ambas as fontes — guião técnico e película — são importantes, mas de forma alguma podem ser confundidas. A primeira, permite entender o que se pretende fazer, e com a segunda, estamos perante o que foi feito e, neste aspeto, pode haver diferenças significativas entre as duas, porque a rodagem transforma substancialmente o produto final da planificação inicial. Para além disso, estudando a película somente pelo elemento escrito, estamos mais uma vez a subtrair-nos à apreensão do já referido *efeito do cinema*, que só é captável pelo visionamento e análise do filme. Aquela possibilidade é admissível na ausência da fonte primária, facto que infelizmente pode acontecer, e nessa situação, o historiador não terá outro recurso senão socorrer-se de outras fontes, como o guião técnico ou outros elementos, mas, no caso da existência do filme, este não pode ser somente analisado em função daquelas fontes, nem preferencialmente em função destas.

Para além disso, alguns autores colocam dúvidas quanto à generalização do cinema como agente da história que Ferro defendera. Sintoma de desejos ainda não satisfeitos, o cinema testemunha de forma desencontrada um contexto do qual depende e que ao mesmo

tempo contribui para desenhar. Não está *avançado* nem *atrasado* mas a sua utilização enquanto documento, requer que se tenha em conta a noção de multitemporalidade, que torna hipotéticas as relações sincrónicas fundadas sobre datas concomitantes, quer porque os filmes podem ser omissos em relação à realidade histórica em que são produzidos, como os da era Pétain que não referem o contexto da guerra, quer porque podem criar contextos irreais em relação à realidade.

Pierre Sorlin mostra, a título de exemplo, que nos filmes europeus dos anos sessenta há tantos carros quanto nos filmes de Hollywood, ou seja, muito mais do que na realidade social europeia, notando-se assim um desnivelamento flagrante entre as representações cinematográficas e as realidades sociopolíticas, pelo que o cinema tem «um tempo próprio, um tempo do estúdio, parcialmente independente da evolução social». Torna-se assim relativamente difícil avaliar o papel de agente da história que pode ter o filme, e sobretudo o momento em que o seu impacto se pode exercer sobre o público, se as suas preocupações ainda não são compatíveis com as representações mais ou menos explicitamente veiculadas na imagem. Segundo Sorlin, na base desta assíncronia, está o facto de o mundo dos estúdios se apresentar como um «universo limitado, um pequeno grupo de pessoas, que reage mutuamente e que olham mais umas para as outras que para o mundo exterior» (Pierre Sorlin, 1996, p. 212-213).

Apesar dos problemas que todas as iniciativas pioneiras pressupõem, é de realçar a importância e o papel de Marc Ferro como dinamizador do interesse da história pelo cinema, independentemente de todas as dúvidas que se possam levantar, questões de resto normais no processo evolutivo do conhecimento. Ao nível da historiografia francesa, Sorlin afirma inclusivamente que se alguma vez aquela «reservar um lugar ao cinema, é a ele que o devemos», pois diferentemente de Kracauer, que via no cinema exclusivamente um reflexo da sociedade, Ferro apontou outros caminhos, nomeadamente o de

que o cinema «abre perspectivas sobre o que a sociedade esconde dela própria e sobre o que ela recusa, mas que aquele deixa entrever parcial e lacunarmente, e que só se torna útil ao historiador pela confrontação com outras formas de expressão» (Sorlin, 1977, p. 50-51).

Depois de Marc Ferro, à escala mundial, os anos setenta marcam o início dos estudos cinematográficos em todos os planos, igualando hoje, em seriedade e rigor, a investigação mais convencional nas ciências sociais, muitas vezes através da utilização de conceitos, métodos e campos teóricos de outras disciplinas (Jacques Aumont, 1988, p. 4-5). Reflexo desse labor é a publicação de revistas especializadas em estudos fílmicos como, *Cinema journal*, *Wide angle* e *Camera obscura* (EUA), *Iris*, *Cinémaction*; *Vertigo*, *Cahiers de la cinémathèque* (França), ou *Contracampo* e *Filmbistoria* (Espanha) ou *Screen* e *Framework* (Inglaterra) e a formação de escolas historiográficas dedicadas ao assunto, nomeadamente em França, Inglaterra, Espanha e Estados Unidos.

Em Portugal, infelizmente, o panorama é distinto daquele que existe a nível internacional, não obstante o trabalho pioneiro coordenado por Luís Reis Torgal em 2000, cujo objeto, no entanto, não estava centralizado nos estudos fílmicos, e que mereceu segunda edição em 2011. Para além deste caso, poderá ainda ser salientado o interesse que alguns centros de investigação têm dedicado ao assunto ou a criação da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, que tem dinamizado várias iniciativas com o objetivo de dar a conhecer a investigação que finalmente começa a surgir. Porém, não obstante os valiosos trabalhos académicos que do ponto de vista da história entretanto têm surgido na área do cinema, importaria perceber em primeiro lugar esta realidade onde é manifesta a secundarização do filme como território de investigação do historiador, facto que será ainda mais estranho se atendermos à centralidade que o filme tem neste território, cuja existência seria difícil de conceber sem aquele, mas que teima em se manter à porta

da entrada da História, por razões que só os próprios historiadores poderão explicar, mas onde, com certeza se encontrará a comodidade, a resistência e a impreparação.

Em suma, o filme, documentário ou ficção, é uma manifestação da realidade social, é história, devendo, por direito próprio, fazer parte dos instrumentos de estudo da História. Importa ultrapassar em definitivo o preconceito de que o filme é um objeto indigno da história, por ser o *reino* da subjetividade e do sonho, como se este não fizesse também parte da realidade, como se o imaginário não fosse uma das principais forças motoras da atividade humana (Marc Ferro, 1978, p. 80). Por diversas vezes já foi afirmado que a História é construída a partir das marcas discursivas que o tempo nos lega e o valor desses elementos radica na sua relação com a problemática em estudo e com o rigor do percurso metodológico. Em última instância, se nos situamos no campo do discurso histórico e não propriamente nas fontes utilizadas pela disciplina, a objetividade do historiador é sempre fragilizada pela necessidade de utilizar a palavra como instrumento de demonstração do seu conhecimento. Trata-se de uma fragilidade intrínseca mesmo que se implementem todos os instrumentos e atitudes passíveis de conferir rigor e objetividade.

Este assunto tem merecido a atenção de filósofos como Paul Ricœur (*Temps et récit*), Michel Foucault (*L'archéologie du savoir*) ou historiadores como Hayden White (*The content of the form*), Jacques Rancière (*Les mots de l'histoire*) e Michel de Certeau (*L'écriture de l'histoire*), que têm apontado, entre outros aspetos, a dependência da disciplina em relação às palavras, sendo também, em função dessa sujeição, um discurso idêntico a muitos outros, apesar de se pautar por objetivos que têm por horizonte produzir saber. De qualquer forma, a necessidade da palavra para afirmar conhecimento, dada a componente de criatividade e subjetividade intrínsecas a esse ato, provoca necessariamente uma fragilização do estatuto de *verdade* da sua escrita, não podendo distanciar-se, por essa razão, de outro

tipo de discursos assumidamente ficcionais como é o caso do cinema (Roger Chartier, 1998, p. 29-44). De qualquer forma, apesar dessas limitações, estamos convencidos de que a disciplina produz saber, e é socialmente útil por esse motivo, mas, ao mesmo tempo, a relatividade que a palavra contém, deve alertar-nos para a necessidade de a não absolutizarmos e não permitir que a tradição escrita nos sobredetermine ao ponto de, inconscientemente ou por resistência, secundarizarmos outras formas de expressão que fazem parte da identidade do nosso tempo.

CAPÍTULO 2
FILME, MEMÓRIA E IDENTIDADE

(Página deixada propositadamente em branco)

1. *Chaimite versus Aqui d'El Rei!*

Em 1953, Jorge Brum do Canto realizou *Chaimite, a queda do império vátua*, narrativa que evoca um conjunto de batalhas militares que ocorreram em Moçambique entre 1894-1895, com o objetivo de eliminar uma revolta que eclodira na província, sob liderança do régulo Gungunhana, campanha que ficou célebre pela forma como Mouzinho de Albuquerque aprisionou o chefe vátua. Este episódio militar inseria-se historicamente na necessidade que Portugal tinha de demonstrar a sua autoridade aos parceiros coloniais europeus, nomeadamente depois dos princípios definidos na Conferência de Berlim de 1885, através da qual ficara assente que qualquer potência colonial tinha de demonstrar autoridade e capacidade de ocupação efetiva do território para ter legitimidade à sua posse.

Se a obra integra momentos plenos de exaltação imperial favoráveis aos Estado Novo, nomeadamente as batalhas e o aprisionamento do chefe da revolta, a verdade é que também contém outros que criam alguma perplexidade do ponto de vista histórico, nomeadamente o perfil com que Mouzinho de Albuquerque foi desenhado por Brum do Canto, onde por vezes está ausente um «temperamento forte, agressivo e majestático», apresentando-se paternal, afável, simpático e sentimental, aspetos nada coincidentes com a figura histórica (Seabra, 2011, p. 155). É o caso do momento em que, após o aprisionamento de Gungunhana, a mãe do régulo rasteja para Mouzinho implorando clemência para o filho. Mouzinho ampara a velha, ajuda-a a erguer-se, e coloca-lhe a mão sobre os ombros de forma paternal enquanto houve a tradução, respondendo-lhe de seguida que o destino do filho estava nas mãos do Rei de Portugal, e que ela poderia ir em paz por ter sido amiga dos portugueses (Canto, 1953, pl. 921). Sobre este pequeno episódio, aquilo que queremos salientar é que esta atitude afável, amistosa e benevolente não está de acordo com o perfil histórico da personagem, que segundo os testemunhos coevos

seria «agressivo, convincente, sobranceiro e autoritário» (Seabra, 2011, p. 161), e com o pensamento dos militares de finais do século XIX em geral, que estavam entre os defensores da superioridade da raça branca relativamente às demais. Esta atitude verificava-se particularmente em relação à raça negra, ideias que estão presentes em muitos dos textos que Mouzinho escreveu por influência do darwinismo social dominante em finais de oitocentos, que constituíam um dos principais argumentos utilizados para justificar a nova era colonial, não combinando por isso mesmo com o perfil que Brum do Canto decidiu desenhar para a sua personagem.

Obviamente que Jorge Brum do Canto tem todo o direito, enquanto criador, de modelar o perfil da personagem da forma que melhor lhe aprouver. Por outro lado, o realizador não é um historiador, ou seja, a sua pretensão foi a de produzir uma ficção a partir daquele tempo, e não a de elaborar um discurso histórico onde cria uma narrativa através do confronto contrastivo de várias fontes. Contudo, não obstante todos esses direitos que cabem a Jorge Brum do Canto, ou a qualquer outro criador, importa tentar encontrar uma explicação que procure contextualizar este ato criador que levou à ficção que conhecemos. Porém, antes disso, indiquemos um segundo exemplo que tem por referente à mesma situação histórica.

Em 1991, António-Pedro Vasconcelos realizou *Aqui d'El Rei!*, obra que, apesar de situar a sua problemática no contexto agitado do declínio da Monarquia e da ascensão do Republicanismo, e de ter como intriga a relação amorosa entre o jovem tenente Nuno Lorena e a Condessa de Vilares, começa com a chegada da comitiva de Mouzinho de Albuquerque, com Gungunhana como prisioneiro, e da qual faz parte o tenente Lorena. O retorno dos militares é recebido em Lisboa com uma manifestação grandiosa, júbilo que derivava da ação temerária que levava ao aprisionamento do líder da revolta, e da elevação que o ato provocara na autoestima portuguesa, num contexto marcado pela decadência e pelo desprestígio das instituições mo-

nárquicas, nomeadamente depois da crise provocada pelo Ultimato de 1890. De seguida, podemos acompanhar a forma como o recluso é tratado, sendo particularmente de referir a atenção que o tenente Lorena lhe concede, nomeadamente quando interrompe uma sessão de doutrinação cristã, constatando que Gungunhana não se encontra bem, afirmando veemente para a responsável que estava com malária. Na situação seguinte, vemos o ex-régulo na cama, a ser tratado por um enfermeiro, a quem Lorena recorda incisivo que devia cuidar bem, terminando a cena com o militar português a conversar de forma preocupada e próxima com o prisioneiro (Vasconcelos, 1991, pls. 232-240).

Ou seja, tal como no filme anterior, e agora com o próprio Gungunhana, encontramos de novo um militar do mesmo período histórico a tratar uma personagem africana com deferência e respeito, exigindo igual comportamento das restantes pessoas que se estavam a relacionar com o ex-líder vátua, mas de novo ao

TEMPO DA HISTÓRIA

Este tempo «refere-se, em primeira instância, ao tempo matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor». Em termos fílmicos trata-se da época ou período histórico em que a intriga decorre. Ainda a propósito deste conceito, as obras dão-nos por vezes informações sobre a «duração do tempo da história», ou seja, sobre o intervalo cronológico de tempo em que a obra decorre (Reis, 1990, p. 386).

TEMPO DA PRODUÇÃO

Refere-se ao ano / tempo em que a obra foi concebida. Este tempo é importante porque os autores olham para o passado condicionados pelos seus referenciais culturais, interferindo desse modo na forma como percecionam o tempo passado. O mais comum na criação fílmica é a existência de uma sincronização entre o tempo de produção e o tempo da história, facto que acontece sempre que estamos perante obras que não são de evocação histórica, sendo nestes casos plenamente inseridas na respetiva contemporaneidade. Contudo, esta sincronização temporal tenderá a tornar-se passado com o tempo, havendo nestes últimos casos a necessidade de a compreensão da obra requerer uma aproximação à mundividência cultural que a gerou.

arrepio das características racistas que tipificavam os militares de então. E, repetindo o argumento utilizado para *Chaimite*, se também aqui António-Pedro Vasconcelos tem o direito de definir o tenente da forma que for mais adequada à narrativa, estamos de novo perante a mesma situação, de o realizador ter criado um perfil para Lorena que não se adequa ao tempo, com militares eminentemente racistas, defensores da superioridade branca relativamente à raça negra, e normalmente incisivos a deixar essa diferença no tratamento relacional.

Assim, estamos perante duas obras que foram produzidas em momentos históricos diferentes, 1953 e 1991, em regimes igualmente distintos, Estado Novo e Democracia e, não obstante essas marcas diferenciadoras, os realizadores apresentam as personagens daquela campanha militar com perfis idênticos, tolerantes, compreensivos e amistosos para com os negros, e simultaneamente, ao arrepio do perfil que os militares de finais de oitocentos possuíam, nomeadamente a convicção da superioridade racial branca.

Através destes dois exemplos, pretendemos afirmar a forma como qualquer narrativa fílmica deve ser entendida na sua relação com o tempo. Já clarificámos que os criadores têm, por direito inerente ao ato criativo, toda a liberdade para olharem para o passado da forma que esteticamente lhe for mais conveniente ou interessante. Porém, aquilo que entendemos é que o modo como percebem o tempo pretérito nunca é inocente, sendo sempre condicionado pelo universo cultural em que estão inseridos e pelas convicções por que se orientam, sendo essas as duas ordens de razões que esclarecem os anacronismos que estão subjacentes aos dois citados episódios.

No caso *Chaimite*, 1953 corresponde a um momento politicamente sensível para o Estado Novo, em que o regime procurava mudar a acusação externa de que era objeto desde o pós-guerra, de que possuía territórios não autónomos. Esta acusação começara a emergir após a Segunda Guerra Mundial, em que paralelamente ao declínio do princípio colonial ascendera outro, o dos povos disporem

de si próprios e do seu destino, norma que virá a trazer diversos problemas internos e externos ao salazarismo, nomeadamente a guerra colonial a partir dos anos sessenta e a constante acusação internacional de que possuía territórios por autonomizar. No sentido de se adaptar ao novo contexto internacional, o regime fará uma revisão constitucional em 1951, através da qual juridicamente deixa de possuir império e colónias, surgindo o Ultramar e as províncias ultramarinas para designar os territórios de além-mar, passando assim a ser um país pluricontinental, com províncias continentais e ultramarinas e, ao mesmo tempo, assumia-se também como um país multirracial, constituído por várias raças e povos. Para além disso, Portugal procurava ser aceite nos novos fóruns internacionais, vindo a ser membro fundador da NATO em 1949, e desde 1946 que solicitara a sua integração como membro da ONU, candidatura que viria a ser recusada durante quase uma década, até se tornar membro de pleno direito em 1955, num processo que apenas teve solução em função da rivalidade soviético-americana do período da Guerra Fria, fazendo parte de um pacote de países que ambas as superpotências acordaram em integrar na ONU.

É em função deste contexto que o referido episódio de *Chaimite* ganha profundidade. O filme fora censurado em alguns aspetos devido aos eventuais atritos internacionais que poderia provocar com Inglaterra, tradicional apoiante da política externa portuguesa e, não obstante a narrativa conter alguns elementos de teor racista protagonizados por Paiva Couceiro, convinha que essa componente não fosse exagerada, daí o desenho psicológico de Mouzinho ser apresentado de forma branda, tolerante e afável, em plena sintonia com o discurso que o regime pretendia assumir externamente, ou seja, mostrando uma liderança militar que respeita a diversidade racial existente. Dito de outra forma, *Chaimite*, embora tenha como pretexto histórico um assunto de finais do século XIX, não apresenta naquele aspeto preocupações de rigor histórico, pelo contrário, o

passado evocado é aqui utilizado como recurso para fazer luz sobre o tempo de produção da obra, assumindo-se assim como memória do presente através da forma como olha para o passado.

O mesmo raciocínio deverá ser aplicado a *Aqui d'El Rei!*, embora com argumentação de outro teor. O tenente Lorena, preocupado e protetor relativamente a Gungunhana, é uma criação de Vasconcelos para dar voz à consciência democrática que emerge depois de 25 de abril de 1974 e, ao mesmo tempo, uma espécie de remorso pelo passado colonial e racista de finais de oitocentos, apesar de ser uma personagem sem sustentação no tempo histórico da narrativa, apenas explicável pelo tempo político em que foi concebida.

2. Filme e memória

Somos da opinião que a aceitação do filme como memória é a forma mais correta e produtiva para utilizar o filme em investigação social. Quer se apresente como documentário ou ficção, quer se refira a um tempo anterior ao da sua produção, ou tenha por contexto diegético a própria contemporaneidade, deve ser sempre a vertente mnésica a ser relevada, assumindo-se como narrativa que através do enredo criado discursa preferencialmente sobre o presente em que foi concebido. Ou seja, o filme assume-se como memória do tempo que, através da forma como percebe o seu objeto, temporalmente passado ou contemporâneo, exhibe no seu lastro mais profundo e normalmente não denotado, o pulsar da sociedade relativamente a si própria, tornando-se por essa via num significativo instrumento para aferir a evolução das consciências coletivas.

Situando o filme no terreno da memória, esclarecemos em simultâneo dois equívocos que por vezes lhe estão associados. Primeiro, distanciamo-lo das fontes primárias, aquelas em que o testemunho deriva diretamente do objeto histórico, porque o filme

é sempre montagem, que inclui e exclui, que esconde e mostra, logo, nunca é uma aproximação desnudada ao real, mesmo que estejamos a referir-nos ao documentalário. Clarifique-se particularmente este género, por vezes muito do agrado dos historiadores, com base na ideia de aí se apresentar o passado de forma válida, pressuposto que enferma de um erro científico notório. Este tipo de cinema nunca reflete diretamente a realidade, mas antes um processo onde as imagens produzem um discurso narrativo com um significado determinado, ou seja, o que vemos na tela «não são os factos em si, nem sequer como foram vividos pelas personagens, mas imagens selecionadas daqueles acontecimentos, cuidadosamente montadas em sequências para elaborar um relato ou defender um ponto de vista concreto» (Rosenstone, 1997, p. 35-36). Em segundo lugar, o filme nunca é um discurso histórico porque é sempre parcial na utilização de documentação, não é contrastivo na análise, não se rege pelas

DENOTAÇÃO

Por denotação «entende-se aquilo a partir do qual é possível determinar um vínculo direto de significação, sem existência de sentidos derivados ou figurados, que um nome pode estabelecer com um objeto e que, no caso da linguagem fílmica, é que ela objetivamente mostra, que é empiricamente observável ou audível na tela, que é transmitido pelo conteúdo da intriga, ou pelos meios especificamente cinematográficos relativos à imagem, como são os casos da escala, do ângulo ou da montagem» (Seabra, 2011, p. 60).

CONOTAÇÃO

Por conotação «entende-se o que provém do domínio da sugestão, podendo ser o conjunto de associações ou significantes que uma palavra, movimento ou imagem podem conter e que, dedutivamente podem provocar a emergência de ideias que, apesar de denotadamente ausentes, estão conotadamente presentes através da associação de determinados mecanismos» (Seabra, 2011, p. 61).

normas de objetividade e fundamentação, e tem apenas como pretensão apresentar a visão pessoal dos criadores relativamente ao tema abordado. Neste último aspeto, os historiadores têm alguma dificuldade em lidar com este facto, que deriva por um lado, de um posicionamento incorreto relativamente ao filme, vindo neste uma ameaça ao ofício do historiador quando efetivamente não o é, e por outro, resistem a aceitar ou admitir que o filme alcance mais visibilidade que o discurso dos académicos sobre os temas em apreço.

Entendamo-nos referindo um exemplo que se passou com *Non, ou a vã glória de mandar*, obra que Manoel de Oliveira criou em 1991. A revista *Penélope* solicitou três depoimentos a elementos da sua redação a propósito da estreia do filme, nomeadamente sobre a «visão que [a] obra fornece acerca do passado do país», tendo em conta que os historiadores não têm o monopólio da reflexão social sobre o passado» e o «necessário diálogo entre possíveis formas de trabalhar o sentido social do tempo» (*Penélope*, 1991, p. 170). Porém, se analisarmos algumas das afirmações proferidas a propósito do filme, verificamos que os equívocos atrás referidos estão presentes, ao situar a obra no terreno do discurso histórico, construindo a partir daí uma argumentação destituída de sentido, que tem por intenção desestruturar e invalidar esse pretenso conhecimento que *Non* transmite. Carlos Fabião, apesar de reconhecer que estamos perante uma «obra ficcional», refere desde logo a principal ambiguidade que a obra contém, que reside na apresentação do alferes Cabrita como autoridade no conhecimento, estatuto que é robustecido «pela evocação de diferentes episódios do passado», prerrogativa para validar a tese exposta no filme, considerando que «o discurso de Oliveira em nada difere da retórica histórica do Estado Novo». Mais à frente, o autor salienta que «Oliveira, tal como qualquer outra pessoa, tem todo o direito de produzir a sua leitura sobre o passado», opção que lhe retira imediatamente a se-

guir, insinuando que «o facto de ser o cineasta português de maior dimensão internacional e a provector idade que o autor possui» lhe deveriam eventualmente exigir alguns cuidados, rematando no final do texto ser «lamentável que um tal filme constitua, antes de mais, um bom exemplo daquilo a que poderemos chamar os ‘usos e abusos da História’» (Fabião, 1991, p. 171-172). Rui Ramos, outro dos autores convidados, referirá também que «as figuras do *Non* são apenas homens que estão na guerra a ouvir histórias, histórias daquilo a que se chama História de Portugal» e, a propósito da tese da dádiva que a narrativa afirma, enunciada quando Cabrita diz que «o que fica é o que se dá, não o que se tira, e o poder é vão», Ramos dirá que «isto poderia ser uma confortável lição de moral, mas não é isso que o filme ‘dá’. Porque ninguém sabe como distinguir o ato de ‘tirar’, do ato de ‘dar’, nem o ‘poder’ que é certo daquele que é vão. Só os resultados, aquilo que vem depois, sancionam e dão sentido aos atos. Enquanto desconhecermos o que se segue, nunca descobriremos o sentido do que se passa» (Ramos, 1991, p. 174-175).

Como se pode verificar, ambos os testemunhos partem do pressuposto de que o *Non* se assume como discurso histórico, procurando desse ponto de vista apontar-lhe as inverdades, com Carlos Fabião a referir que existe um uso e abuso na utilização da História, classificando *Non* como conservador e próximo do Estado Novo, e com Rui Ramos a afirmar que a tese de Oliveira se debruça sobre o sentido das coisas, pecando nesse aspeto por não saber o que vem depois, e que por isso mesmo não pode refletir sobre aquelas matérias. Ou seja, estamos perante uma reação defensiva, em que ambos sentem uma espécie de ameaça sobre o seu ofício, apressando-se, por isso mesmo, em munir-se dos elementos necessários para invalidar a argumentação subjacente ao filme. Afirme-se em primeiro lugar o seguinte. Em nenhum momento a narrativa se assume como discurso histórico. O que acontece apenas é que, à semelhança do que

sempre existiu na instituição cinematográfica, os criadores utilizam o passado como recurso para a construção dos seus argumentos, e Oliveira é apenas mais um a fazê-lo, facto que tem feito com alguma frequência em diversas obras, ao ponto de se poder constituir o tema «Portugal nos filmes de Oliveira» como objeto de análise. Mas, digamo-lo com a mesma assertividade, as narrativas cinematográficas são criações ficcionais que não têm, nem têm de ter, as preocupações de rigor, objetividade e abrangência que devem estar subjacentes ao conhecimento histórico.

Porém, se os historiadores sentem a frequência com que o cinema procura a história como uma ameaça ao seu ofício, tal remete já para outra ordem de problemas, que Robert Rosenstone já abordou, e genericamente resumiu na frustração que aqueles profissionais sentem sempre que vêem o passado tratado nas telas. Na opinião daquele historiador, a insatisfação, legítima do ponto de vista científico, resume-se na «tendência para comprimir o passado e convertê-lo em algo fechado», mediante uma causalidade linear e concatenação única dos acontecimentos, recusando ainda a complexidade das causas. Contudo, na opinião daquele autor, o problema mais profundo reside no facto de vivermos num mundo dominado pelas imagens, meio que a população utiliza cada vez mais para formar a sua ideia sobre o passado, onde se incluem o cinema e a televisão, e cuja utilização se prevê ascendente. Humoristicamente, Rosenstone remata afirmando que não é preciso «ser adivinho para assegurar que chegará um dia (...) em que escrever história será uma espécie de ocupação esotérica, e os historiadores uns comentaristas de textos sagrados, uns sacerdotes de uma misteriosa religião sem interesse para a maioria das pessoas que — esperamos — sejam bastante indulgentes para continuarem a pagar-nos» (Rosenstone, 1997, p. 29).

Estas afirmações, simultaneamente provocadoras e inquietantes, não deixam de refletir a já salientada ameaça que os historiadores

sentem sobre o seu papel, a sua área de saber e a concorrência que o cinema e o audiovisual exercem sobre o seu ofício. É perante este horizonte algo sombrio para a história convencional, mas num quadro onde o interesse das sociedades pelo passado continua, que o autor defende a possibilidade de não olhar para a imagem como concorrente mas como meio de fazer história, utilizando-a como forma de discurso, onde a dignidade profissional e intelectual do historiador se manteria. Adverte no entanto que é fundamental verificar-se uma mudança de perspectiva relativamente à escrita enquanto meio dominante de produzir discurso científico e, defende simultaneamente, que os historiadores devem equacionar as películas de forma diferente. No primeiro caso, é necessário questionar a hegemonia da escrita enquanto forma exclusiva de narração para produzir conhecimento histórico. Se a escrita da história é sempre uma construção e nunca a própria realidade que o historiador elegeu como objeto, aquela nunca poderá refletir o passado tal qual ele foi e, se aceitarmos esta premissa não há razão para rejeitar a validade do discurso fílmico, embora tal não signifique «defender os erros da maioria das películas de Hollywood. A história em imagens deve ter normas verificáveis mas, e aqui reside a chave, normas que devem estar em consonância com as possibilidades do meio. É impossível avaliar uma película histórica com as normas que regem o texto, dado que cada meio tem os seus próprios e necessários elementos de representação» (Rosenstone, 1997, p. 37).

Nesta aceção, ainda segundo Rosenstone, o Cinema coloca à História um dos maiores desafios que aquela já teve. Se lhe evidenciou as «convenções e limitações» oriundas da escrita, ofereceu-lhe «novas possibilidades de a representar, que poderiam ajudar a narração [do passado] a retomar o poder que já teve na época em que estava mais unida à imaginação literária». O desafio da sétima arte à disciplina histórica, «da cultura visual à cultura escrita, assemelha-se ao desafio da história escrita à tradição oral,

ao desafio de Heródoto e Tucídides aos narradores de lendas (...). Antes de Heródoto existia o mito, que era um meio perfeitamente adequado para referir o passado de uma tribo ou de uma cidade, conferindo sentido ao mundo existente pela relação com factos anteriores. Num mundo pós-literário, é possível que a cultura visual mude a natureza da nossa relação com o passado. (...) E o cinema, com as suas características peculiares, na hora de abordar a reconstrução [do passado], luta por ter um sítio numa tradição cultural que durante muito tempo privilegiou o discurso escrito» (Rosenstone, 1997, p. 40-41).

Rematemos portanto a questão. Independentemente da viabilidade da utilização do cinema como meio para produzir discurso histórico, não é pretensão de qualquer ficção gerar conhecimento sobre o objeto tratado na narrativa, logo, o facto de os filmes e os realizadores ganharem notoriedade não constitui ameaça para os historiadores, pelo contrário, poderá significar um acréscimo de visibilidade do ofício e, fundamentalmente, representa um interessante terreno de investigação, pelas relações que se podem estabelecer entre o passado enquanto categoria com existência real e a representação que dele fazem os criadores cinematográficos.

Partindo então da premissa de que o filme deve ser entendido como memória do tempo, convém agora que façamos uma aproximação mais detalhada ao conceito de memória, para estabelecermos melhor as relações existentes entre esta e o filme. E, para começar, parece-nos importante referir que a memória, para além de ser uma capacidade intrínseca ao ser humano, requer sempre um comportamento narrativo para que possa ser entendida, facto que se compreende «antes de mais pela sua função social, pois que é a comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo». Em segundo lugar, a linguagem é uma extensão das «possibilidades de armazenamento da memória» podendo desse modo «sair dos limites físicos do (...) corpo para

estar entreposta quer nos outros quer nas bibliotecas». Finalmente, a memória, agora do ponto de vista coletivo, transformou-se ao longo da história em instrumento de poder, pois o seu controlo e manipulação, foi ao longo dos tempos uma preocupação constante dos poderes dominantes (Goffé, 1984, p. 11-13).

Por outro lado, outro aspeto importante de referir, diz respeito à evolução da memória, nomeadamente aos seus processos de armazenamento, ideia que poderá sintetizar-se numa fórmula que vai da interiorização à exteriorização. A fase da interiorização corresponde à da «memória étnica», dos povos sem escrita, que tinham «especialistas da memória, homens-memória», como os chefes de família, os bardos ou os sacerdotes, com a incumbência de guardar as informações consideradas importantes para a comunidade, particularmente ao nível da sua coesão. Esta informação que não era guardada palavra a palavra de forma rigorosa, tem uma dimensão narrativa importante,

MEMÓRIA

A memória, na aceção individual do termo, é uma faculdade neuro-fisiológica possuída pelos seres humanos que lhes permite conservar ou utilizar ideias ou imagens. Ainda segundo Jacques Le Goff, a memória, «como propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções (...) graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas» (Goff, 1984, p. 11)

MEMÓRIA COLETIVA

É o conjunto de recordações que vai permanecendo num determinado agrupamento de pessoas e que são importantes para a vivência desses grupos. Segundo Pierre Nora, «é a recordação ou o conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida e/ou mitificada, por uma coletividade viva de cuja identidade faz parte integrante o sentimento do passado. Recordação de acontecimentos diretamente vividos (...) ou transmitidos pela tradição, escrita, prática ou oral; memória ativa mantida por instituições, por ritos (...), memórias oficiais, voluntárias, orquestradas por toda uma encenação do imaginário, tal como são compostas as nações e as famílias, igrejas e partidos (...)» (Nora, 1990, p. 451).

razão pela qual se poderiam encontrar diferentes versões para o mesmo mito da origem, e que genericamente giravam em torno de três interesses: a «identidade coletiva do grupo que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem; o prestígio das famílias dominantes que se exprime pelas genealogias; e o saber técnico que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa». Com o aparecimento da escrita inicia-se a fase de exteriorização da memória, trazendo profundas transformações. Começam por surgir duas novas formas de memória, os monumentos comemorativos, como as estelas e obeliscos, com narrativas inscritas a assinalar acontecimentos memoráveis dos monarcas e, em segundo lugar, o documento escrito que permitia armazenar informações, «possibilitando a comunicação através do tempo e do espaço», fornecendo «ao homem um processo de marcação, memorização e registo», assegurando, pelo novo tipo de suporte, «a passagem da esfera auditiva à visual», facto que permitia «reexaminar, reordenar e retificar frases e até palavras isoladas» (Goffé, 1984, p. 15-17). Desde então, os saltos qualitativos foram enormes, devendo salientar-se a invenção da imprensa no século XV por Gutenberg, que inaugura uma espécie de revolução no campo da memória. Ao mesmo tempo que assistimos à exteriorização progressiva da memória, as capacidades desta virão a aumentar para um nível até aí desconhecido, nomeadamente com o aparecimento nos séculos seguintes de dicionários e enciclopédias, ou dos arquivos nacionais a partir do século XVIII em França. Finalmente, na segunda metade do século XX, o advento da memória eletrónica constitui a segunda grande revolução ocorrida neste campo, iniciada depois de 1950. Enquanto a «memória humana é (...) instável e maleável, (...) a memória das máquinas [impõe-se] pela sua grande estabilidade, algo semelhante ao tipo de memória que representa o livro, mas combinada, no entanto, com uma facilidade de evocação até então desconhecida» (Goffé, 1984, p. 41).

Deste modo, quando anteriormente dizíamos que a evolução da memória era sintetizável numa expressão que ia da «interiorização à exteriorização», queríamos afirmar que, numa fase longínqua e inicial, os seres humanos dependeram apenas das suas capacidades neuro-fisiológicas interiores para armazenar informação, socorrendo-se simultaneamente do processo narrativo como meio transmissor. Progressivamente, à medida que a evolução humana se foi verificando, as sociedades foram descobrindo processos que caminharam no sentido de exteriorizarem e aumentarem as capacidades de memorização fora do corpo humano, processo que se iniciou com a escrita, intensificando-se com a imprensa e com a memória eletrónica. Contudo, se é um facto que as sociedades humanas têm exteriorizado cada vez mais faculdades a esse nível, também é verdade que esses mecanismos de exteriorização só agem «sob a ordem e segundo o programa do homem», que a «memória humana conserva um largo setor não informatizável», e que todas as formas de memória automática surgidas na história são apenas «um auxiliar e um servidor da memória e do espírito humano» (Goffé, 1984, p. 41).

Finalmente, importa ainda referir outro tipo de memória, não propriamente com finalidades de registo de informação, caso da memória figurativa, de que a fotografia surgida no século XIX é exemplo, conferindo-lhe «uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo (...) guardar a memória do tempo e da evolução cronológica» (Goffé, 1984, p. 39), como é o caso dos álbuns de família. A película fotográfica, para além de ser um novo tipo de suporte mnésico, permite também novas formas de narrativa que estão para além da eventual precisão visual que a imagem denota. Se esse rigor pode ser invocado através do espaço usado para a sua captação e dos elementos escolhidos pelas pessoas para serem fotografadas, caso das roupas e adereços, aquilo que hoje apropriadamente designaríamos por definição do espaço fotográfico e pela *mise-en-scène* construída, a verdade é que as fotografias conotada-

mente discursam também sobre hierarquias, estatutos sociais e ainda sobre a forma como cada família se autoperceciona a esse nível. Porém, e retomando o trajeto sobre a memória, a fotografia, se nos traz a ilusão da verdade visual, da evolução do tempo e de todos os discursos sociais, simbólicos e hierárquicos a ela associados, no seu conjunto é mais um exemplo do processo de exteriorização e evolução da memória, agora não do ponto de vista da acumulação de dados informativos, embora estes aspectos também nela possam estar contidos, mas particularmente no domínio cultural, simbólico e coletivo, deixando entrever auto e heteropercepções.

O filme, enquanto sistema cronofotográfico, é apenas um grau mais evoluído da fotografia dado que, na sua essência, a película cinematográfica não é mais do que um enorme acumulação de imagens/fotogramas, cuja cadência escolhida, a partir do momento em que o filme sonoro foi instituído, significou o registo de 24 imagens pela passagem do obturador da máquina durante o lapso de um segundo. Se fisicamente as coisas podem ser reduzidas a esta simplicidade, na prática a utilização do meio cinematográfico possibilita implicações que estão para além daquele aparente *up grade* relativamente à fotografia. Efetivamente, as capacidades narrativas e discursivas deste novo meio são potencialmente maiores e diversificadas, desde logo porque o som está acoplado à imagem, mas também pela criação da ilusão da passagem de tempo quando assistimos à projeção da imagem fílmica, e ainda pela capacidade que esta tem para criar a noção de espaço bi ou tridimensional, ilusão que deriva simultaneamente da *mise-en-scène* e da fragmentação do espaço em consequência da mudança de enquadramento. Ou seja, a fusão simultânea destas três características — personagens de quem aparentemente ouvimos a voz, a ilusão da passagem do tempo ante a projeção fílmica e a criação da noção de espaço no qual situamos os objetos e personagens em diferentes locais — colocam-nos perante um nítido aumento

do «realismo», comparativamente àquele que a imagem fotográfica nos proporciona.

Deste modo, apesar de não haver diferenças físicas entre a película fotográfica e cinematográfica, pois ambas são constituídas por um suporte, um aglutinante e uma emulsão sensível à luz, logo estamos perante o mesmo tipo de base mnésica, a verdade é que aquilo que cada uma delas nos consegue fazer crer é substancialmente diferente, havendo desde logo, pelo anteriormente exposto, uma maior capacidade narrativa da imagem fílmica. Concluindo, estamos perante um meio mais abrangente ao nível das possibilidades mnemónicas, precisamente por nele serem reunidos som, tempo e espaço. Ainda que na esteira da fotografia, porque a essência do filme continua a ser a imagem, o potencial de percepção que proporciona é substancialmente mais multifacetado, possibilitando por essa via uma capacidade memorial acentuada e diversificada. Não obstante esse avanço, o filme coloca-se no seguimento da fotografia enquanto modo de exteriorização da memória, aqui entendida como construção e não como captação da realidade, edificação que remete para o espaço simbólico das sociedades, cuja dimensão e importância será sempre fundamental para a plena compreensão da «totalidade» humana.

3. Filme, memória, identidade

Esclarecida a relação entre filme e memória, importa agora perceber a importância que a memória tem para o indivíduo que, segundo Catroga, é determinante na sua formação, considerando que esta é «inseparável da maneira como [o indivíduo] se relaciona com os valores da(s) sociedade(s) e grupo(s) em que se situa e do modo como, à luz do seu passado, organiza o seu percurso como ‘projeto’», querendo com isto afirmar que «a personalidade se forma sempre dentro de

‘quadros sociais da memória’, pano de fundo que, porém, consente tanto a apropriação da ‘herança’ como as suas reinterpretações».

Por outro lado, se a memória exerce uma importância significativa na formação da personalidade, tal não significa a submissão do indivíduo ao passado no seu processo de construção identitário, devendo antes relevar-se a seletividade e a reconstrução da memória pelo indivíduo. No momento de reter o passado, esse exercício não é feito por «acumulação [e] recolha de todos os acontecimentos vividos por cada indivíduo [como] um mero registo», antes sendo uma «retenção afetiva e ‘quente’ na qual o «esquecimento [obriga] a que só se possa recordar partes do que já passou. Todavia, a mesmidade do eu tende a preencher os vazios da amnésia, como se o percurso autobiográfico fosse um *continuum* cuja coerência existencial unifica os buracos negros da caminhada, isto é, como se, desde as suas primícias, cada indivíduo transportasse em si o cumprimento de uma vocação específica. Daí, também, o cariz totalizador e teleológico da recordação, pois a retrospectiva urde um enredo finalístico que domestica o aleatório, o casual, os efeitos perversos e descontínuos do real-passado quando este foi presente». Desse modo, «a convocação do acontecido não é escrava da ordenação irreversível, causal ou analógica em relação ao presente, [sendo] os seus nexos (...) ditados por afinidades eletivas, e estas determinam que cada presente construa a sua própria história, não só em função da onticidade do que ocorreu, mas também das necessidades e lutas do presente».

Em terceiro lugar, se a memória é um processo de seleção e reconstrução feita pelo indivíduo em função das necessidades do presente, é também o ato de recordar que dá «futuros ao passado», impedindo que este caia no esquecimento, nomeadamente através das práticas existentes de reavivamentos sociais e culturais existentes, pois a memória, por si só, não tem capacidade para se desenvolver no sujeito, necessitando de suportes materiais e simbólicos. Estes instrumentos medidores que permitem ao sujeito desenvolver a me-

mória recordando, serão tanto mais eficazes a esse nível quanto mais investidos forem da componente afetiva nesse ato e, simultaneamente, se verificar a «partilha comunitária com outros» porque, através das «enunciações mais afetivas», o diálogo entre presente e passado (...) quase anula o distanciamento entre o sujeito e o objeto» constituindo, «mais do que uma prática frívola e [egoísta], um ato cordial e comunitário, um *recordare* com, isto é, um comemorar, o que leva a que a memória deva ser dita na linguagem pública, coletiva e instituinte do rito, pois comemorar é sair da autarcia do sujeito (...) e integrar o eu na linguagem comum das práticas simbólicas e comunicativas (Catroga, 2001, p. 20-25).

É dentro deste quadro conceptual que poderemos perceber as relações entre o filme, particularmente o de evocação histórica, a filiação afetiva e a «partilha comunitária». Na verdade, em primeiro lugar, no momento em que o espetador visiona um filme estabelece vários vínculos de ordem afetiva com aquilo que lhe vai passando pelos olhos, que tanto podem passar por se imaginar no espaço onde a ação decorre, sugestão que poderá ser designada por identificação primária, como estabelecer várias preferências com os agentes/personagens que vão narrando os eventos, processo também conhecido por identificação secundária (Aumont, 1996, pp. 247-257). Em segundo lugar, o espetáculo cinematográfico é um ato coletivo, em que um número indeterminado de espetadores partilham, absorvem e rememoram a história que está a ser narrada. Portanto, apesar de o filme não se situar exatamente no domínio a que Catroga se refere, porque é antes de mais um produto estético-industrial, e não pode ser considerado um monumento ao qual se presta em momentos determinados a homenagem pública, a verdade é que não deixa de exercer os mesmos efeitos mnésicos que foram referidos. Como vimos anteriormente, é um suporte que veicula uma memória, obriga a que o visionamento constitua uma vivência comunitária, e leva o espetador a estabelecer vínculos afetivos com a lembrança que transporta.

Aliás, se remontarmos aos princípios do cinema, nomeadamente à segunda década do século XX, em que começam a surgir reflexões que procuram legitimar a imagem em movimento como expressão estética equivalente às artes maiores do tempo, um dos argumentos que vai ser desenvolvido, nomeadamente por Ricciotto Canudo, é exatamente o facto de o cinema ser uma arte total que reúne numa só expressão estética as experiências sensitivas que anteriormente eram vivenciadas individualmente por cada uma das artes. Considerava o autor que existiam cinco artes plenas, a música e a poesia, pautadas pelo ritmo do tempo, e a arquitetura, a pintura e a escultura, pautadas pelo ritmo do espaço. O teatro, na sua opinião a 6ª arte, apesar de pela primeira vez reunir os dois ritmos, fazia-o de forma imperfeita porque a «representação teatral era efémera e carecia da eternidade necessária à obra de arte», facto que em sua opinião seria ultrapassado pelo cinema, conciliando definitivamente os dois ritmos e criando a noção de «arte total» no sentido wagneriano do termo, levando-o à designação do cinema como sétima arte, a arte da síntese de todas as expressões e experiências estéticas, tese que, como dissemos, se inseria no movimento teórico que procurava legitimar o cinema como arte. Noriega dirá que, segundo Canudo, «no cinema tem lugar uma unanimidade espiritual, em que se concilia a função de comunhão social própria do teatro e a função de eternização estética própria do museu. A experiência fílmica é análoga à experiência religiosa, constituindo um princípio moderno de divindade que vem renovar radicalmente a experiência estética» (Noriega, 2003, p. 185).

Ora, independentemente de hoje ser considerada desproporcionada a fundamentação para situar o cinema acima das outras expressões estéticas, embora ela tenha de ser percebida à luz de um tempo (1911-1914) que procurava colocá-lo num patamar idêntico ao das outras artes, continua a ter toda a validade relativamente à forma como o espetador vive o espetáculo cinematográfico, onde a capacidade do meio para o transportar para dentro da ação leva-o a

abstrair-se das condicionantes físicas em que se encontra, havendo assim uma espécie de comunhão virtual com uma realidade que sabe antecipadamente não existir mas a que se submete voluntariamente, havendo portanto aqui alguma componente ritualista, que se repete sempre que se senta perante uma tela, e que consiste na prática da submissão voluntária à sedução e à ilusão provocadas pela imagem em movimento. E, deste ponto de vista, apesar de ser uma situação que não envolve qualquer cerimonial público, como são os casos a que Catroga se refere, e de estarmos perante uma decisão eminentemente privada e anónima quando o cidadão decide ir ver um filme a uma sala de cinema, pois não conhecerá a esmagadora maioria dos espetadores que consigo partilham aquela sessão, objetivamente, os resultados são os mesmos do ritual comemorativo público, pelo envolvimento afetivo e pela presença de outras pessoas na sala, tal como aconteceria na praça pública, acrescida porém de um grau de manipulação emocional substancialmente maior do que no caso do cerimonial público, logo com maior eficácia ao nível da interiorização da memória recebida.

Para além da perceção do filme como mecanismo de suporte e exercício da memória nas sociedades contemporâneas, outro aspeto determinante sobre a forma como devemos entendê-lo diz respeito, também ao nível da memória, àquilo que transporta intergeracionalmente, como que construindo uma grande narrativa que contribui para evitar a amnésia. Para Fernando Catroga a «memória tem também um papel pragmático e normativo», no qual, «em nome de uma história, ou de um património comum (...) ela visa inserir os indivíduos em cadeias de filiação identitária, distinguindo-os e diferenciando-os em relação a outros, [exigindo-lhes], em nome da identidade do eu (...) ou da perenidade do grupo, deveres e lealdades endógenas. Para isso, o seu efeito tende a traduzir-se numa mensagem, ou melhor, tende a interiorizar-se como norma». Por esse facto, «é da essência da memória (...) a necessidade de «continuar a narrar» o acontecido

através de discursos transgeracionais, a fim de, contra a amnésia, se manter viva a presença do que passou (...), e este imperativo, ao pagar a dívida da herança, constrói, conserva e renova identidades, domesticando o fluxo do tempo num presente que dura» (Catroga, 2001, p. 25-26).

Transportando este exercício conceptual para o terreno do filme, poderemos verificar novas afinidades. Desde que, nos primeiros anos do século XX, a instituição cinematográfica se afirmou autonomamente como linguagem, estética e produto, o filme tornar-se-ia esmagadoramente narrativo, resultando daí um dado fundador e estrutural no seu percurso, que consistiu na transformação do cinema num imenso acervo de estórias, através das quais vai sucessivamente trazendo o passado às gerações futuras, quer através das evocações que regularmente são produzidas, elas próprias veiculadoras do pulsar do tempo relativamente ao passado, quer pelo registo dos imaginários que os filmes transportam para a posteridade. Independentemente de estarmos perante o registo documental ou ficcional, dos géneros, dos estilos e dos autores, a instituição cinematográfica transporta para o futuro essa imensa narrativa acumulada que nos permite, sempre que queiramos, regressar ao passado que num determinado momento histórico foi imaginado, ou retornar ao estilo e à vivência características de um determinado tempo, num *continuum* narrativo ininterrupto, mostrando o passado às gerações do futuro, completando o ciclo que nos permite ligar passado, presente e futuro.

Importa também referir a relação que a memória tem com a questão da identidade. Esta, se for ponderada de um ponto de vista exclusivamente individual, «é um produto social, de certa maneira sempre em devir, no quadro de uma relação dialógica e temporal entre o eu e o outro», na qual a família, segundo Catroga, é a célula que permite ao sujeito o estabelecimento de uma filiação e identificação, através da qual assume a herança identitária dos que vieram antes. Assim, parte da construção do eu deriva de «uma memória de família», que

é interiorizada como norma, e que assenta na transmissão, identificação e distinção. Ainda na sequência daquele autor, nas escalas de sociabilidade mais extensas, «como nas classes, nos grupos, na nação», a memória é utilizada com idênticos «critérios unificantes», possibilitando a criação dos mesmos sistemas de «identificação, filiação e distinção», através da criação e perpetuação do «sentimento de pertença e de continuidade, num protesto, de fundo metafísico, contra a finitude da existência», ligando os indivíduos verticalmente, «isto é, a grupos ou entidades», e a «uma vivência horizontal e encadeada do tempo», inserindo-os numa filiação escatológica garantida pela reprodução (sexual e histórica) das gerações e por um ideal de sobrevivência na memória dos vivos». Nesse contexto, os ritos de memória são sobredeterminados «pela busca de legitimação do sentido existencial», [acabando] por inscrever as convocações do passado no evolucionismo da vida (individual e coletiva)», no qual «só o desconhecimento dos mecanismos de enraizamento poderá conduzir a que se confunda esta atividade com passadismo, ou a pensar que se esgota na nostalgia». Contudo, «ao contrário da anamnese platónica, a memória é ação recriadora, a recordação (...) não pode ser pensada como se fosse uma mimesis do acontecido, ou o resultado da oposição ou separação entre o passado, o presente e o futuro (...). O futuro não é uma criação *ex nihilo*, pois o passado também participa no seu parto. E o contrário também é verdadeiro» (Catroga, 2001, pp. 26-30)

O filme, tal como a fotografia, se pode desempenhar as funções anteriormente descritas ao nível da filiação do sujeito na família, quando se trata dos filmes de família, está também particularmente apto para o estabelecimento destas relações que os grupos, classes ou nações precisam de efetuar com o passado, através de narrativas com suficiente capacidade para conseguir filiá-los evocativamente nesses tempos pretéritos. Ao mesmo tempo, de forma criativa e em função das interpelações contemporâneas, atualiza e faz durar o passado

de forma filiatória e duradoura na consciência coletiva, podendo também ser associado aos ritos que lutam contra a anamnese, apesar de ser apenas a expressão dos seus criadores e de estarmos perante uma forma dialógica que tem igualmente motivações económicas.

Nesta relação entre memória e identidade, importa também dizer que partimos do conceito de identidade como construção cruzada, em permanente formação e em constante diálogo com as demais. As identidades, quer sejam analisadas do ponto de vista de grupos mais restritos, como as classes, ou mais alargados como religiões ou nações, antes de ganharem autonomia estão em processo de interação, sendo por vezes necessário recorrer a outras para raciocinar exclusivamente em função de uma apenas. Simultaneamente, depois da aquisição de uma estrutura discursiva que as essencialize, as identidades não se tornam preconcebidas ou definitivamente estabelecidas, sendo necessário «compreendê-las como estando sempre em formação», valendo-se, nesse processo construtivo, das matérias fornecidas pela história, geografia, biologia, memória coletiva, sistemas de poder sendo que, os agentes de construção da identidade coletiva e as razões da sua elaboração «são em grande medida os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade, bem como do seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem».

Outra coordenada importante na compreensão das identidades é o tempo, quer ao nível do seu reconhecimento, quer da sua compreensão. A identidade coletiva é algo que «ganha vida própria, [que] ultrapassa as barreiras do tempo e de qualquer controle», possuindo um devir «que vai para além do sentido literal de fazer parte de agentes humanos específicos num dado local ou momento». As suas possibilidades significantes podem ser deferidas de tempo para tempo, de lugar para lugar, podendo inclusivamente fazer variar o seu próprio significado em função das coordenadas tempo e lugar, sempre que um qualquer agente ou grupo humano, através de «associações

mentais» e de «forma criativa» modifica ou adequa um significado simbólico anterior a um novo contexto, que poderá vigorar a partir daí até que os grupos de pertença se sintam vinculados a essa nova possibilidade interpretativa. Nessa linha, existem autores que defendem que as identidades, no lugar de «algo que seja inato a nós, acabado e definitivo», são antes um «processo que vem do exterior preencher aquilo que falta», que aparece como «algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes [e conscientes], e não algo inato, existente no momento do nascimento» mas que, ao mesmo tempo, permanece sempre incompleto, [estando] sempre em processo».

Neste contexto, segundo Oliveira, «o cinema é um campo em que as identidades presentes [numa] dada cultura se expressam e se fazem notar, [desempenhando] o papel de espelho ou duplo, no qual se refletem as mudanças e as interações identitárias, para além de problematizar as questões das diferentes identidades [e de propiciar] novas identificações». Nessa perspectiva, o «cinema pode ser um instrumento útil para entendermos como é que as identidades, [a] sua legitimação, e [as] suas lutas estão presentes [na] nossa sociedade». Dado que é «uma «instância que faz parte do imaginário da nossa cultura», colaborando para o seu enriquecimento através da criação e reprodução de «novas formulações culturais», particularmente devido à sua natureza antropológica, através da qual nunca lhe é estranho «a possibilidade de representar qualquer movimento cultural da história do homem no espaço e no tempo, com um envolvimento da percepção bem superior [ao das outras] formas de narração», as expressões fílmicas que o tempo nos vai proporcionando tornam-se meios privilegiados para aferir os caminhos que as identidades vão trilhando (Oliveira, 2004, pp. 159-169).

Enfim, não será demais referir que partimos do pressuposto básico de que o cinema não é apenas estratégia e produto de diversão mas que, por esta via, grupos de pessoas expressam, revêem

e aprofundam, como se a tela fosse um espelho ficcional, os seus anseios, paradigmas e questões relativos à existência. Por outro lado, estas representações fazem parte dos mecanismos discursivos que esses grupos necessitam para falar de si próprios, da sua identidade, formulações apresentadas no decurso do tempo, e através do qual falam de si próprios, da forma como vêm a sua história, mitos, heróis e silenciamentos, cujas configurações vão sendo alimentadas pela vivência que o futuro vai fornecendo, razões que fundam a necessidade de incluirmos o cinema nos meios ativos e abrangentes que as sociedades possuem para influenciar a evolução das identidades.

CAPÍTULO 3
ANÁLISE FÍLMICA

(Página deixada propositadamente em branco)

1. Modelos de análise e investigação

De forma mais empírica ou sistemática, a investigação está associada a processos de trabalho que, independentemente do nível organizacional, pressupõem sempre a existência de métodos ou modelos de pesquisa, cuja operacionalidade depende do grau de adequação ao objeto de estudo. O caso dos estudos fílmicos não foge a esta regra, sendo certo também que esta área requer o prévio conhecimento e domínio sobre a forma como a obra cinematográfica organiza o seu discurso informativo. Para além disso, aquilo que define a cientificidade de qualquer pesquisa é o rigor metodológico e a objetividade patenteadas, critérios esses igualmente aplicáveis à área dos estudos fílmicos, que no caso significa o distanciamento de processos impressionistas e a aproximação às normas de rigor e coerência interna, que culminam na produção de conhecimento reconhecido pela comunidade científica.

No que diz respeito à análise fílmica, para caminharmos nesse sentido, oposto ao pendor «impressionista, arbitrário» ou com «divagações interpretativas», é necessário criar um «discurso rigoroso, fundamentado» e com princípios que, no caso do filme, começa pelos instrumentos descritivos utilizados. Estes são essenciais devido à forma como vamos acedendo aos dados fílmicos durante um visionamento, no qual fica patente a nossa incapacidade para dominar a «sucessão das imagens», e onde a todo o momento somos submergidos «por uma importante quantidade de informações sensoriais, cognitivas e afetivas». Ou seja, são aqueles meios que nos permitem desenvolver um discurso rigoroso, coerente e fundamentado, que ao mesmo tempo nos afastam de toda a tendência arbitrária e nos permitem afirmar a validade do conhecimento produzido (Aumont, 2009, p. 31-33). O objetivo deste texto é apresentar um conjunto de procedimentos para avançar nesse sentido, decompondo em primeiro lugar o filme em função de algumas unidades, nas quais a

sua identificação e caracterização são essenciais, para, num segundo momento, avançarmos no sentido de explicar o funcionamento de um filme, percebendo nomeadamente a «articulação» entre os vários elementos e o «modo [como] foram associados». Refira-se contudo, como Penafria salienta, que o filme deverá ser sempre «o ponto de partida para a sua decomposição e [sempre] o ponto de chegada na etapa da reconstrução», isto é, da produção de uma leitura interpretativa (Penafria, 2009, p. 1-2).

Ainda antes de avançar, convém prevenir que, apesar de este texto se centrar exclusivamente nos procedimentos de análise fílmica, qualquer investigação na área não se deve confinar apenas ao próprio filme, mas também a outras informações contextuais, nomeadamente elementos que permitam situar melhor o filme, quer na época em que é produzido, quer no tempo da história para que eventualmente remete. Qualquer análise sobre uma obra cinematográfica apenas fica completa depois de situada no seu universo global, coligindo elementos que ajudem a compreendê-la melhor de diferentes pontos de vista, quer eles sejam económicos, estéticos, históricos, culturais ou sociais, desde que sejam pertinentes relativamente ao objeto sob escuta.

2. A decomposição do filme

Trata-se de um processo com um potencial de objetividade já salientado por vários especialistas da área de estudos fílmicos. A *découpage* — termo por que a operação é normalmente conhecida — pode ter dois sentidos. Um, anterior à rodagem, significa aquilo que em Portugal se designa por planificação, que consiste na informação técnica de todos os elementos constituintes dos planos. Outro, refere-se a uma descrição do filme, depois de terminado, com base nas principais unidades que o constituem. É nesta aceção que esta-

mos a utilizar o termo. Segundo Aumont, trata-se de «um instrumento praticamente indispensável se pretendemos realizar uma análise ao filme na sua totalidade, e se nos interessamos pela narração e pela montagem [podendo inclusivamente], para as características puramente visuais (...) mostrar melhor as opções estilísticas e retóricas» (Aumont, 2009, p. 36).

Porém, como a informação que se pode retirar de um filme é praticamente inesgotável, no sentido de evitar que a recolha se torne excessiva, a operacionalidade desta depende em primeiro lugar da determinação prévia do objeto a pesquisar. Essa definição revela a sua utilidade pela atitude seletiva a que nos obriga, efetuando as exclusões que saiam fora do âmbito da recolha.

Definido o objeto da observação, o produto desta é incomparavelmente mais completo e fecundo que aquele que é feito pelo espectador na sala de cinema. Normalmente, este último, privilegia a intriga «tomando por guia o herói», e escolhendo somente os elementos necessários à sua compreensão. Desse modo, com a decomposição do filme, o nível, a qualidade e a profundidade do *olhar* é muito maior, uma vez que «permite avaliar o conteúdo dos planos, ter em conta as relações entre os diferentes elementos, fixar o que a memória do espectador não retém e que, no entanto, pode intervir na impressão que um filme deixa» (Sorlin, 1977, p. 155).

Em suma, este processo conduz ao recorte da película em diversas unidades, onde cada uma delas é sujeita ao mesmo sistema de recolha previamente definido. Cada um dos segmentos será minuciosamente observado em função de diversos pontos de vista, podendo ainda vir a ser alvo de filtragem, conduzindo à eliminação de algumas unidades, caso se revelem secundárias relativamente ao objeto em estudo. Ou seja, a decomposição do filme consiste em algo semelhante à reescrita da obra *a posteriori*, com a intenção de se construir um banco de dados suficientemente alargado, para futuro tratamento e análise, com elementos objetivamente recolhidos.

Este tipo de descrição das imagens filmográficas confronta-se normalmente com duas dificuldades. A primeira diz respeito ao facto de a imagem fílmica ser, «na maior parte das vezes, inseparável da noção de campo», funcionando aquela apenas como fragmento de um universo espacial que a abarca e excede e em relação ao qual é necessário estar atento; a segunda deriva dos vários níveis de significação que a imagem possui, veiculando sempre, no mínimo, «elementos informativos e (...) simbólicos. (...) Ao descrever uma imagem, a primeira tarefa de um analista é identificar corretamente os elementos representados, reconhecê-los e nomeá-los», que se designa por significação denotada. Já em relação ao sentido simbólico ou significação conotada, esta descrição exige que se esteja atento a outros nexos que a imagem possa conter, dedutíveis através dos mais variados elementos, da sua relação com o contexto histórico ou com o próprio universo diegético criado pela obra (Aumont, 2009, p. 48-49).

Como já afirmámos anteriormente, o conceito de decomposição da imagem está na base do modelo de investigação que propomos, para o qual contribuíram duas questões essenciais. A primeira, pela intenção de recolher os dados de uma forma completa e coerente, facto que apenas seria atingível se o mesmo processo fosse aplicado sistematicamente a todos os filmes de um *corpus* que tenhamos sob escuta. A segunda, não menos importante, derivou da necessidade de desenvolver uma forma de citação da fonte fílmica, que respondesse aos objetivos de rigor que se colocam a qualquer pesquisa científica.

Na verdade, este segundo aspeto foi aquele que mais problemas nos suscitou. A interrogação que nos acompanhou durante algum tempo, até que chegássemos ao modelo proposto, passava precisamente por demonstrar aquilo que afirmaríamos. Essa dificuldade quase não se coloca em relação à fonte escrita, aquela que é mais comum na investigação social. Nesta, para além da coerência do processo de citação, basta indicar a página a partir da qual se fundamenta

a afirmação. Porém, o mesmo já não se aplicava na citação filmográfica. Como localizar num filme a noção de que uma personagem é preterida em relação a outra? Como situar uma afirmação dos diálogos? Como referir um enquadramento? Como indicar uma escala ou um ângulo? Em suma, como permitir a possibilidade de aferir materialmente a verificação de dados, critério indispensável para que qualquer investigação seja reconhecida como séria e válida? Tendo por base estas duas premissas — como citar a fonte fílmica e como recolher dados de forma objetiva, coerente e sistemática — chegámos a uma plataforma que fomos consolidando, que se concretizou na criação de um modelo de investigação, e que é suficientemente versátil para se aplicar aos diferentes tipos de narrativa fílmica. Diga-se ainda que estas duas questões foram já implementadas por nós, num processo de investigação anterior, onde analisámos, a partir de onze obras, a forma como o império colonial foi percebido pela ficção cinematográfica portuguesa.

DIEGESE

Termo de origem grega (narrativa) que se opõe a *mimésis* (imitação) que foi recuperado por Étienne Souriau em 1951, vindo posteriormente a ser retomado com dois sentidos diferentes por Gérard Genette na narratologia literária e por Christian Metz na filmologia. «Para Souriau os factos diegéticos são os relativos à história representada no ecrã, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que se passa segundo a ficção apresentada pelo filme, tudo o que essa ficção implicaria se a supusemos real». Metz retoma esta definição, reiterando que a diegese é «o tempo e o espaço ficcionais implicados na e através da narrativa e, por isso, as personagens, as paisagens, os acontecimentos e outros elementos narrativos, na medida em que são considerados no seu estado denotado. O interesse desta aceção filmológica é acrescentar à noção de história narrada e de universo ficcional a ideia de representação e de lógica pressuposta por esse universo representado. O específico do cinema é, com efeito, que o espectador construa um pseudo-mundo no qual participe e com que se identifique, o da diegese. Genette, por seu lado, recupera as origens gregas do termo e utiliza diegese no sentido de narrativa». Assim, deste ponto de vista, o cinema «é um género misto (...) que representa ações miméticas, mas sobrepõe a este primeiro nível de apresentação cénica a organização da filmagem e da montagem, atos plenamente narrativos, que marcam o estatuto profundamente diegético do discurso fílmico (...). Nesta perspectiva, o filme é, pois, plenamente uma narrativa, mas a noção de diegese na sua aceção filmológica continua a ter grande pertinência para dar conta da intensidade do efeito de ficção provocado no espectador pela representação cinematográfica» (Aumont, 2009, p. 75).

sa entre 1945 e 1974, durante o qual o processo de citação e recolha foi aplicado através do modelo que aqui vamos expor, permitindo-nos concluir que o filme é um tipo de referência documental tão analisável e citável como os materiais mais comuns da investigação social (Seabra, 2011).

3. A estrutura narrativa e as suas unidades

O primeiro aspeto de que temos de tomar consciência, é o facto de as ficções cinematográficas terem sempre na sua base uma estória, sedimento que existe no cinema desde que este se afirmou como estética autónoma. Esta leva ao desenvolvimento de um enredo que cria um universo diegético, onde as coordenadas espaciais e temporais são determinantes para podermos acompanhar as peripécias por que os protagonistas passam para a resolução do problema inicialmente colocado. Ou seja, dito de outra forma, uma ficção cinematográfica utiliza sempre um conjunto de procedimentos narrativos para nos contar a intriga que levou à construção da obra fílmica. Assim, se subjacente a toda a narrativa está um percurso que vai de um estádio de equilíbrio inicial, que é desestruturado para dar lugar a um certo caos, e que termina com a restauração de um novo equilíbrio, é importante percebermos a forma como essa trajetória é organizada para se tornar compreensível através de imagens e sons, perceção que se materializa na organização do modo como a narrativa fílmica é estruturada. A elaboração deste instrumento tem essencialmente três vantagens:

- a) A estrutura narrativa, em primeiro lugar, será um instrumento descritivo em que o investigador se apoia sempre que tiver necessidade de se situar na obra, pois, no essencial, aquilo que produz é um esqueleto sobre a forma como a narrativa se organiza através das suas unidades essenciais, reescrevendo o filme depois de terminado

na versão que chegou ao público. De maneira fria e material é uma tabela informática para que a sua leitura se torne fácil e rápida, permitindo saltar entre os vários segmentos ou, de outro modo, seguir passo a passo o modo como os autores organizaram a obra, como se lêssemos uma história sem os elementos poéticos e dramáticos, mas apenas com aquilo que de substantivo a constitui, transformando-se, desse modo, numa âncora essencial no trabalho de pesquisa, organizando a narrativa de forma metódica, aspeto que, em si, não é de somenos importância.

- b) Em segundo lugar, o facto de o filme não estar disponível como um livro ou uma partitura torna a estrutura narrativa num instrumento de acesso e manuseamento não menosprezável.
- c) Finalmente, dado que o processo de análise obriga a que a obra seja dividida em partes, tantas quantas aquelas que tematicamente possibilita para o objeto em análise, a sua criação permite-nos uma aproximação ao conjunto sempre que for necessário.

Para a elaboração da estrutura narrativa elegemos três unidades que nos parecem consensuais e que são, por ordem crescente ao nível da importância diegética, o plano, a cena e a sequência.

O plano

Como João Mário Grilo refere, o plano pode adquirir «três sentidos diferentes. (...) Do ponto de vista da rodagem (...) é o fragmento de película impressionada entre o momento em que o motor da máquina arranca» até que para; «do ponto de vista da montagem» é a porção de «filme entre dois cortes e colocado entre duas colagens; do ponto de vista do espectador [é o pedaço] de filme que medeia entre dois *raccords*» (JM Grilo, 2007, p. 12). Ou seja, o plano, ao ser a quantidade de película impressionada entre dois cortes ou pa-

PLANO

A origem do termo deriva do facto de a imagem fílmica ser impressa e projetada numa superfície plana, a película ou a tela, e que por extensão se transformou no nome utilizado para designar uma unidade da imagem fílmica projetada, que neste caso constitui a porção de película aproveitado e colado entre outros fragmentos similares (Aumont, 2009, p. 197).

ragens de máquina, constitui a unidade mínima aparente que é apercebida pelo espectador, apesar de aquele ser constituído por unidades mais pequenas, os fotogramas, que são projetados à velocidade de 24 imagens por segundo para o filme sonoro, mas que são impercetíveis para o olho humano. Saliente-se ainda que o plano é a única unidade constituinte do filme que deixa a sua marca física na obra, quer porque a sua junção aos antecedentes e seguintes é feita através de colagem, quer ainda por ser sempre identificável através da mudança de enquadramento.

Ao nível do modelo que desenvolvemos o plano assume dois papéis, um como processo de citação outro narrativo.

- a) Por um lado, enquanto unidade física autónoma, objetivamente identificável e contabilizável, constitui a chave da nossa solução para a citação filmográfica desde que façamos esse trabalho algo cansativo que consiste em numerar

os planos por que a obra é constituída. Do nosso ponto de vista, ao nível da obra cinematográfica, não existe mais nenhum processo de citação que tenha o rigor e a objetividade que a indicação de plano contém. Mesmo que estejamos perante situações onde a pontuação filmica é usada para diferenciar os momentos da narração, caso dos fundidos, cortinas ou sobreposições de imagem, esses momentos para além de dependerem de um critério de autor e não serem uniformes na sua utilização, não conseguem alcançar o grau de inquestionabilidade que a indicação de plano permite.

Contudo, duas prevenções devem ser salientadas. Em primeiro lugar, se estivermos perante obras onde este tipo de unidade prolifera em abundância, como são os casos dos filmes de alguns vanguardistas soviéticos dos anos vinte do século passado, como Eisenstein em *A greve*, *O Couraçado Potemkin*, *Outubro*, ou Vertov em *A câmara de filmar*, se a dificuldade de contabilização aumenta, pois por vezes estamos perante planos com tempo inferior ao segundo, existem soluções de visionamento que permitem ultrapassar o problema, mantendo o critério de rigor que se torna necessário à seriedade do conhecimento. Em segundo lugar, apesar de não ser muito comum, podem ainda ser invocadas as obras onde a utilização da unidade plano é substancialmente reduzida, como são os casos de *A corda* (Hitchcock, 1948) ou *A arca russa* (Sokurov, 2002) onde é necessário utilizar referenciais internos ao plano para auxiliar a localização daquilo que se pretende afirmar.

Ou seja, independentemente dos tipos de realização serem mais agressivos ou mais contidos na utilização do plano, são os cortes derivados das paragens de máquina, pela marca que deixam no filme que constituem o processo mais rigoroso para proceder à citação filmográfica. Tal não significa também que o plano seja o único processo para citar uma obra, nomeadamente se atendermos a unidades narrativas maiores que a seu tempo serão abordadas. Aquilo que de momento pretendemos afirmar é que, mesmo nesse caso, a numeração

de plano pode ser utilizada para indicar o início e o fim da citação, tal como fazemos quando pretendemos fazer uma afirmação que tenha por base uma ideia expressa entre várias páginas de um livro.

- b) Por outro lado, o plano não é apenas um segmento físico. Em termos narrativos é igualmente a unidade mínima que se pode identificar numa ficção cinematográfica, onde uma pequena parte da estória é expressa, constituindo este o segundo papel significativo que lhe atribuímos, embora ao nível da estrutura narrativa não tenha grande importância. De qualquer forma, embora voltemos ao assunto, o plano, a nível narrativo, é uma unidade com conteúdo que vale por si, pelos vários tipos de informação que a sua organização interna fornece, mas cujo significado pode ser substancialmente aumentado através da montagem, pelo cruzamento com as unidades que lhe antecedem e sucedem.

A cena

O uso do termo no campo cinematográfico pode servir para denominar a organização dos elementos existentes no espaço fílmico onde a ação é ou foi rodada, sendo frequente, para esta mesma finalidade, a utilização dos termos alternativos como encenação ou *mise-en-scène*; em segundo lugar, pode servir também para designar uma unidade de ação, um episódio filmográfico da intriga que está a ser narrada, noção que usualmente tem aliados a si critérios definidores de espaço e de tempo. Cristian Metz, nos anos sessenta veio a atribuir à cena um significado diferente, definindo-a como um segmento cuja característica principal era ser constituída por um conjunto de planos sucessivos que mostravam uma ação unitária contínua sem qualquer interrupção temporal. De alguma forma, será neste último sentido que iremos utilizar o conceito embora com propósitos diferentes. Enquanto o objetivo

de Metz era definir segmentos por onde a linguagem cinematográfica se organizava, o nosso será o de a encarar como unidade narrativa, embora possamos admitir que, pelo seu caráter expressivo, também contenha elementos relativos à comunicação, logo também sobre a linguagem fílmica. Porém, diferentemente de Metz, a nossa cena é mais flexível, não encontrando na coerência temporal um critério único e determinante de identificação. Pelo contrário, embora não excluamos o espaço ou o tempo como características eventualmente identificadoras, o nosso principal critério é o da continuidade diegética, facto que poderá conduzir a uniformizar numa mesma cena episódios que filmograficamente se desenrolam em espaços ou tempos diferentes mas nos quais o lastro diegético permanece.

Assim, esta veio a constituir a segunda unidade da estrutura narrativa. Trata-se de um segmento maior que o anterior, que poderá envolver apenas um plano, caso estejamos perante

CENA

«A cena designa originalmente, no teatro grego, uma construção em madeira, a *skené*, no meio da zona de representação, e, depois, por extensão, toda esta zona de representação (o palco) e o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Por uma nova extensão de sentido, o termo passou depois a designar um fragmento de ação dramática que se desenrola numa mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. Daí decorre um determinado valor temporal ligado ao termo: a cena vale para uma certa unidade, indeterminada, de duração» (Aumont, 2009, p 47).

um plano-sequência, mas onde o normal será ser constituído por vários planos, tantos quantos os que forem necessários para narrar o assunto autonomizado. Deste modo, ao contrário do plano, que é materialmente identificável, a cena não obedece na sua definição a qualquer elemento físico, os critérios temporais e espaciais poderão ou não auxiliar, o seu desenvolvimento poderá ser contínuo ou interpolado por outras cenas e, principalmente, é a situação diegética narrada o critério aferidor da sua identificação. Recordemos o início de *As cartas de Iwo Jima* (Eastwood, 2006) no qual começamos por ter uma cena inicial com 13 planos, passada em 2005, 61 anos depois da batalha travada entre americanos e japoneses pela posse da ilha de Iwo Jima. A autonomia diegética da cena provém do facto de servir para nos apresentar o espaço onde a ação se vai desenvolver e, simultaneamente, apresentar o carácter heroico da atitude dos japoneses, quer pela melancolia que a melodia tocada em piano nos transmite, quer pelo comentário de admiração que um dos arqueólogos deixa a propósito dos túneis construídos (Eastwood, 2006, pls. 1-13).

Ou seja, acima de tudo deve ser a coerência temática o nosso principal apoio, facto que obriga a analisarmos o narrado não no sentido filmográfico da rodagem, onde os critérios espaciais e temporais são os suportes mais comuns, mas através do lastro diegético que se mantém entre um conjunto de planos, o que nem sempre é perceptível num primeiro momento pela utilização recorrente que fazemos do espaço e do tempo para nos situarmos na narrativa. No exemplo aludido, começamos por ter imagens do exterior da ilha, com alguns planos mostrando os destroços de guerra e o lugar de memória entretanto construído, para depois passarmos para a escavação arqueológica, uma situação aparentemente distinta, se utilizássemos como critério de análise o espaço da ação, que no primeiro caso é exterior e no segundo é uma situação montada em estúdio para aparentar o interior dos túneis.

<i>Cartas de Iwo Jima</i> (sequência 1, cena 1 (A ilha de Iwo Jima em 2005))	
Planos	Descrição
1	Iwo Jima. Monte Suribachi
2	Monumento em memória da batalha de Iwo Jima
3	Destroços de um canhão
4	Destroços de um tanque
5	Destroços de um <i>bunker</i>
6	Destroços de canhão
7	Interior de um <i>bunker</i>
8	Interior de um <i>bunker</i>
9	Interior de um <i>bunker</i>
10	<i>Bunker</i>
11	Arqueólogos caminhando entre a vegetação
12	Arqueólogo explorando o interior de uma gruta
13	Arqueólogos em trabalho de pesquisa. Descoberta de achado arqueológico
(Eastwood, 2006, pls. 1-13)	

Outro exemplo, mais complexo, mas onde o mesmo processo está presente poderá ser exposto a partir de *Eat, drink, man, woman* (Ang Lee, 1994) através da identificação da cena inicial. A unidade desenrola-se toda no mesmo tempo, um domingo em Taipei (Taiwan), em espaços diferentes, por vezes com um número reduzido de planos para cada episódio, sem aparente ligação entre si. Filmograficamente a cena é apresentada conforme é anunciado no quadro que se segue:

Cena	Planos	Episódios da cena
1	1-108	Chefe Chu preparando uma refeição em casa
		Jia-Jen viajando de autocarro
		Jia-Chien trabalhando no escritório
		Jia-Ning trabalhando num restaurante de <i>fast food</i>
		Chu preparando a refeição
		Jia-Chien trabalhando no escritório
		Jia-Jen na celebração dominical
		Jia-Chien em cena amorosa com namorado
		Chu preparando a refeição
		Jia-Chien conversando com o namorado
		Chu preparando a refeição
		Jia-Ning saindo do trabalho
		Chu preparando refeição
		Jia-Jen chegando com colega de mota
		Jia-Ning saindo do autocarro
		Jia-Chien chegando de carro à mesma rua de Jia-Jen
Chu preparando a refeição		
		A família Chu à mesa (Jia-Jen/Jia-Chien/Jia-Ning: irmãs; Chu: pai (pl. 70))
2	109-124	Chu chegando ao restaurante a que foi chamado de emergência
1.1	125-131	Filhas de Chu arrumando a cozinha depois da refeição. As preocupações com o pai
2.1	132-136	Resolução do problema da ementa do banquete
1.2	137-140	Jia-Jen conversando com Jing-Rong sobre os problemas das respetivas famílias

Como podemos verificar, a realização, até ao aparecimento do episódio 18 (a família Chu à mesa) não nos permite estabelecer qualquer relação entre aquelas quatro personagens. Vemos cada uma delas no seu universo social e profissional, em momentos fugazes e sem autonomia diegética, mas simultaneamente sem grandes possibilidades de estabelecermos qualquer vínculo entre si, excetuando a repetição continua de Chu preparando a refeição, que poderá, eventualmente, indiciar algo mais mas que não sabemos ainda exa-

tamente o quê. Só com a apresentação do referido episódio 18 é que percebemos a existência do laço familiar. Chu, um conceituado *chef* de cozinha, prepara a refeição para as filhas, pretexto utilizado para a família se reunir aos domingos. Naquele dia, porém, Chu terá de abandonar a refeição por ser chamado de urgência ao restaurante onde trabalha, para resolver uma emergência a propósito de um problema que surgira na ementa de um banquete. A cena inicial prosseguirá, interpolada por dois episódios da cena que arranca no restaurante, com as filhas a arrumarem a cozinha, e Jia-Jen conversando com uma vizinha e amiga da família. Deste modo, um conjunto de situações aparentemente sem nexos entre si redundam numa ideia nuclear, que dá coerência ao conjunto, e que consiste na apresentação da família Chu, da casa e da mesa como lugares ancoradores e agregadores para todos os membros, não obstante o desejo que todas as partes virão a manifestar no sentido de ganharem o seu próprio espaço. Deste modo, passamos dos momentos iniciais onde a proliferação de sítios e a ausência de nexos unificadores é norma, mas que nos permitem ligar as personagens a um universo social e profissional, para a confluência final das três personagens na casa onde Chu preparava a refeição. Ou seja, o aparentemente disperso serve para caracterizar as personagens, que depois vimos a saber serem filhas de Chu, sendo por isso necessário, para que possamos identificar a coesão temática ou diegética existente, deixar que os vários episódios surjam para conseguirmos identificar-lhe a unidade, logo apreendê-los como cena, e não entrar por uma via que levaria à proliferação de hipotéticas cenas deduzidas a partir dos locais de rodagem, que tornariam a apreensão da narrativa e da sua estrutura mais dispersa e confusa.

Deste modo, ao contrário do exemplo que apresentámos em *Cartas de Iwo Jima*, onde a simplicidade diegética e espacial dominam, no segundo caso somos inicialmente confundidos, não nos são fornecidos elementos unificadores entre as personagens, só a

partir do plano 70 percebemos os elos, e estamos com uma cena que comporta 119 planos. Ou seja, aquilo que devemos enfatizar é que neste segundo caso o que é definitivamente relevante é o assunto que está a ser narrado e que dá coerência à unidade, e os espaços onde as filhas se encontram inicialmente servem apenas para apresentar alguns elementos caracterizadores sobre as personagens. Assim, a cena é um episódio com autonomia diegética, constatável através da identificação do tema narrado na situação, e que poderá ser expresso em diferentes espaços, tempos e por várias personagens. Refira-se ainda que, ao contrário do plano, a subjetividade está presente na identificação de cenas, que o objeto de pesquisa ou o olhar pode levar à definição de diferentes unidades deste género num mesmo filme. Porém, apesar dessa subjetividade, na base da sua conceção deve sempre existir um critério de coerência defensável para que uma cena possa ser aceite como unidade narrativa.

A sequência

Esta última unidade, a maior das três até aqui apresentadas, tem por função fornecer uma visão global sobre a narrativa, enunciando os grandes temas que a constituem. Desse ponto de vista, esta é a perspectiva mais distanciada que temos sobre a forma como aquela se organiza, não a vislumbrando segundo o ponto de vista saltitante que o olhar plano a plano proporciona ou sob o critério episódico que a análise cena a cena oferece, mas segundo um ponto de vista onde nos centramos nos elementos mais profundos da obra.

Sublinhemos em primeiro lugar alguns aspetos que distinguem o nosso conceito. Não é uma unidade de ação no sentido filmográfico do termo, onde uma parte dos acontecimentos são contados a partir de um local de rodagem, nem é entendida no

sentido que Metz lhe deu na grande sintagmática, quando considerou a sequência como um sintagma cronológico com elipses temporais que se distinguia da cena por esta ter uma duração real sem interrupção. Ou seja, se o nosso conceito se distancia do desenvolvido por Metz, por não considerarmos que as marcas temporais sejam determinantes na sua identificação, já se aproxima do sentido narratológico por ter subjacente critérios como o tema ou os acontecimentos relatados.

Tecnicamente é constituída por várias cenas com afinidades diegéticas entre si, facto que por vezes constitui uma dificuldade, porque obriga a desenvolver um olhar sobre várias cenas em simultâneo, de forma a procurar afinidades temáticas, do qual resultará uma unidade mais global, precisamente a sequência. Ainda do ponto de vista técnico, qualquer estrutura narrativa terá, no mínimo, três sequências, uma para a apresentação da problemática, outra com o seu desenvolvimento e uma final para a resolução da questão inicial.

Vejamus o caso de *Lawrence da Arábia* (Lean, 1962) e a sua primeira sequência. Conforme se poderá verificar no quadro abaixo, entendemos que a obra tem uma sequência inicial, constituída por quatro cenas, cada uma com um assunto específico. O filme consiste num longo *flash back* começando com a morte de Lawrence em consequência de um acidente de mota (1ª cena), da qual resulta a segunda cena, onde são apresentadas as cerimónias fúnebres e surgem vários testemunhos duvidando sobre a sua importância histórica. Apresentada a personagem, recuamos no tempo, vamos para a 1ª guerra mundial ao encontro de Lawrence que está no Cairo ao serviço da coroa britânica, ficando então a saber do seu destacamento para aconselhar o Príncipe Feisal (3ª cena) e, na sequência dessa decisão, acompanhamo-lo no deserto com o seu guia, cena em que nos apercebemos do respeito, conhecimento e admiração que tem pelos árabes (4ª cena).

Sequência	Cena	Planos	Assunto
1 Lawrence e o deserto	1	1-25	Morte de Lawrence (1935)
	2	26-31	Cerimónias fúnebres. Testemunhos sobre a importância de Lawrence
	3	32-69	Destacamento de Lawrence para aconselhar Príncipe Feisal durante a Iª Guerra Mundial
	4	70-120	A beleza do deserto. A valorização do outro. Travessia do deserto com o guia
(Lean, 2001)			

Porquê autonomizar estas quatro cenas, de forma a agregá-las numa sequência? O que existe de comum entre elas a nível diegético? Em nossa opinião, estas quatro cenas iniciais estão todas ao serviço do mesmo propósito, que consiste em apresentar a personagem Lawrence e o deserto como espaço diegético da ação. Dito de outro modo, estamos perante a intriga de predestinação que Roland Barthes refere, apresentando a problemática a desenvolver, que consistirá na narração de alguns episódios da vida de Lawrence na Península Arábica de forma a ajuizarmos a importância histórica que os autores lhe conferem.

Assim, organizada a narrativa do ponto de vista sequencial, e como dizíamos há pouco, qualquer obra poderá ser percecionada apenas do ponto de vista dos temas globais que aborda, sem a presença do sobressalto da narração plano a plano ou da apresentação dos episódios que constituem as várias cenas de uma sequência. *A costa dos murmúrios* (Cardoso, 2004) poderá aqui servir-nos de exemplo demonstrativo. Do nosso ponto de vista, a narrativa organiza-se em 4 sequências que estão apresentadas na tabela seguinte:

A costa dos murmúrios		
Sequência	Tema	Cenas
1	O casamento de Evita-Luís. As transformações ocorridas em Luís. A partida para a operação militar no norte de Moçambique	13
2	O quotidiano de Evita durante a ausência de Luís. A descoberta do novo Luís	7
3	A relação de Evita com Álvaro Sabino e a busca do reequilíbrio	8
4	O desmoronar das relações Evita-Luís e Evita-Álvaro	6
(Cardoso, 2004)		

No quadro, conforme se poderá verificar, apenas são apresentados os temas que unem as várias cenas que constituem as sequências. Aí podemos depreender que a problemática abordada pela narrativa são as transformações que a guerra colonial produziu no alferes Luís e a desestruturação emocional e familiar que daí resultou. Ambas as situações surgem como metáfora relativa a todos aqueles que direta ou indiretamente se viram envolvidos naquele conflito.

4. A construção da estrutura narrativa

Apresentadas as unidades através das quais a estrutura narrativa se organiza, olhemos agora para a sua elaboração. Como dizíamos de início, para que se torne um instrumento funcional e útil à investigação, convém que adquira o formato de uma tabela informática para que possamos ler a narrativa passo a passo, através das cenas que se vão sucedendo, ou de forma mais global através das unidades sequenciais ou, eventualmente, seguir apenas um aspeto que esteja devidamente identificado.

A elaboração da estrutura narrativa requer sempre, no mínimo, três visionamentos:

4.1 Primeiro visionamento: observação livre do filme.

82

É o primeiro contacto com a obra, na qual deve apenas estar presente o prazer sensorial e estético comum a qualquer espectador. Todo o investigador que não se deixe envolver pelo filme, que não comungue do chamado *efeito-cinema*, que o leva a desenvolver mecanismos de identificação primária (imaginar-se dentro do espaço diegético criado pela ficção) e secundária (solidarizar-se com os problemas e angústias por que as personagens passam para resolver os problemas que lhes vão sendo colocados) ficará no exterior do filme, e nunca estará em plenas condições de compreender os sentidos subjacentes à obra. Uma ficção cinematográfica é acima de tudo a narração de uma estória, através da qual nos deixamos voluntariamente manipular a nível sentimental, tal como em todos os outros registos ficcionais. A percepção desta manipulação, o referido *efeito-cinema*, é essencial para que possamos estar plenamente em condições de efetuar qualquer exercício intelectual sobre a obra.

4.2 Segundo visionamento: observação ‘cenográfica’ e ‘sequencial’

É aqui que começa o exercício de distanciação, onde convém estarmos já munidos de um instrumento de registo para começarmos a estruturar e a recolher dados. Nesta fase, aquilo que vamos fazer é dividir ‘cenográfica’ e ‘sequencialmente’ o filme, ou seja, identificar e numerar as cenas e sequências, processo que não aconselhamos fazer simultaneamente. Primeiro efetuar os cortes ‘cenográficos’, e posteriormente, depois de todo o processo anterior, proceder às cições sequenciais. Na tabela seguinte apresentamos aquilo que será o princípio da estrutura narrativa, através da qual, as cenas primeiro e depois as sequências, serão progressivamente identificadas.

As cenas serão numeradas de um até ao limite que se considerar necessário, de forma seguida ou interpolada consoante forem ou não apresentadas alternadamente com outras cenas, identificando também o assunto tratado em cada uma delas, até ao momento em que nos apercebemos de que o assunto entretanto narrado já não diz respeito ao lastro comum às cenas anteriores. Nesse momento procedemos ao corte sequencial, o que significa recomeçar a contar as cenas a partir de um para a nova sequência, porque cada conjunto de cenas identificado como pertencente a uma sequência, deve ser numerado dentro da própria unidade.

Sequência	Cena	Planos	Assunto
1 (título / tema)	1		Identificação do assunto da cena
	2		Identificação do assunto da cena
	3		Identificação do assunto da cena
	2.1		Continuação do assunto começado na cena 2
	4		Identificação do assunto da cena
	3.1		Continuação do assunto começado na cena 3
	2.2		Prosseguimento do assunto continuado na cena 2.1
2	1		Identificação do assunto da cena

4.3 Terceiro visionamento: contagem de planos

Esta é a última fase da estruturação da narrativa. Ao contrário da criação e contagem de cenas, que são enumeradas apenas dentro da sequência para narrar o tema nela identificado, a contagem de planos é efetuada de forma continuada até ao fim da narrativa, numerando todas estas unidades para que possamos afirmar quando começam e acabam as cenas e sequências mas, fundamentalmente, para podermos citar de forma rigorosa e objetiva a obra.

E sobre este aspeto aparentemente simples de contagem destas unidades, aconselha-se que não existam elementos perturbadores, nomeadamente ao nível da banda sonora. Deve haver uma concentração absoluta na banda imagem, particularmente num elemento que esteja em campo quando estamos perante planos demasiado curtos e suscetíveis de desconcentração. Note-se que este último facto não é despiciendo se atendermos ao rigor que se deve ter quando pretendemos efetuar uma citação a partir da obra fílmica. Ou seja, uma deficiente contagem terá consequências negativas na localização de afirmações que pretendamos fazer a partir da narrativa. Ainda a propósito do processo de citação, refira-se ainda que, caso não utilizemos a observação plano a plano de que falaremos mais à frente, a estrutura narrativa é o único instrumento de que nos podemos socorrer para localizar afirmações no filme. Para isso, a contagem de planos efetuada para identificar o início de cenas é preciosa, porque será a partir desse corte que recommençaremos a contagem para localizar com mais precisão qualquer elemento situado num plano do interior de uma cena.

Aliado à questão da numeração, existe um pormenor relevante a salientar que diz respeito aos momentos de corte 'cenográfico' e 'sequencial'. É através da contagem que decidimos quando começa e acaba cada unidade, sendo necessário utilizar critérios de grande objetividade, nomeadamente diegéticos, para sabermos quando efetuar o corte de uma cena ou sequência e, ao mesmo tempo, estar atento à possibilidade de essas unidades continuarem a ser desenvolvidas de forma alternada com outras cenas.

Assim sendo, e retomando o exemplo da sequência anteriormente apresentado, a contagem de planos apresentar-se-á como é mostrado no exemplo:

seqüência	cena	planos	assunto
1 (título / tema)	1	1 – 25	Identificação do assunto da cena
	2	26 – 54	Identificação do assunto da cena
	3	55 – 80	Identificação do assunto da cena
	2.1	81 – 120	Continuação do assunto começado na cena 2
	4	121 – 147	Identificação do assunto da cena
	3.1	148 – 179	Continuação do assunto começado na cena 3
	2.2	180 – 214	Prosseguimento do assunto continuado na cena 2.1
2	1	215 – 235...	Identificação do assunto da cena

5. A estrutura narrativa de *A costa dos murmúrios*

O fim deste processo culmina com a completa estruturação da narrativa que temos por objeto. *A costa dos murmúrios*, obra realizada por Margarida Cardoso em 2004 pode ser o exemplo para verificarmos como se concretiza todo este processo.

A narrativa é baseada na obra homónima de Lídia Jorge, sendo um exercício de memória sobre as consequências pessoais e familiares da guerra colonial (1961-1974), feito a partir do ponto de vista feminino, utilizando para o efeito a relação entre Evita e Luís como metáfora, desenvolvendo-se a partir de dois tempos diegéticos. Um, o principal, situado em Moçambique nos inícios dos anos setenta do século XX, durante o qual acompanhamos as transformações que Evita vai descobrindo em Luís, num processo que a conduz ao seu progressivo afastamento do marido até terminar com a morte deste. Outro, secundário, sobre o qual não temos referências espaço-temporais precisas, mas que é posterior, durante o qual a mesma Evita, em *voz over* sobre as imagens do tempo diegético principal, vai efetuando reflexões sobre o seu passado.

A primeira sequência é nuclear no conjunto da narrativa. Para além de enunciar a problemática a abordar, situando-a no espaço e no tempo, serve também para apresentar as personagens principais, os casais Evita-Luís e Forza Leal-Helena. No caso do par Luís-Evita, a sequência apresenta-nos a chegada de Evita à província moçambicana para casar com Luís e, à medida que se vai situando no novo contexto, descobre um novo marido, diferente daquele que conhecera na metrópole, do qual resultam progressivos cortes afetivos assinalados na estrutura. Estes momentos ora são apresentadas através de situações diegéticas desenvolvidas durante o tempo narrativo principal, ora são apresentadas a *posteriori*, através da *voz over* de Evita que, sobre as imagens, a partir de um futuro não localizado temporalmente, apresenta reflexões sobre aquele passado, assinaladas na estrutura como evocações.

O casal Forza Leal / Helena ajuda-nos a perceber as transformações entretanto ocorridas em Luís, admirador servil do seu capitão, que considera um herói, cujas características sádicas, violentas e autoritárias estão nos antípodas do Luís de juventude com quem Evita escolheu viver. Helena, enquanto esposa do capitão, é o meio através do qual este demonstra a sua personalidade, aparecendo nesta sequência como elemento submisso e sem vontade própria perante o marido.

A costa dos murmúrios				
Estrutura narrativa				
Realização: Margarida Cardoso				
Produção: Filmes do Tejo/Les films de l'après-midi		Ano: 2004		
Sequência	Cena	Planos	Assunto	
1	1	1-19	Genérico. Faz o reconhecimento da chegada de militares, de familiares e de Evita a Moçambique 1ª evocação.	
	2	20-29	Evita recorda o seu casamento com Luís. O espaço: Hotel Stella Maris	
	3	30-42	O baile de casamento. Apresentação de Capitão Forza Leal e Helena	
	4	43-66	A noite de núpcias de Evita e Luís. A descoberta de problemas na província	
	5	67-74	Evita e Luís falam sobre o passado de Luís, do seu gosto pela matemática Evita constata a mudança de Luís, o desprezo pela sua área de estudo predileta.	
	O casamento de Evita	6	75-79	1º corte afetivo entre Evita e Luís 2ª evocação. Evita recorda o que foram os anos passados
	O espaço e as personagens	7	80-119	Passeio dos casais. Luís e Forza Leal decidem «fazer o gostinho ao dedo». Jogo de submissão entre Forza Leal e Helena. Os dois homens divertem-se a matar flamingos. Luís afirma-se como sombra do seu capitão
		5.1	120-121	2º corte afetivo entre Evita e Luís Evita constatando as mudanças de Luís.
		8	122	3º corte afetivo Evita/Luís 3ª evocação de Evita (Evita e Luís no final do baile de casamento)
		9	123-128	No quarto do Stella Maris, Evita e Luís acordam com gritos dos vizinhos em virtude de problemas conjugais de infidelidade. Evita fica a conhecer a forma como Forza Leal resolveu um problema semelhante com Helena
		10	129-133	4º corte afetivo entre Evita/Luís Os dois casais na praia. O prazer de Forza Leal em humilhar a esposa
	Partida de Luís para a operação militar	11	134-145	Na marisqueira, Evita enfrenta Forza Leal devido à questão da guerra colonial. Evita afirma-se opositora à guerra e defende a necessidade de uma solução política, enquanto Forza Leal afirma que a terra é portuguesa.
		12	146-148	Evita recusa ficar numa casa apresentada por Forza Leal, preferindo ficar no hotel quando Luís partisse para a operação militar
	13	149-160	4ª evocação de Evita Evita recorda a última noite antes da partida. Forza Leal trata Helena como um objeto, depositando-a no jardim Luís parte sem conseguir que Evita prometa viver enclausurada até este regressar. Despedida tensa	

(Cardoso, 2004)

A segunda sequência, abaixo apresentada, serve para percebermos o cotidiano de Evita durante a ausência de Luís, que entretanto partiu para uma operação militar com o seu capitão. Nesse dia a dia, duas notas importantes devem ser salientadas para a compreensão global dos sentidos da diegese, conferindo por isso autonomia temática a esta unidade. Por um lado, inicia um processo de conversas com Helena que a levarão a descobrir outras facetas na esposa do capitão, e conhece o jornalista Álvaro Sabino após encontrar umas garrafas de álcool metílico que andavam a matar elementos da comunidade indígena, pessoa a quem pede para denunciar publicamente a hipocrisia existente em torno da situação.

Sequência	Cena	Planos	Assunto
2 A ausência de Luís e o cotidiano de Evita	1	161-172	Reconhecimento do cotidiano de Evita e das outras mulheres e crianças na ausência dos militares
	2	173-197	1ª conversa Evita/Helena A promessa de enclausuramento de Helena O receio das baixas militares na operação militar dos maridos
	3	198-216	Evita descobre garrafas de álcool metílico. Primeiro encontro com o jornalista Álvaro Sabino
	4	217-253	2ª conversa Evita/Helena Morte do mainato Mateus Rosé Evita conhece novas facetas de Luís através de fotografias de operações militares
	5	254-275	Evita descobre correspondência sua não aberta por Luís Evita confirma junto do colega Góis o novo caráter de Luís. Fica a conhecer novas facetas do marido
	6	276-291	Evita passeando nas ruas à chuva. Encontra Álvaro Sabino e pede-lhe para denunciar as mortes por álcool metílico
	7	292-294	Conhecimento da morte do tenente Fernandes

(Cardoso, 2004)

A terceira sequência merece autonomia porque, em função do prosseguimento das conversas com Helena, Evita virá a conhecer dados que aprofundam a rutura iniciada relativamente a Luís e, devido a esse corte afetivo, aceita iniciar uma relação com Álvaro Sabino por este se tornar numa espécie de elemento reequilibrador relativamente à perda de horizontes afetivos e partilhar com Evita as mesmas preocupações sobre a guerra colonial e sobre os destinos da província. Das conversas com Helena resultará ainda o aprofundamento das razões da submissão desta relativamente a Forza Leal, a revelação do desejo de que este morra na operação em curso, e a tentativa do estabelecimento de uma relação amorosa com Evita que, por sair frustrada, provocam um corte abrupto no relacionamento entre as duas.

Sequência	Cena	Planos	Assunto
3 A relação de Evita com Álvaro Sabino	1	295-319	5ª evocação Evita aceita sair com Álvaro Sabino. Conhece as várias relações que tem
	2	320-325	3ª conversa Evita/Helena A morte do tenente Fernandes não é incluída nas estatísticas
	3	326-346	Evita, Álvaro e o colega no Moulin Rouge Evita passa a noite com o colega e encontra Álvaro de manhã
	4	347-360	Evita lê a «coluna involuntária» de Álvaro Sabino 6ª evocação. Tenente Zuriqre refere que as operações estão a correr mal. O medo nas ruas
	5	361-365	4ª conversa Evita/Helena Helena preocupada com o número de baixas militares
	6	366-382	A conflitualidade social nas ruas. A revolta portuguesa pela morte de um pianista Discriminação racial nas ruas Evita encontra-se com Álvaro

			5ª conversa Evita/Helena História do amante de Helena e a roleta russa
	7	383-412	Helena confessa a Evita o desejo de que Jaime regresse morto Helena propõe um envolvimento amoroso com Evita
	8	413-421	7ª evocação. A praga de gafanhotos. A última noite com Álvaro
(Cardoso, 2004)			

Finalmente, a quarta e última sequência consome a resolução do problema apresentado na primeira unidade relativamente à relação entre Evita e Luís. Iniciada com o regresso dos militares, e não obstante o vazio e o desalento com que Luís regressa, Evita comunica-lhe o conhecimento entretanto adquirido, nomeadamente o caráter sanguinário e sádico do marido. Contudo, de Luís apenas o silêncio recebe porque entretanto este já fora informado da relação da esposa com Álvaro, através da denúncia de Helena como vingança da recusa de Evita em iniciar com aquela a referida relação amorosa. A solução da questão terminará com a roleta russa entre Álvaro e Luís, na qual a sorte escolheria quem ficaria com Evita. Porém, ao contrário do amante que Helena tivera, que morrera durante o mesmo jogo com Forza Leal, é Luís que morre e Evita não volta a encontrar Álvaro.

Sequência	Cena	Planos	Assunto
4 O regresso de Luís.	1	422-434	Conferência de imprensa sobre o fim das operações militares A despedida entre Evita e Álvaro
	2	435-453	Regresso de Luís A frustração pela operação militar. Regresso derrotado
	3	454-457	Evita e Luís passeando. Notícias sobre a falsa paz. Leitura da coluna de Álvaro Sabino

A roleta russa	4	458-465	Luís e Forza Leal queimam documentos de guerra. Helena recusa-se a receber Evita. Forza Leal parece convencer ou confortar Luís
O desaparecimento de Álvaro	5	466-477	Evita revela a Luís conhecer as suas características de militar (sanguinário e sádico). O silêncio de Luís. Sai fardado
	6	478-500	8ª evocação. A roleta russa entre Luís e Álvaro. Evita procura Álvaro. Reconhecimento do corpo de Luís. O amanhecer. Um flamingo levanta voo
(Cardoso, 2004)			

Refira-se ainda que estes casais podem ser apresentados sob dois pontos de vista. Por um lado, estabelecendo como oponentes o caos e a ordem, o par Evita / Luís parte da ordem em direção ao caos à medida que Evita se apercebe das mudanças psicológicas entretanto operadas em Luís e aquela recusa a nova ordem que o marido lhe tenta impor. Já no caso de Forza Leal-Helena é um par que vive no caos, sob a aparente harmonia imposta de forma violenta e sádica pelo marido, e em relação à qual Helena se submete na esperança de um dia se libertar através do desaparecimento do marido em combate.

Por outro lado, ambos os casais podem ser também analisados pela oposição fraco / forte, modificando-se as posições anteriores pelo aparecimento de dois novos pares. Forza Leal / Evita, apesar de ideologicamente oponentes são ambos o lado forte das respetivas relações, representando o primeiro, o regime e a autoridade colonial instituída, e a segunda, a oposição àquele ideário e a busca de uma solução política para o problema da guerra colonial. Já o par Luís / Helena representa o lado derrotado de ambas as relações, apesar de o primeiro se apresentar como uma cópia imperfeita e impotente de Forza Leal, e Helena se assumir como aquela que aceitou as condições impostas, vivendo no silêncio e na subserviência pragmática em nome da sua própria sobrevivência.

Em termos conclusivos, aquilo que paira como lastro mais profundo na estrutura narrativa de *A costa dos murmúrios* é a acusação que fica implícita sobre os danos pessoais que a guerra colonial deixou naqueles que com ela se depararam, quer a nível familiar, em função da desestruturação do casamento e as modificações que a doutrinação da guerra exerceu sobre Luís, quer do ponto de vista pessoal, nomeadamente através dos casos de Helena e Evita, particularmente esta última, de cujas evocações subjaz um sistemático pessimismo, aprofundado pela noção de que através das evocações que Evita faz sobre o passado, o desequilíbrio persiste não obstante o tempo entretanto passado.

Apresentado o exemplo da estrutura narrativa de *A costa dos murmúrios*, gostaríamos de enfatizar alguns pontos para terminar:

- a) A estrutura narrativa efetua uma decomposição da obra nos seus principais segmentos (planos, cenas e sequências), permitindo-nos situar rapidamente um momento da narrativa em qualquer tipo de unidade.
- b) Este instrumento descritivo possibilita uma visualização clara quanto à forma como a narrativa foi organizada para acedermos às peripécias da intriga, a um esquema|índice das várias unidades utilizadas na narração, a partir do qual será eventualmente possível analisar o funcionamento da narrativa.
- c) A estruturação da narrativa pode ser o fim do processo, nomeadamente para quem está em fase de iniciação à investigação, podendo inclusivamente servir como forma de citação. Acima de tudo serve de apoio à análise fílmica, é um recurso operacional para o investigador, que através dela pode situar a obra a diversos níveis ou perceber os ritmos por que a narrativa se organiza.
- d) Caso a estrutura não represente o fim do trabalho desenvolvido na obra, e corresponda apenas a uma fase intermédia para nos aproxi-

marmos do filme de forma sistemática, segue-se a observação fílmica ao nível das unidades narrativas que temos utilizado, aconselhável para pesquisas de maior profundidade, caso das dissertações de mestrado ou doutoramento, em relação às quais o volume e o tipo de informação coletado é mais aprofundado, situação que iremos desenvolver de seguida.

6. As unidades narrativas e o seu dinamismo

As unidades narrativas em que nos temos baseado têm uma dinâmica própria na sua constituição e aplicação, que as torna tendencialmente polissémicas ao nível do significante, porque o ato criador que está na sua origem assenta na utilização de um conjunto de elementos relativamente alargado, cujo cruzamento pode gerar significações provavelmente ilimitadas.

Essas possibilidades criativas são particularmente evidentes ao nível da elaboração do plano, onde o conjunto de dispositivos que o realizador dispõe é muito alargado, obrigando, agora do ponto de vista da interpretação, a que não possamos atribuir significados idênticos a procedimentos técnicos iguais porque estes têm de ser analisados em função da confrontação com outros elementos existentes na criação desta unidade. Para além da criação ser ilimitada neste tipo de unidade, elas terão de ser cruzadas com outras, antecedentes e seguintes, bem como ser integradas nas unidades maiores que estamos a utilizar, contribuindo esta ordenação, realizada na montagem, para gerar novas possibilidades ao nível da significação.

Deste modo, perante este universo de opções que a criação cinematográfica tem à disposição, como proceder à análise fílmica? Como construir evidências que demonstrem o funcionamento do filme? Aqui estamos perante o momento em que temos a opção de fundamentar a nossa opinião com base em raciocínios impressionistas, baseados

em argumentos que giram à volta da sensação e da subjetividade, ou construir um processo que nos permita alcançar, com objetividade, regularidades nas opções narrativas da obra que demonstrem como é que as unidades foram organizadas para produzir sentidos.

Ao optarmos pelo segundo caminho, a fórmula que escolhemos para construir as evidências demonstrativas passou pela criação de instrumentos de recolha, com base em parâmetros uniformemente aplicados à obra ou ao conjunto dos filmes que temos sob escuta. É uma etapa que será de durabilidade variável consoante aquilo que tivermos de observar, podendo circunscrever-se às unidades narrativas mais longas, caso das cenas e sequências ou, por outro, obrigar à observação plano a plano. Por outro lado, é também determinante que antes de avançarmos para a aferição de dados, definamos claramente o nosso objeto, sem o qual toda e qualquer recolha poderá estar destinada ao insucesso. Ou seja, será em função da identificação do tema a estudar que ficaremos prontos a selecionar dados que consideremos pertinentes para a futura análise fílmica e, simultaneamente, ficamos também aptos a excluir elementos que não tenham interesse. Em última instância, a não determinação desta meta tornará o procedimento disperso, desinteressante, e sem qualquer vantagem para a investigação.

Por outro lado, desta fase resultará uma situação de enorme importância para a credibilização do estudo a apresentar. Dado que o processo será efetuado em todas as obras através do mesmo instrumento e dos mesmos parâmetros, os dados coligidos obedecem a critérios de objetividade, porque provêm de unidades fisicamente identificadas; sistematicidade, porque daí resulta um conjunto de dados compacto e uniforme; constância, pois todas as obras são sujeitas ao mesmo tipo de aferição. No fim da recolha, aquilo de que dispomos é de um banco de dados que nos permitirá alcançar as referidas regularidades, perceptíveis ao longo do lastro da narrativa, que nos ajudam a perceber as evidências demonstrativas relativamente aos sentidos da obra que estamos a analisar.

6.1 A dinâmica interna dos planos

A banda som

Em consequência do êxito que *The jazz singer* (Crosland, 1927) obteve e da implementação da sincronização do som com a imagem, os planos passaram desde então a ser organizados em função de duas bandas, a sonora e a imagem, que funcionam em conjunto e com a mesma finalidade, que consiste na produção de significados destinados à percepção da intriga que a narrativa nos vai desvelando. E, apesar de o espectador receber simultaneamente as informações e estímulos sonoros e visuais, facto que desde logo obriga a que o investigador durante a análise tenha em conta essa simultaneidade, para efeitos de exposição pedagógica iremos abordar as duas bandas separadamente.

O som talvez seja o elemento mais difícil de estudar num filme pelo facto de não podermos parar o visionamento de uma película «congelando um instante do som», tal como fazemos para estudar um fotograma para examinar a *mise-en-scène*, ou ainda para analisar a montagem através de uma série de planos. Porém, a banda sonora é fundamental para a nossa compreensão do filme. Desde logo, com a emergência do som a partir dos anos trinta chegava o silêncio, proporcionando ao espectador uma experiência perceptiva mais completa pela sincronização da visão e da audição, ao mesmo tempo que ganhava uma função expressiva que até aí era desconhecida. Para além disso, a banda sonora pode condicionar objetivamente a forma como interpretamos a imagem, nomeadamente se a mesma tiver diferentes acompanhamentos musicais, o som pode guiar-nos indicando-nos aquilo que devemos observar e obrigando o olhar a desviar-se de outros elementos, e pode ainda antecipar uma situação visual, conduzindo dessa forma a nossa atenção, nomeadamente quando ouvimos qualquer coisa que ainda não está na imagem, mas

que supomos será mostrado nos planos seguintes, ou dar-nos ainda uma perspectiva espacial da ação, proporcionando-nos a sensação de localização, de distância ou de proximidade através do volume do som.

Por outro lado, e como Aumont refere, o som fílmico nunca é um «som em si mesmo», (...) sendo sempre veículo de um sentido, ou indício de uma origem», ou seja, o som num filme deve ser sempre analisado em função de critérios que se relacionam «com o efeito dramático ligado à ação e à imagem, mas em caso algum com o equilíbrio intrínseco só da banda sonora» (Aumont, 2009, p. 134). É comum organizar esta banda em três campos, a voz, a música e o ruído. Destes três segmentos é também habitual o estabelecimento de uma hierarquia que, independentemente da existência de exceções, coloca a voz como elemento determinante na condução da intriga, e a música e o ruído com funções adjacentes, nomeadamente na acentuação da unidade ao nível da narração e da imagem. Relativamente à voz, se os diálogos são talvez o aspeto mais marcante, convém ainda estar atento à oralidade que pode influenciar na perceção do filme, como são as hesitações, as repetições, o gesto ilustrativo, ou o ritmo, o timbre e a musicalidade, facetas que tendemos por vezes a desvalorizar, mas que adquirem significado se observarmos um filme nosso conhecido numa língua que não dominamos, onde aquelas características se tornam claramente informativas (Aumont, 2009, p. 132-143).

Relativamente aos ruídos, é nos anos 60 do século XX, com a revolução do som direto, que aqueles passam a ser frequentes nos filmes, dentro e fora do campo da imagem. Aumont e Marie classificam como ruídos os elementos sonoros não verbais. Porém, referem que é uma categoria a usar com cuidado pela fluidez semântica que a palavra ruído pode incluir. Nesse sentido, referem que as fronteiras que separam o verbal ou o musical dos ruídos e das ambiências sonoras são muito variáveis, e dão o exemplo das bandas sonoras com música eletrónica, que transformam sons verbais ou musicais em

ruídos. Porém, acima de tudo, aquilo a que importa estar atento é à função desempenhada pelos ruídos, nomeadamente ao seu valor simbólico, podendo reforçar ou funcionar como contraponto à imagem.

Uma das questões nucleares no som relaciona-se com a sua dimensão espacial, concretamente a fonte de onde procede, podendo ser de dois géneros, diegético se for originado dentro do espaço da história, não diegético se a criação do som tiver outra origem, como é a situação da música que acompanha a ação, que convencionalmente apenas é ouvida pelos espectadores e não pelos protagonistas da história, ou o caso do narrador onisciente, cuja voz proporciona informações à compreensão da narrativa mas não pertence a nenhuma personagem. Já em relação ao som diegético é necessário estar atento a duas situações. Em primeiro, poderá ser originado na imagem visível, a situação mais comum quando acompanhamos um diálogo, ou estar em *off*, isto é, ter origem no espaço da história que nos está a ser contada mas não ser visível, situando-se fora de campo, no exterior dos limites do quadro que vemos na imagem, sugerindo dessa forma que o espaço se estende para além da ação visível, controlando dessa forma as nossas expectativas sobre esse mesmo espaço.

Em segundo, o som diegético poderá ser usado para captarmos o pensamento de uma personagem, por exemplo quando lhe ouvimos a voz sem que os lábios se movam, e implicitamente sem que as outras personagens se apercebam, conferindo dessa forma um carácter subjetivo à narração, pelo acesso que temos à interioridade da personagem. A frequência com que este procedimento é utilizado requer ainda que distingamos entre som diegético externo, quando a sua origem provém de uma fonte exterior à personagem mas que permite aceder ao seu íntimo, e som diegético interno, vem do interior da personagem, como são os casos das vozes interiores, que por vezes também se designam como *voz over* (Bordwell, 1995, p. 307-311)

O SOM E O ESPAÇO		
Tipo	Origem	exemplo
Não diegético	Externa ao espaço da história	Música de acompanhamento da ação
Diegético	Provém do espaço do história	Falas emitidas durante a ação pelas personagens
Diegético (off)	provém do espaço da história mas não vemos a sua origem	Personagem que fala fora do quadro
Diegético (in)	Provém do espaço da história e vemos a sua origem na imagem	Sons provenientes do quadro
Diegético (interno)	Provém do interior de uma personagem	Vemos a personagem, ouvimos a sua voz, mas não a vemos a falar
Diegético (externo)	Provém de uma fonte existente na imagem	Um ruído/voz que faz uma personagem recordar algo

Instrumentos descritivos. A este nível, para a banda sonora, deixamos aqui uma proposta que organiza a recolha de informação com base nas três áreas referidas, que poderá ser aplicada aos segmentos onde interessa efetuar este tipo de observação, registando os elementos pertinentes, nomeadamente diálogos, música e ruídos, dados que constam de uma tabela criada para os planos necessários, que poderão ser úteis caso pretendamos citá-los no futuro texto de análise, bastando para tanto utilizar os procedimentos normais de citação com a indicação do número do plano: (Curtiz, 1943, pl. 265).

Como exemplo de recolha da banda sonora, vejamos o caso de *Mudar de vida* (Rocha, 1966). Em tempos, aquele filme foi por nós utilizado para estudar a ficção cinematográfica sobre o império colonial, a propósito do regresso, onde tivemos oportunidade de analisar as angústias inerentes ao retorno de África. Vejamos o que, ao nível da banda sonora considerámos pertinente registar nos primeiros planos da chegada de Adelino ao Furadouro:

pl	banda sonora	banda imagem
1	Música: guitarra e flauta (tristeza, saudade, regresso)	
2	Música: <i>ibidem</i>	
3	Música: <i>ibidem</i>	
4	Música: <i>ibidem</i>	
5	Ruído: mar Pescadeira: Iá (espanto)	
6	Ruído: mar Pescadeira: Olha, olha!...	
7	Ruído: mar Outra: Que é? Pescadeira: O Adelino! Há tantos anos! O que o espera!... Outra: A Júlia ao menos, e o Raimundo. Que venha com saúde...	
8	Música: guitarra (lamento, reencontro com a casa, tristeza)	
(Rocha, 1966, pls. 1-8)		

Como pudemos verificar, nos oito planos em que assistimos à chegada de Adelino ao Furadouro, a banda sonora fornece-nos três tipos de significados ao nível da caracterização do espaço e das personagens. Por um lado, a música extradiegética que foi colocada, reforça o lado melancólico do regresso, pois tanto a flauta como a guitarra assemelham-se a um lamento na hora do retorno, tristeza essa que nos ajuda a perceber o estado anímico em que Adelino vem. O marulhar do mar, como som intradieético caracteriza o espaço da ação, um lugar eminentemente piscatório. Finalmente, o pequeno diálogo das duas pescadeiras trabalha no mesmo sentido, embora acrescente algo mais, de que haveria tensão entre o retornado e duas personagens que ainda não conhecemos, Raimundo e Júlia. Assim, através deste excerto da banda sonora podemos verificar que os três elementos, mas particularmente a música e a voz, exercem uma

grande complementaridade entre si e a banda imagem, que é constituída por imagens com a chegada de Adelino. Para além disso, a recolha foi efetuada de forma denotada, registando neste caso aquilo que se ouve, com algumas anotações interpretativas sobre o sentido conotado da informação, não havendo necessidade, em função do nosso objeto (regresso da guerra colonial) de efetuar outro tipo de registo sobre a banda sonora.

A banda imagem

No que diz respeito a esta banda, é necessário começar por distinguir dois aspetos essenciais. Aquilo que vemos dentro dos limites da imagem, a que vulgarmente se designa por quadro, e enquadramento, que diz respeito aos processos fílmicos utilizados para captar o que vai aparecer na imagem. Ou seja, o quadro diz respeito à composição interna da situação filmada, a imagem em si, e o enquadramento refere-se aos procedimentos utilizados na colocação da câmara para registar a ação, para o dispositivo utilizado, sendo que ambas interagem mútua e simultaneamente para a compreensão do significado fílmico.

O quadro. Relativamente à composição interna da imagem, que normalmente é conhecida por encenação ou *mise-en-scène*, é normalmente o aspeto que mais memórias deixa no espectador depois do visionamento, que diz respeito à definição física e psicológica das personagens, à forma como representam, à iluminação, aos elementos que compõem o espaço fílmico, numa palavra, à forma como a cena é construída e à sua finalidade narrativa.

Antes de mais, em termos preventivos, convém que não analisemos a construção de cena em função do eventual realismo histórico-temporal a que a obra se refira. O conceito de realismo depende sempre dos indivíduos, épocas, culturas ou sistemas ideológicos, não devendo por isso ser entendido como conceito neutro ou próximo da

realidade histórica, pelo contrário, em termos analíticos, o mais interessante e produtivo é perceber a função que a colocação em cena produz simbolicamente na obra.

Ao nível dos elementos constituintes da *mise-en-scène*, o perfil psicológico e físico das personagens é em grande medida desenhado pelo vestuário, contribuindo dessa forma para reforçar determinadas componentes da narrativa. Da mesma forma, a iluminação exerce uma influência relevante na manipulação da imagem, dirigindo a atenção do espectador através da composição efetuada, particularmente pela elaboração de zonas claras e escuras, atraindo o olhar no primeiro caso, enquanto a sombra pode ocultar algo ou criar tensão. Finalmente as expressões e movimentos das figuras que aparecem na imagem devem ser relacionadas com os efeitos pretendidos, quer elas sejam personagens, animais, robots ou objetos, em vez de serem avaliadas em função do pretenso realismo, isto é,

ENCENAÇÃO / *MISE-EN-SCÈNE*

Expressão de origem teatral, surgida no início do século XIX «para designar a atividade daquele a que, muito mais tarde (em 1874) em França se chamaria encenador». Logo, «do ponto de vista do teatro, é lógico considerar que o termo é «abusivamente» utilizado pelo cinema». Desse modo, «o primeiro sentido de «encenação» manteve-se assim durante muito tempo ligado à origem teatral, para designar o facto de pôr atores a declamarem um texto num cenário, regendo as suas entradas e saídas e os seus diálogos. (...) Foi no contexto muito diferente do pós-guerra que se retomou a noção de *mise-en-scène* para designar, desta feita, já não o teatro nos filmes, mas o contrário: aquilo que no cinema escapa a qualquer referência artística própria, aquilo que pertence apenas a ele». Neste segundo sentido, a *mise-en-scène* [significava] a ideia do cinema como arte dos corpos figurados no seu verdadeiro meio, uma arte paradoxal do destaque da beleza do mundo real; uma certa ideia do cinema como arte da captação de movimentos de graça e de verdade, através dos comportamentos e dos gestos reproduzidos «tal e qual», graças à virtude de veracidade da câmara» (Jacques Aumont, 2009, p. 88-89).

se estão próximas de determinado tipo social ou mundividência, ou mais estilizadas.

Por outro lado, é também importante perceber como é que a *mise-en-scène* atua. Sabendo que os vários elementos que a constituem agem de forma conjunta, e que o olhar do espectador reage normalmente às diferenças espaciais e temporais que se vão produzindo no espaço fílmico, e não tanto a estímulos pouco variáveis, aquela é organizada para conduzir a atenção do espectador pelas transformações operadas através da luz, da representação, do movimento ou de outros dispositivos colocados ao serviço da narrativa.

O enquadramento. Olhando agora para a forma como este aspeto determina o modo como percecionamos a imagem, comecemos por utilizar uma expressão de Bordwell quando nos diz que os limites do quadro não são um «bordo neutral», pelo contrário, criam um «determinado ponto de vista» sobre o que está a ser visto, através de opções que podem passar pelo «tamanho [...] da imagem», pela «forma como define o espaço em campo e fora de campo», na gestão da «distância e do ângulo sobre a imagem», ou ainda no movimento de câmara utilizado relativamente à cena. Começando pelo espaço onde a ação se desenrola, o enquadramento começa por criar um corte nesse elemento que sabemos contínuo, transformando a imagem em finita, limitada e restrita, ou seja, «de um mundo implicitamente contínuo» apenas uma porção é mostrada, o campo, no qual as personagens entram oriundas de algum lugar, ou de onde porventura podem sair, indo para fora de campo, espaço que sabemos existir apesar de não vermos, para o qual muitas vezes somos implicados através do olhar das personagens ou dos sons daí provenientes (Bordwell, 1995, 201-209).

Por outro lado, o enquadramento remete para a localização da câmara ao implicar uma posição a partir da qual se vê a imagem, questão onde necessariamente devemos salientar o ângulo e a escala.

Relativamente ao ângulo, aquilo que vemos projetado pressupõe sempre um ângulo de enquadramento, cuja tipologia é infinita, sendo porém mais comuns três tipos, o perpendicular, picado e contrapicado. No primeiro, se a câmara não tiver nenhuma intenção subjetiva, procura habitualmente reproduzir a normalidade da forma como percebemos a figura humana. Nestes casos, aquela é colocada paralelamente ao solo e a 90° da linha imaginária projetada pelo assunto filmado, não se acrescentando, pelo ângulo de captação, nenhum sentido especial à imagem. O mesmo já não se poderá dizer relativamente aos ângulos picados e contrapicados. De facto, o picado, quando aplicado a personagens, por estas serem captadas numa posição abaixo da câmara, poderão adquirir um estatuto de fragilidade. Aquele objetivo poderá ser inclusivamente reforçado se o plano tiver uma finalidade subjetiva, por exemplo, se a câmara estiver no lugar de outra personagem, facto que acrescenta, à inferioridade anterior, a superioridade da outra pressuposta personagem sobre aquela que surge em campo. Inversamente ao anterior, o ângulo contrapicado poderá conferir força ao objeto ou personagem que naquela posição é enquadrado, acrescentando-lhe dignidade e superioridade, facto que poderá reforçar o assunto que na situação esteja a ser abordado (David Bordwell, 1995, 201-214).

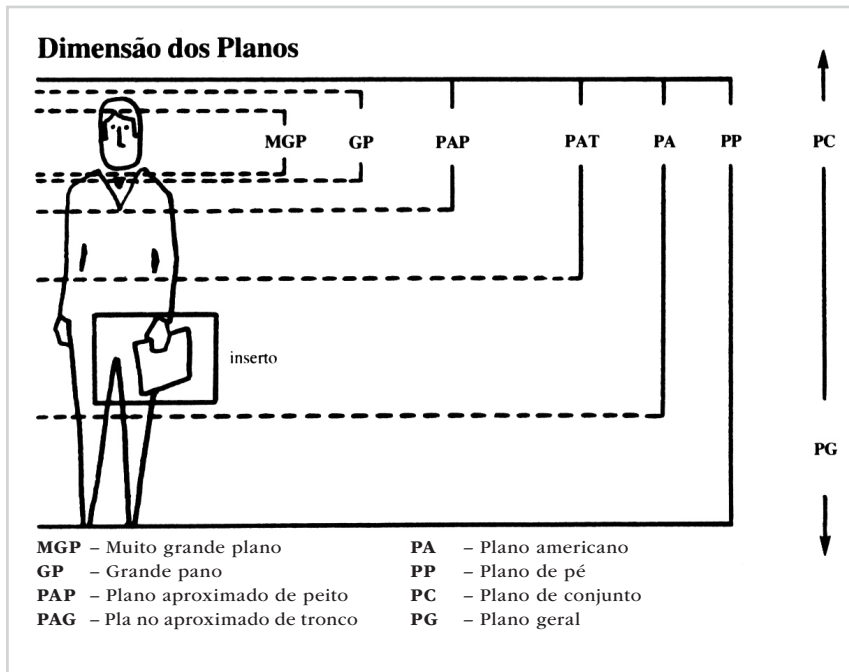
Por sua vez, a escala significa que o enquadramento fornece uma noção de distância, nomeadamente a sensação de proximidade ou afastamento relativamente ao que vemos, cuja medida padrão costuma ser a figura humana, e a partir da qual são mais comuns determinadas escalas, como são os casos do grande plano, do plano aproximado do peito, do plano médio, plano americano, plano de conjunto e plano geral.

Destas várias tipologias de escalas, façamos uma exemplificação exploratória do que poderá ser dedutível a partir do grande plano e do plano geral. Ao serem normalmente organizadas em função do rosto humano, é comum o grande plano ser pensado para o espectador

PLANO SUBJETIVO

«Um plano é subjetivo quando a câmara substitui o olhar de um ser humano, de um animal ou de um ser dotado de vida e vontade artificiais e quando mostra o que vê. A câmara torna-se então uma câmara subjetiva. Assim, em 1903, num filme produzido pela Biograph e realizado por AE Weed, *Visto no cinema*, o jovem empregado de uma empresa de produção de filmes diverte-se a rodar a manivela de uma câmara. Em plano médio, vemo-lo a filmar o patrão, que, no outro lado do recinto, beija a secretária que está sentada nos seus joelhos. O plano seguinte é um plano americano, que nos mostra a cena tal como o rapaz a filmou. Mais tarde, a mulher do produtor assiste à projeção desse plano e pede o divórcio! O segundo plano, aquilo que o rapaz vê através do óculo da câmara, é um plano subjetivo. É uma maneira de lembrar que todos os espectadores de cinema são voyeuristas. O plano subjetivo tem um potencial dramático excepcional, mas a sua manipulação é delicada, uma vez que é necessário, em primeiro lugar, que o espectador compreenda de quem ou de quê a câmara substitui o olhar» (Marie-France Briselance, 2011, p. 352).

ter acesso à interioridade da personagem, podendo conduzir ao desenvolvimento de importantes ilações sobre o sentido da narrativa, ou possibilitar à realização a manipulação das atenções. Para tanto, socorramo-nos de Alfred Hitchcock, um mestre na condução das preferências, quando afirmou que o «tamanho da imagem era talvez o elemento mais importante no arsenal de que o realizador dispunha para manipular a identificação do espectador com a personagem», porque o «jogo das escalas dos planos, associado à multiplicação de pontos de vista», possibilitava uma «alternância de proximidade e distância», criando uma «inscrição particular de cada personagem na rede relacional apresentada em cada situação». Desse modo, apresentando uma personagem como uma «figura entre os demais, como um simples elemento do cenário», não permitia que o espectador desenvolvesse mecanismos de identificação com este último. Pelo contrário, convertendo-o «no verdadeiro foco da identificação», através de uma



(Terence Marnier, 1980, p. 71)

série de grandes planos, «num tête-à-tête intenso com o espectador», o realizador conduzia-o a focalizar o seu interesse nessa personagem (Jacques Aumont, 1996, p. 278-281).

Recordemos a título de exemplo *Casablanca* (Curtiz, 1942) onde a utilização do grande plano é claramente um meio utilizado pela realização para manipular as preferências do espectador. Ilsa (Ingrid Bergman) e Rick (Humphrey Bogart) reencontram-se em *Casablanca* em 1941, uns anos depois de aquela ter desaparecido misteriosamente em Paris, aquando da chegada das forças alemãs à cidade-luz durante a Segunda Guerra Mundial. Sentindo-se enganado e traído por Ilsa, Rick irá apresentar um grande ressentimento e indiferença relativamente àquela, comportamento presente na personagem quase até ao desfecho da narrativa. Porém, apesar de moralmente Ilsa não ter agido bem, pois omitiu que já era casada durante a relação



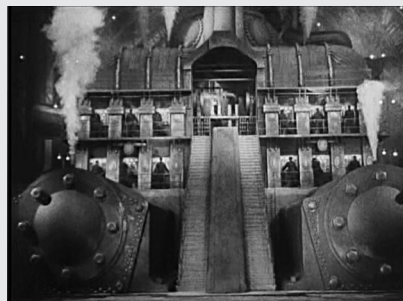
Este tipo de escala repetir-se-á várias vezes até ao fim da narrativa, exclusivamente em torno da personagem Ilsa, obrigando o espectador a solidarizar-se com a dor desta. Em oposição, Rick não terá igual privilégio, provocando por essa opção o distanciamento inconsciente do espectador, vindo a ter tratamento igual ao nível da escala apenas quando a personagem se coloca do lado das forças que se opõem à Alemanha. Tal opção acontecerá apenas no desfecho da narrativa, quando a realização já permitira por diversas vezes a aproximação aos sentimentos de Ilsa.

No caso da imagem aqui apresentada, estamos perante o primeiro grande plano em que Ilsa aparece, que é facultado enquanto a banda sonora enfatiza a força da imagem através de «As time goes by», interpretada por Sam ao piano (Curtiz, 2010, pl. 265).

que manteve com Rick na capital francesa, a realização apresentará sempre um posicionamento distante relativamente aos ressentimentos de Rick, nunca optando por permitir a aproximação do espectador à personagem através do grande plano. Pelo contrário, relativamente a Ilsa, não obstante o comportamento moralmente incorreto, a realização irá conduzir as preferências do espectador, possibilitando-lhe vários grandes planos de Ilsa onde fica sempre expressa a dor provocada pela separação de Paris. A realização apenas irá permitir a aproximação visual a Rick depois de superar os ressentimentos anteriores, quando este decide apoiar a causa do marido de Ilsa, facultando os vistos para viajar para Lisboa. Ou seja, através deste jogo de escalas que privilegia primeiro Ilsa e mais tarde Rick, aquilo que deve ser lido é que acima da dor individual de cada um estão outras causas maiores, que Ilsa e o marido representam e assumem, naquele caso a luta contra as forças nazis, em relação à qual o interesse individual deve ser secundário. Rick

terá o mesmo tratamento privilegiado da câmara somente quando compreende o que está em jogo, libertando os passes para o marido de Ilsa viajar para Lisboa, colocando-se desse modo do lado da mesma causa, e não em função dos seus ressentimentos afetivos. Assim, a realização manipula e conduz as opções do espectador.

Já em relação ao plano geral, a sua finalidade é diferente, servindo normalmente para integrar as personagens no espaço em que a ação se desenrola. Por esta via são fornecidos elementos de contextualização significativos, dados esses que se podem revelar determinantes para a compreensão das intencionalidades da obra. Recorde-se por exemplo *Metropolis* (Lang, 1927) e o momento em que Frederesen descobre o submundo em que os operários vivem e constata a escravização que sobre eles é exercida. Então, para nos apercebermos dessas duas situações temos um plano geral, no qual os seres humanos não passam de peças da gigantesca engrenagem, que a qualquer momento



Dois exemplos sobre o poder significativo do plano geral. Na imagem de cima, Fritz Lang mostra-nos a pequenez do homem perante a força da máquina, na qual os humanos pouco destaque têm tal é a enormidade da engrenagem, força que é agravada pelo ângulo fortemente contrapicado (Lang, 1927, pl. 115). Na imagem de baixo, David Lean também nos mostra a enormidade do deserto perante o caráter diminuto do homem, neste caso valorizando simultaneamente a coragem beduína pela aceitação do desafio inerente ao seu *habitat* (Lean, 1990, pl. 73).

são descartados se não estiverem a servir os interesses da máquina, que por sua vez é comandada por seu pai. Ou seja, aquela escala, ao mostrar-nos a enormidade do engenho e a pequenez das pessoas por ela explorados, para além de exibir a subjugação que a máquina exerce sobre os humanos, está a fazer uma alusão à conflitualidade social que na Alemanha existe, precisamente entre o capital e o trabalho, as duas grandes forças políticas que se opõem na Alemanha por essa altura, antagonismo que, segundo Lang, apenas seria ultrapassável pela conciliação entre aqueles contrários, precisamente a perspectiva que a narrativa nos vai fornecer. Outro exemplo significativo da utilização do plano geral poderá ser demonstrado através de *Lawrence da Arábia* (Lean, 1962), em que esta escala é por vezes utilizada para mostrar a sua grandiosidade, imensidão e poder em contraposição à pequenez humana, situação que, no conjunto da obra contribui para dignificar a capacidade e a heroicidade beduína para enfrentarem e viverem no deserto.

O enquadramento pode também tornar-se móvel, significando que durante o decurso do plano podem ocorrer mudanças de escala, ângulo e na posição da câmara, produzindo no espectador um efeito de movimento. Esta variação no enquadramento pode ser alcançada através de panorâmica, em que a câmara não se desloca, girando sobre um eixo vertical, como se fosse um olhar que observa para a esquerda ou para a direita, ou ainda para cima ou para baixo. Já no *travelling*, a câmara move-se sob uma estrutura em qualquer direção, aumentando a informação sobre o espaço da ação, tornando as posições dos objetos mais nítidas que nos planos estáticos, podendo também simular o movimento de personagens, tornando-se por essa via subjetivo, movimento que pode ainda ser aparente, pelo recurso à variação da distância focal através de *travelling* ótico.

Finalmente, é também necessário perceber as funções que o enquadramento móvel pode desempenhar. Se partirmos do ponto de

vista do espaço, há uma constante mobilidade entre campo e fora de campo, o reenquadramento constante dos objetos e figuras, e a possibilidade de manter a atenção do espectador no tema do plano. Por outro lado, e ainda tendo em conta a questão do espaço, a variação campo fora de campo deve interrogar-nos em relação às razões da revelação ou ocultação do espaço, assim como sobre o movimento das figuras e a trajetória da câmara, questões que poderão eventualmente tornar-se mais esclarecidas se for analisada a função que o espaço desempenha na narrativa em causa. Por outro lado, o enquadramento móvel atua também ao nível do tempo, porque interpreta de forma ativa a ação, cria *suspense* ou proporciona informações sobre o que as personagens ignoram, vincula as personagens entre si e particularmente porque atende ao movimento das figuras, situação que no caso do plano-sequência conduz à plena sincronização entre tempo da ação e tempo real.

Apresentados alguns aspetos sobre o enquadramento, deixe-

PLANO SEQUÊNCIA

Plano em que há «uma tomada de vista em contínuo, [...que] conjuga uma duração relativamente longa com evoluções complexas das pessoas filmadas, acompanhadas por movimentos reais e óticos do quadro. (...) O plano sequência coloca especialmente em evidência duas características do filme: o sentimento de duração e a transformação interna do plano, uma vez que as posições relativas dos atores, do [espaço] e da câmara estão sempre a variar. A dinâmica do campo fora de campo, em especial, é aqui necessariamente reativada pelas entradas e saídas de campo produzidas pelo quadro móvel» (René Gardies, 2008, p. 28). A duração do plano começou por ser relativamente longa no início do cinema, para se tornar mais breve com o aparecimento da montagem a partir do início do século XX. O plano sequência é uma alternativa à série de planos e à fragmentação do espaço. O realizador pode decidir apresentar uma cena em um ou dois planos sequência, ou apresentar a cena mediante vários planos curtos (Bordwell, 1995, p. 234-235).

mos apenas mais uma nota conclusiva. Se a utilização da terminologia relativa aos planos é habitualmente pacífica, o mesmo já não será quanto ao significado que os vários aspetos salientados poderão ter. Aqui entramos num domínio onde não existem sentidos absolutos e gerais, pois o seu sentido e efeito dependem sempre do filme como sistema, sendo aconselhável estar atento às funções que a técnica desempenha no contexto concreto da obra, utilizando corretamente a nomenclatura, tentando perceber e objetivar o seu funcionamento na narrativa, e retirando daí possibilidades interpretativas.

Acima de tudo, na linguagem cinematográfica, nem sempre aquilo que é denotado através da banda sonora ou da imagem é o mais significativo, importando estar atento aos sentidos conotados que metaforicamente podem ser exercidos por variadíssimas formas. E ao nível do poder significante da imagem, antes de olharmos para aquilo que ela diz ou mostra, devemos estar atentos à sua própria criação, cuja escolha não é inocente, pelo contrário, pode ser também produtora de sentidos. Ou seja, aquilo que pretendemos enfatizar é a chamada enunciação, que no campo da narrativa «pretende distinguir entre aquilo que se diz, o enunciado, e os meios utilizados para o dizer, a enunciação». Dito de outra forma, o enunciado fílmico é aquilo que a imagem mostra e a enunciação os procedimentos escolhidos para o espectador aceder ao mostrado, cuja opção poderá ser importante para a forma como interpretamos as imagens, como é, por exemplo, o ponto de vista a partir do qual vemos a ação, que remete para o local onde a câmara é colocada, cuja escolha nunca é inocente, constituindo por isso uma marca de enunciação, ou seja, do procedimento utilizado para captar a imagem (Aumont, 2009, p. 95-104).

Instrumentos de registo. A este nível, os parâmetros pelos quais se poderá efetuar a observação serão mais numerosos, porque a informação que a banda imagem veicula é substancialmente maior e diferenciada. Poderão ser um total de nove os campos onde será

passível registrar informação, cujo preenchimento para cada plano, reforçemo-lo de novo, não é obrigatório e dependerá apenas da sua pertinência relativamente ao objeto sob escuta.

Regressemos ao exemplo de *Mudar de vida*. Como dissemos, o foco da nossa atenção naquela obra eram as angústias do regresso do império, neste caso da guerra colonial. Sobre essa problemática, as angústias que a narrativa apresenta são as de Adelino e Júlia, devido a uma relação afetiva que ambos tiveram e que foi interrompida pela ausência daquele, durante a qual Júlia casou por razões de sobrevivência, não obstante a manutenção dos laços afetivos entre ambos. Vejamos o registo efetuado numa das conversas que ambos tiveram:

pl	banda sonora	banda imagem
120	<p>Adelino: Eu não gosto de ti só por seres trabalhadeira e uma sacrificada. Vem de dentro. E tira-me a alegria para tudo. É como se andasse vendido... Não me sai da cabeça o que fizeste! Dois ou três anos não eram nada... Eu que não dava um passo sem ti!</p>	<p>Campo: Adelino Escala: plano médio do tronco Ângulo: perpendicular Câmara: frente Ação: em contraluz. Sombrio, tristeza interior. Vai-se aproximando da câmara, ficando, na última fala em plano aproximado do peito</p>
121	<p>Que não tinha olhos para mais ninguém...</p> <p>Júlia: E eu tinha? ...Vocês vão por aí fora, e a gente que se governe com a dúvida, com a canastra, a ouvir contar tanta coisa! Se fosse a falar também tinha muito que dizer. E eu era uma rapariga.</p> <p>Adelino: Eu era mais velho...</p>	<p>Campo: Adelino e Júlia Escala: plano de conjunto (americano) Ângulo: perpendicular Câmara: lateral Personagens: em contraluz com a luz exterior (reforçar tristeza e angústia interior das personagens) Espaço: casa em ruínas / ruínas da relação</p>
(Rocha, 1966, pls. 120-121)		

O episódio passa-se numa casa em ruínas e em risco de demolição pela fúria do mar. O espaço é antes de mais uma metáfora da relação que existiu entre Júlia e Adelino, que também já ruiu, não obstante a

tentativa de reatamento de Adelino. Ao nível da banda sonora optámos por apenas anotar o diálogo entre ambos, pois aí reside o principal interesse, não obstante o ruído do mar. Ao nível da banda imagem, queríamos enfatizar que os elementos recolhidos, nomeadamente ao nível da escala e do ângulo, adquirem muitas vezes significado quando se verifica alguma constância na sua utilização, como é o caso, mas que dois planos não permitem elucidar. Como se pode verificar através do diálogo, Adelino acusa Júlia de não ter esperado por ele, invocando que dois ou três anos não eram nada. Ou seja, do ponto de vista moral, mantendo-se o laço afetivo entre ambos, não se percebe a razão da opção matrimonial de Júlia na ausência de Adelino, escolha ainda mais difícil de aceitar por ser com o irmão de Adelino. Ou seja, na conversa, parece haver alguma razão moral a assistir Adelino, porém, se olharmos para as opções da banda imagem enquanto Adelino profere aquelas acusações, não encontramos sintonia, ou seja, o enquadramento não é próximo, como por exemplo um grande plano que permitia ao espectador ver o sofrimento da personagem, pelo contrário, é através de um plano médio que acedemos à fala que distancia o espectador. Igualmente em relação ao ângulo, a opção passou pelo plano perpendicular, não conferindo nenhum destaque ao tom acusatório que Adelino utiliza. Este dado de escalas e ângulos acaba por ser significativo porque nas três conversas que Adelino teve com Júlia sobre o possível reatamento da relação, nunca se verifica uma sintonia entre o tom acusatório do diálogo e a imagem, pelo contrário, como que a imagem, pelas opções tomadas, está sistematicamente a afastar o espectador de Adelino, não partilhando ou não privilegiando o seu sofrimento, logo não colocando o espectador de forma solidária com a personagem, nem exercendo distanciação em relação a Júlia. Aliás, as opções de imagem relativamente a esta personagem conferir-lhe-ão sempre grande dignidade. Assim, com o exemplo referido queremos enfatizar a importância da recolha de dados, que foi constante, objetiva e sistemática, permitindo-nos no final produzir este tipo de análise e afirmação. O contrário também

seria verdadeiro, ou seja, sem este tipo de recolha não alcançaríamos esta regularidade no funcionamento da narrativa, logo dificilmente poderíamos produzir aquele raciocínio. Diga-se ainda que, com frequência, quando estamos a proceder à recolha destes elementos não nos apercebemos imediatamente da sua constância, sendo por vezes apenas a *posteriori*, quando começamos a analisar os dados, que essas regularidades começam a tornar-se evidentes.

Por outro lado, se cruzarmos as duas bandas que compõem qualquer filme, refira-se que estas poderão ser utilizadas de forma criativa, não caminhando como duas forças paralelas que mutuamente se apoiam e reforçam, mas como vetores que produzem significados a partir da oposição entre ambas. Recorde-se um exemplo que aparece em *Brandos costumes* (Santos, 1974), em que o autor, na caracterização que nos vai apresentando do Estado Novo, numa das situações coloca Salazar a discursar sobre as virtualidades do regime. Em *voz over*, o líder do emergente regime afirmava que

Nós temos uma doutrina e somos uma força. Como força compete-nos governar. Temos um mandato de uma revolução triunfante sem oposições e com a consagração do país. Como adeptos de uma doutrina importa-nos ser intransigentes na defesa e realização dos princípios que a constituem. Nestas circunstâncias não há acordos, nem transições, nem transigências possíveis.

Porém, em oposição à determinação que emana das palavras de Salazar, a banda imagem irá caminhar em sentido oposto, aparecendo sempre um grande plano do rosto de Salazar morto enquanto ouvimos o seu discurso, negando-se por essa via aquilo que a voz do então Presidente do Conselho dizia, afirmando-se, através da imagem, que o regime caracterizado em direto pelo seu fundador estava morto (Santos, 1974, pl. 15).

Para concluir este aspeto sobre a recolha de dados relativos à organização interna dos planos, parece-nos importante dizer que importa estar atento à dinâmica própria que cada uma daquelas unidades pode adquirir em função dos elementos nela utilizados para produzir significação. Simultaneamente, a necessidade de recolher dados que nos permitam ser demonstrativos quanto às regularidades, permanências e persistências que as obras fílmicas apresentam, deve levar-nos a coligir, de forma contínua e sistemática, elementos relativos à organização da narrativa, nos aspetos que se relacionam com o objeto sob pesquisa.

PI	banda sonora	banda imagem
nº	. Diálogos: (anotação das falas relevantes e respetivas modulações significativas)	Campo: (informação genérica que aparece dentro dos limites do quadro)
	. Música: (definição qualitativa e função desempenhada na situação diegética)	. Escala: (variável em função da figura humana: grande plano, plano aproximado do peito, plano médio, plano americano, plano de conjunto, plano geral)
	. Ruídos: (classificação tipológica e função diegética)	
	. Ângulo: (variáveis em função do objeto focado: picado, contrapicado, perpendicular)	
	. Anotações: (elementos para análise)	Câmara: (movimentos e posição relativamente ao objeto)
		. Personagens: (elementos pertinentes na caracterização física ou psicológica)
		. Espaço: (informação sobre o espaço onde decorre a ação, dentro e fora de campo)
		. Ação: (descrição dos vetores fundamentais)
		. Tempo: (do plano ou de aspetos internos ao plano)
		. Anotações: (elementos para análise)

6.2 A dinâmica externa das unidades

As relações entre planos

Um filme, depois de rodado, é constituído por uma série de planos que pode variar entre as centenas e os milhares, que precisam de ser unidos de uma forma lógica para que o espectador consiga perceber a história que vai ser narrada. É essa a função da montagem, fase que sucede à rodagem, durante a qual o realizador sequencia os planos rodados com o objetivo de estruturar a narrativa de forma a torná-la inteligível. Ou seja, o filme só adquire a forma linear e corrida que encontramos nas salas de cinema depois desta última fase, sendo por isso legítimo afirmar que sem a montagem não há filme enquanto narrativa, havendo até aí apenas milhares de pedaços de película que foram impressionados e revelados.

Assim, se esse é o primeiro objetivo da montagem, durante esse processo o realizador procura também atender a alguns aspetos para tornar a ligação entre os planos o mais natural possível, proporcionando também à montagem outro tipo de funções. A primeira delas é aquilo a que Bordwell designa por «relações gráficas» entre os planos, que são deduzidas a partir das qualidades pictóricas destas unidades, quer a partir da colocação em cena (iluminação, espaço, vestuário e desempenho dos atores), quer das qualidades especificamente cinematográficas dos planos (fotografia, enquadramento, câmara), pois os dois domínios poderão ser organizados para estabelecer a continuidade entre os planos ou para proporcionar um contraste repentino. Contudo, sublinhe-se que a «continuidade gráfica é comum na maior parte do cinema narrativo», na medida em que o realizador se esforça por «manter o centro de interesse de forma constante, de um lado ao outro do corte», para evitar choques entre os planos.

Em segundo lugar, assinala-se também as «relações rítmicas entre planos», dinâmicas que derivam do tempo que o realizador decidiu

MONTAGEM

«A definição técnica de montagem é simples: trata-se de colar uns aos outros, numa ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento também se determinou previamente. Esta operação é efetuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do realizador. (...) Os primeiros filmes, denominados «vistas», eram compostos de apenas um plano; a passagem para vários planos foi progressiva e bastante rápida (antes de 1905), mas os planos continuavam a ser «vistas» ou «quadros» semiautónomos, simplesmente colados uns aos outros; só por volta de 1910 é que se começou a desenvolver modos de relações, formais ou semânticas, entre planos sucessivos, nomeadamente na forma de *raccord*, mas também pela utilização de princípios como a alternância. Ao mesmo tempo, apareceu a profissão de montador, cuja influência foi grande no desenvolvimento da linguagem clássica do cinema, baseada na clareza, na não repetição, na linearidade e na sequencialidade» (Aumont, 2009, p. 169). «A primeira função da montagem é fornecer um suplemento de sentido às imagens, cujo mero conteúdo não poderia dar esse sentido. A associação dos planos permite ligar situações, reunir ou separar elementos, articular numa determinada continuidade aquilo que, sem esta operação de montagem, seria apenas visto como isolado. O simples facto de cortar e, depois, reunir permite efeitos de sentido tanto mais ricos quanto se multiplicam e se cruzam, se correspondem à medida que o filme avança» (Gardies, 2008, p. 35).

para expor o plano. Ou seja, a duração do plano é um dos meios que o cineasta dispõe para controlar o ritmo da narrativa, na qual os «planos longos geram um tempo que passa lentamente, enquanto os planos curtos criam a noção de aceleração do tempo, aspeto que será reforçado em cada um dos sentidos pela série de planos que forem montados com aquelas características. Simultaneamente, ao controlar esta duração na montagem, o cineasta «regula a quantidade de tempo que dispomos para compreender e refletir sobre o que vemos», havendo mais ou menos tempo para essa reflexão consoante observamos séries de planos longos ou curtos.

Por outro lado, as relações entre os planos ajudam a construir o espaço fílmico, aspeto que nos permite concluir pela existência de «relações espaciais» entre estas unidades. A manipulação espacial foi uma das possibilidades que o realizador soviético Lev Kulechov explorou, através da eliminação do plano de situação, que nos informa sobre o espaço em que a ação decorre. Recorrendo ao

grande plano do rosto de um ator, uniu este segmento sucessivamente a um plano com um prato de sopa, com uma criança morta e uma mulher deitada, levando os espectadores a concluir que a expressão facial do rosto mudava consoante aparecia a observar o prato de sopa, a criança ou a mulher quando, na realidade, era sempre o mesmo plano do rosto que era colocado. Ou seja, a manipulação efetuada consistia em omitir o plano de situação, conduzindo o espectador a acreditar que o ator estava no mesmo espaço, ilusão que derivava do facto de entre os planos não existirem os chamados «planos de situação» que contextualizam o espectador no espaço da ação. Estas experiências de manipulação do espaço conduziram a que se passasse a denominar «efeito Kulechov» a «qualquer série de planos que, na ausência de um plano de situação, leve o espectador a deduzir um todo espacial a partir da visão de apenas algumas partes desse espaço».

Finalmente, é possível também estabelecer «relações temporais» entre os planos que derivam da sequência temporal que deduzimos através da sucessão dos planos. Para além desta noção de temporalidade, existe também o *flashback*, em que ao tempo diegético principal são acrescentadas imagens de um tempo anterior à ação, ou o *flashforward*, em que, ao tempo dominante da narrativa são aduzidos planos de situações que se passarão no futuro. Ainda neste domínio, a montagem possibilita também a modificação da «duração natural dos factos da história», sendo a elipse um desses processos, onde a ação consome menos tempo do que consumiria a história na realidade. Exemplificando, quando vemos alguém a iniciar uma viagem de carro no primeiro plano e, no segundo plano, assistimos à chegada ao destino. Entre os dois planos verificou-se um corte temporal, a elipse, durante a qual sucedeu a viagem, a que não assistimos mas que inferimos por dedução.

Refira-se também que, ao longo da história do cinema, estas várias funções estiveram ao serviço de um estilo de montagem que, pelo seu predomínio na instituição cinematográfica, se tornou dominante ao ponto de ser confundido como único. A montagem contínua, o estilo

a que nos estamos a referir, ganhou esse privilégio porque desde que os princípios da montagem começaram a ser experimentados (1900-1910), o seu desenvolvimento esteve sempre ao serviço de uma ideia básica, na qual se fundamenta a ascensão da instituição cinematográfica, que consiste no princípio de contar uma estória de forma linear e coerente, organizando o conjunto das ações das personagens através de um processo que não gerasse confusão no espectador. Ou seja, foi o facto de a montagem ter estado predominantemente ao serviço da continuidade narrativa que transformou este estilo em dominante, ao ponto de ser confundido como único, quando na realidade não o é, cujos traços característicos assentam no princípio da invisibilidade, nomeadamente nas transições suaves e lógicas entre planos, no manejo do espaço e do tempo de forma a proporcionar ligações óbvias entre o espaço e a cronologia da ação, no qual o princípio da causalidade é o motor que orienta a referida continuidade narrativa (Bordweel, 1995, p. 250-287).

As relações semânticas entre unidades

Um outro nível de significação que a montagem proporciona deriva da relação de sentidos globais que as unidades produzem. Aqui o olhar já não está centrado na organização interna, mas na forma como as várias unidades, planos, cenas e sequências são justapostas, e se essa ordenação produz novos significantes. Ou seja, a montagem daquelas unidades pode acrescentar novos sentidos, apenas captáveis pela sua soma e confrontação, e não pela análise interna de cada uma delas. De forma esquemática, a equação define-se dizendo que a aposição da unidade A com a B é igual a C, sendo que este produto C não é igual à simples soma aritmética de A+B, mas a algo que nem A nem B afirmam isoladamente mas apenas através da sua oposição.

Vejamos uma situação que Jorge Brum do Canto desenvolveu em *Chaimite, a queda do império vátua* (1953), obra que evoca um

conjunto de ações militares desenvolvidas para eliminar uma revolta que eclodira em Moçambique nos anos de 1894-1895, liderada pelo régulo Gungunhana, e que desafiava a autoridade colonial portuguesa de então. Se observarmos o conjunto das oito unidades que constituem a primeira sequência, cujo tema aglutinador é o ataque dos landins a Lourenço Marques, podemos verificar que, do ponto de vista diegético, a sequenciação das cenas é perfeitamente linear. (1) Eclosão da revolta landim. (2) É domingo e António está a conversar com D. Rosa e Maria enquanto estas trabalham na horta. São surpreendidos pelo alarme que Maueué lhes traz, relativo à revolta em curso. (3) António espalha o alarme pelos colonos. Estes abandonam as atividades agrícolas e colocam-se em fuga para a cidade. (4) Ataque dos landins à cidade. (5) No rescaldo do ataque, D. Rosa e Maria lamentam-se da destruição provável em que a horta se deve encontrar. (6) No dia seguinte ocorre o segundo ataque landim à cidade. (7) Num momento de pausa dos ataques, alguns colonos conversam sobre o caráter temível de Gungunhana. (8) Finalmente, durante a ceia de Natal, ocorre o terceiro e último ataque à cidade.

Contudo, do ponto de vista narrativo, a ordenação de cenas que Brum do Canto estabeleceu na montagem permite acrescentar outros sentidos, que vão para além da simples causa-consequência que aparentemente está subjacente aos acontecimentos relatados. A oposição construção-destruição é também um elemento a retirar da sequenciação estabelecida, conotando os colonos com ideias positivas em torno da produção de bens e da ordem, e os landins com situações de destruição da ordem anterior e do estabelecimento do caos, inferindo-se daí um juízo positivo sobre a colonização e negativo sobre a conduta dos rebeldes. Ou seja, da justaposição destas cenas não resulta apenas um quadro explicativo em torno do binómio causa-consequência, surgindo um outro de pendor exaltante sobre a colonização, leitura que se torna possível porque as cenas foram ordenadas de forma a que atingíssemos este raciocínio.

Sequência	Cena	Assunto	Leitura / confrontação
1 Ataque dos landins a Lourenço Marques	1	Revolta dos landins	Destruição
	2	Maueué informa António da revolta	Construção
	3	Fuga dos colonos para a cidade	Construção
	4	Ataque dos landins a Lourenço Marques	Destruição
	5	Maria e D. Rosa lamentam-se sobre o abandono da horta	Construção
	6	Segundo ataque dos landins a Lourenço Marques	Destruição
	7	Conversa sobre Gungunhana no Xai-Xai	Destruição
	8	Ceia de Natal. Terceiro ataque landim a Lourenço Marques	Construção/ destruição
(Canto, 1953)			

Deste modo, este tipo de observação exige que a nossa atenção se debruce sobre a forma como as unidades foram ordenadas no período pós-rodagem, quando a narrativa está a ser organizada nas suas unidades constituintes para se tornar compreensível ao espectador, cujo escalonamento poderá proporcionar novos sentidos, significados que normalmente são deduzidos por conotação, conteúdo esse que está para além do que é transmitido isoladamente por cada uma das partes.

Diga-se que este modo de produção de sentidos nem sempre está presente em todas as narrativas fílmicas, particularmente naquelas que utilizam a montagem contínua, onde a opção é apresentar a diegese de forma transparente, de maneira a que o espectador não note a interferência do meio utilizado no processo narrativo, criando neste a ilusão de que a estória ocorre de forma absolutamente linear, não o obrigando a refletir sobre os procedimentos, nem sobre o facto de que está perante um mecanismo artificial, procurando, pelo contrário, submergir completamente o espectador na ilusão da realidade fílmica.

Apesar de a função criativa da montagem ter sido já esporadicamente usada em alguns filmes produzidos por Edison, nomeadamente em *The execution of Mary, Queen of the scots* realizado por Alfred Clark em 1895, onde a paragem da máquina permite substituir o ator pelo boneco que virá a ser guilhotinado, e de Méliès ter desenvolvido a técnica para produzir *Le voyage dans la lune* (1902), presente igualmente em todos os seus filmes que assentam no princípio ilusionista, ou Edwin Porter ter sido pioneiro na montagem alternada pelo desenvolvimento de ações temporalmente concomitantes em *The great train robbery* (1903), foi o cinema soviético dos anos vinte do século passado que pela primeira vez teorizou sobre a função da montagem, no qual se podem referir nomes como Eisenstein, Vertov, Dovjenco, Pudovkin e Kulechov, tendo ficado célebre um efeito desenvolvido por este último, o já referido «efeito Kulechov», que servia para demonstrar a capacidade expressiva da montagem. Para tal, usou o mesmo grande plano do rosto de um ator com o objetivo de criar três significados diferentes, unindo-o, respetivamente, a um prato de sopa, a uma criança morta e a uma mulher deitada, levando o espectador a concluir que o primeiro rosto significava fome, o segundo dor e o terceiro amor, sem se aperceber que o rosto era sempre o mesmo, demonstrando por essa via que o significado dado ao grande plano do rosto variava em função da unidade que se lhe seguia.

Efeito Kulechov					
Rosto	+	Prato de sopa	+	Rosto	= Fome
Rosto	+	Criança morta	+	Rosto	= Dor / Tristeza
Rosto	+	Mulher deitada	+	Rosto	= Amor / Desejo

Os soviéticos, ao mesmo tempo que aprofundavam estas novas virtualidades da montagem, demarcavam-se também daquilo que apelidaram como «narratividade burguesa» desenvolvida no Ocidente, particularmente nos EUA, precisamente pela opção cinematográfica

que desenvolvia essa falsa transparência, escolhendo um outro tipo de realização que obrigava o espectador a distanciar-se e a refletir sobre o meio narrativo utilizado, no sentido de o consciencializar que estava perante uma ilusão e, partindo dessa consciencialização, desenvolver uma faceta utilitária no cinema, colocando-o ao serviço do poder através de uma demopédia que procurava mostrar à população as virtualidades da revolução e do novo regime em instituição.

É já clássico o exemplo de *O Couraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925) ao serviço desse ideário, mostrando como, através de uma tentativa revolucionária frustrada ocorrida em 1905, a dialética da história colocou em confronto dois contrários que sempre se opuseram, do qual não haveria outra coisa a resultar senão a vitória das classes oprimidas sobre as opressoras. Na obra, a cena da escadaria de Odessa é particularmente evidente desse propósito, quando a população local é reprimida violentamente depois de se ter colocado solidariamente ao lado da tripulação revoltosa do couraçado. Então, durante a referida cena, aquilo que se verifica é uma fragmentação do espaço, prolongando desmesuradamente o tempo da ação com o intuito de mostrar a repressão das forças czaristas e a vitimização a que o povo estava a ser sujeito, apresentando sistematicamente as forças do regime como um bloco que caminha frio, impenetrável e indiferente no exercício da sua ação, em oposição à multiplicação de planos com o resultado dessa conduta, apresentando profusamente unidades com as consequências da violência exercida.

Em 1925, tempo da produção da obra, a demopédia que se pretendia desenvolver era fundamentar a razão por que fora feita a revolução, para que o povo não fosse mais sujeito às barbaridades mostradas na narrativa, demonstrando assim as virtualidades do novo regime começado a implementar a partir de outubro de 1917. A ilação da subjugação exercida era alcançada através da amostragem das forças czaristas a caminharem como bloco coeso, em direção à multidão em fuga, que ia caindo à medida que os militares do regime

exerciam a repressão, enquanto estas caminhavam indiferentes aos danos causados. Ou seja, na cena existem dois blocos antagônicos, um que exerce a força de forma indiscriminada e outro que a ela é sujeita sem possibilidade de defesa.

Com este caminho desenvolvido pelos soviéticos, ficaram abertos dois processos ao nível da escrita fílmica, entendendo a montagem como essa fase, que ainda hoje coexistem, primando um pela invisibilidade do dispositivo e pela transparência narrativa, e outro pela visibilidade do meio, não como capricho criativo mas como processo para acrescentar novas ideias ao que as unidades já demonstram.

Análise fílmica

O modelo que acabou de ser exposto, assenta em dois princípios básicos que consistem, por um lado, na necessidade de dominar a forma como a narrativa fílmica se organiza, sendo para isso útil a construção da sua es-



Temos aqui um exemplo sobre a dinâmica externa das unidades de *O Couraçado Potemkin*. Do confronto entre a imagem de cima (forças czaristas) com as quatro imagens de baixo resulta uma pedagogia sobre a revolução, que consistia na demonstração da sua necessidade, eliminando as forças que oprimiam o povo (Eisenstein, 2002, pls. 987, 1014, 1032, 1090, 1094).

trutura, e por outro, recolher dados sobre a dinâmica interna e externa das unidades que nos permitam caminhar no sentido da objetividade, requisito necessário a qualquer área de conhecimento.

Com a estrutura narrativa ganhamos um instrumento que nos permite ultrapassar uma dificuldade comum nos estudos fílmicos, que deriva da constituição física do filme, que o torna impróprio de consultar de forma fácil e global. Ao mesmo tempo, a estrutura permite-nos rapidamente localizar uma parte da obra, para além das vantagens que já salientámos com a sua divisão em unidades narrativas.

Ao nível da dinâmica interna e externa das unidades, e particularmente com a proposta dos instrumentos descritivos, o objetivo não é tornar o investigador prisioneiro da recolha. Pelo contrário, a intenção é conferir segurança, e acima de tudo proporcionar dados que lhe permitam analisar globalmente o filme, e por essa via produzir afirmações com esse alcance. Sublinhe-se também que a recolha deve demorar apenas o tempo necessário, não se devendo absolutizar esta fase, ao ponto de a considerar a principal. Depois desta, e muitas vezes concomitante à recolha, está já a fase seguinte, da análise propriamente, durante a qual vão surgindo itens de escrita, a desenvolver em texto.

Saliência ainda para um aspeto algo óbvio, mas que queremos sublinhar. A análise fílmica requer treino, de observação e recolha, de forma a que a nossa elasticidade, no olhar, no registo e na perceção das possibilidades significantes que a obra fílmica pode conter não escapem ao investigador.

Finalmente, com este instrumento achamos que é possível cumprir um conjunto de condições necessárias à afirmação da área de estudos fílmicos, que passam pela demonstrabilidade dos raciocínios e pela constância dos processos, requisitos em nossa opinião necessários para nos afastarmos de uma tendência que ainda persiste, onde aqueles dois procedimentos não estão presentes e que assenta numa lógica baseada na subjetividade da opinião.

REFERÊNCIAS

Fílmicas:

- Bargy, Charles Le (1908). *Assassinato do duque de guise*, Pathé Frères.
- Bargy, Charles Le (1909). *O regresso de Ulisses*, Pathé Frères.
- Canto, Jorge Brum do (1953). *Chaimite. A queda do império vátua*, Cinal.
- Cardoso, Margarida (2004). *A costa dos murmúrios*, Filmes do Tejo.
- Crosland, Alan (1927). *The jazz singer*, Warner Bros.
- Curtiz, Michael (1942). *Casablanca*, Warner Bros.
- Eastwood, Clint (2006). *Cartas de Iwo Jima*, DreamWorks SKG.
- Edison, Thomas (1894). *The sneeze*, Edison Manufacturing Company.
- Edison, Thomas (1895). *The execution of Mary, Queen of scots*, Edison Manufacturing Company.
- Edison, Thomas (1896). *Interrupted lovers*, Edison Manufacturing Company.
- Edison, Thomas (1896). *The kiss*, Edison Manufacturing Company.
- Edison, Thomas (1899). *Love and war*, Edison Manufacturing Company.
- Eisenstein, Sergei (1925). *O Couraçado Potemkin*, Goskino.
- Eisenstein, Sergei (1938). *Alexandre Nevski*, Mosfilm.
- Griffith, David (1915). *Nascimento de uma nação*, David W. Griffith Corp.
- Griffith, David (1916). *Intolerância*, Triangle Film Corporation.
- Guazzoni, Enrico (1913). *Quo vadis*, Società Italiana Cines.
- Harlan, Veit (1940). *O judeu Süss*, Terra-Filmkunst.
- Harlan, Veit (1942). *O grande rei*, Tobis Filmkunst.
- Hitchcock, Alfred (1948). *A corda*, Warner Bros.
- Lang, Fritz (1927). *Metropolis*, UFA.
- Lean, David (1962). *Lawrence da Arábia* Columbia Pictures.

- Lee, Ang (1994). *Eat, drink, man, woman*, Ang Lee Productions.
- Liebeneiner, Wolfgang (1940). *Bismarck*, Tobis Filmkunst.
- Méliès, Georges (1902). *Voyage dans la lune*, Star Film.
- Niblo, Fred (1925). *Ben-Hur*, Metro-Goldwyn-Mayer.
- Porter, Edwin (1903). *The great train robbery*, Edison Manufacturing Company.
- Desfontaines, Henri (1912). *Rainha Elizabete*, Le Film d'Art.
- Ribeiro, António Lopes (1937). *A revolução de maio*, Secretariado da Propaganda Nacional.
- Ribeiro, António Lopes (1940). *O feitiço do império*, Agência Geral das Colónias.
- Rocha, Paulo (1966). *Mudar de vida*, Produções Cunha Telles.
- Santos, Alberto Seixas (1974). *Brandos costumes*, Centro Português de Cinema/Tóbis.
- Sokurov, Aleksandr (2002). *A arca russa*, State Hermitage Museum.
- Vasconcelos, António-Pedro (1991). *Aqui d'El Rei!*, Caméras Continentale | Opus Filmes.
- Zecca, Ferdinand (1901). *L'histoire d'un crime*, Pathé Frères.

Bibliográficas:

- Allen, Robert (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques (1996). *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques (2009). *A análise do filme*, Lisboa, Texto e Grafia.
- Aumont, Jacques (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Lisboa, Texto e Grafia.
- Benet, Vicent J (1999). *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, València, Ediciones de la Mirada.
- Bordwell, David (1995). *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós
- Bourget, Jean-Loup (1992). *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris, Gallimard.
- Briselance, Marie-France (2011). *Gramática do cinema*, Lisboa, Texto e Grafia.
- Cardoso, Abílio H. (1999). «O jogo, a ficção e a história», *Forum Media*.
- Carmona, Ramón (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- Catroga, Fernando (2001). *Memória, história e historiografia*, Coimbra, Quarteto.

- Chartier, Roger (1998). «La vérité entre fiction et histoire», Antoine Baecque, *De l'Histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe.
- Comolli, Jean-Louis, (1975). «Técnica e ideologia», A. Roma Torres, *Cinema, arte e ideologia*, Porto, Afrontamento.
- Costa, Henrique Alves (1988). *A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo*, Porto, Cineclubes do Porto.
- Decreto, 1911. «Convenção de Berna», *Coleção Oficial de Legislação Portuguesa*, 18 de Março.
- Delage, Christian (1997). «Cinéma, Histoire: la réappropriation des récits», *Vertigo. Le Cinéma face à l'Histoire*, 16.
- Delage, Christian (1998). «Cinéma, enfance de l'histoire», Antoine Baecque, *De l'Histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe.
- Deleuze, Gilles (2004). *A imagem-movimento. Cinema 1*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Deleuze, Gilles (2006). *A imagem-tempo. Cinema 2*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Fabião, Carlos (1991). «A visão do passado em *Non ou a vã glória de mandar*», *Penélope*, 6.
- Farge, Arlette (1998). «Écriture historique, écriture cinématographique», Antoine Baecque, *De l'Histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe.
- Ferreira, Jaime (1993). «O cinema — documentário e ficção — como documento e discurso histórico», *Notas económicas*, 2.
- Ferro, Marc (1977). *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël / Gonthier.
- Ferro, Marc (1978). «The fiction film and historical analysis», Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press.
- Ferro, Marc (1984). *Film et histoire*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Ferro, Marc (1987). «O filme: uma contra-análise da sociedade», *Fazer história*, 3, Lisboa, Bertrand Editora.
- Ferro, Marc (1989). *Révoltes, révolutions, cinema*, Paris, Centre Georges Pompidou
- Ferro, Marc (1990). «Imagem», Jacques Le Goff, *A nova história*, Coimbra, Almedina.
- Ferro, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- Fledelius, Karsten (1980). «Fields and strategies of historical film analysis», *History and film: methodology, reserach, education*, Copenhagen, Eventus.
- Garçon, François (1992). «Des noces anciennes», *CinémaAction. Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*, 65.

- Gardies, René (2008). *Compreender o cinema e as imagens*, Lisboa, Texto e Grafia.
- Gili, Jean (1985). *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Ed. Henry Veyrier.
- Goff^a, Jacques Le (1984). «Documento/Monumento», *Enciclopédia Einaudi*, 1. Memória - História, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Goff^b, Jacques Le (1984). «História», *Enciclopédia Einaudi*, 1, Lisboa, INCM.
- Goff^c, Jacques (1984). «Memória», *Enciclopédia Einaudi*, 1, Lisboa, INCM.
- Grilo, João Mário (2007). *As lições do cinema*, Lisboa, Edições Colibri.
- Haworth, Bryan (1978). «Film in the classroom», Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press.
- Hueso, Ángel Luis (1998). *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel
- Hueso, Ángel Luis (1998). *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Hughes, William (1978). «The evaluation of film as evidence», Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press.
- Jameson, Frederic (1995). *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós.
- Journot, Marie-Thérèse (2005). *Vocabulário de cinema*, Lisboa, Edições 70.
- Kracauer, Siegfried (1995). *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós.
- Lagny, Michèle (1997). *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Barcelona, Bosch Casa Editorial.
- Landy, Marcia (1996). *Cinematic uses of past*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lera, José Maria Caparrós (1997). *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial.
- Marañón, Alicia Salvador (1997). *Cine, literatura e historia*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Marner, Terence (1980). *A realização cinematográfica*, Lisboa, Edições 70.
- Martin, Marcel (2005). *A linguagem cinematográfica*, Lisboa, Dinalivro.
- Marwick, Arthur (1978). «Film university teaching», Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press.
- Mattoso, José (1988). *A escrita da história*, Lisboa, Estampa.
- Metz, Christian, (1975). «A decadência do verosímil», *Cinema, arte e ideologia*, Lisboa, Afrontamento.
- Morin, Edgar (1980). *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores.
- Nora, Pierre (1990). «Memória coletiva», Jacques Le Goff, *A nova história*, Coimbra, Almedina
- Noriega, José Luis Sánchez (2003). *Historia del cine*, Madrid, Alianza Editorial.

- Oliveira, Adriano (2004). «Identidades em movimento: pensando a cultura nacional por meio do cinema», *Katálysis*, 2, Florianópolis.
- Penafria, Manuela (2009). «Análise de filmes. Conceitos e metodologia (s)», Congresso SOPCOM, Lisboa.
- Pontecorvo, Lisa (1978). «Film resources», Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press.
- Pronay, Nicolas (1982). *Propaganda, politics and film, 1918-1945*, London, The Macmillan Press Ltd.
- Ramos, Rui (1991). «A visão do passado em *Non ou a vã glória de mandar*», *Penélope*, 6.
- Rancière, Jacques (1998). «L'historicité du cinéma», Antoine Baecque, *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe.
- Rancière, Jacques (2011). *O destino das imagens*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Reis, Carlos (1990). *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Samaran, Charles (1961). *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2001). *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra.
- Seabra, Jorge (2007). *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Seabra, Jorge (2011). *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa (1945-1974)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Seabra, Jorge, (2001). «Imagens do império», Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Smith, Paul (1978). *The historian and film*, London, Cambridge University Press.
- Sorlin, Pierre (1977). *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne.
- Sorlin, Pierre (1980). *The film in history. Restaging the past*, Oxford, Blackwell
- Sorlin, Pierre (1996). *Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990)*, Barcelona, Paidós.
- Torgal, Luís R. (2000). *O cinema sob o olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores.

(Página deixada propositadamente em branco)

SÉRIE ENSINO
IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
2014

