

concretas des/re/construtivas, de uma família de surdos sinalizadores com o mundo sonoro. Entretanto, muito mais do que revelar as relações culturais, afetivas e sociais, as mesas revelam o posicionamento ideológico do realizador, que deixa pistas discursivas na formação de um discurso impregnado de militância pela causa da sinalização. A comensalidade em *A família Bélier* torna-se eixo construtor das relações mostradas ou não, haja vista a narrativa transcender a tela e se espalhar às vidas em sociedade, centrando-se na antiga – mas não menos contemporânea de nossos dias – disputa de forças entre sinalização e oralização.

O cinema e a análise fílmica

Para esta análise, seguiremos os passos metodológicos da análise fílmica segundo Seabra (2014), para quem o meio social como determinante no conjunto das relações individuais ou de um grupo é importante. Para ele, a análise deve buscar os contextos sociais e históricos em que o objeto de análise está inserido, pois os discursos cinematográficos, compostos por diversas linguagens, se formam numa espécie de campo ideológico que os abriga.

Somos da opinião que a aceitação do filme como memória é a forma mais correta e produtiva para usar 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 discursiva preferencialmente sobre o presente em que foi concebido (SEABRA, 2014 p. 40).

É exatamente nesse sentido que pretendemos caminhar: o cinema é memória que possibilita perceber a criação discursiva por via de sua montagem. Ou seja, os discursos, abrigados pela ideologia contemporânea, se formam no cinema pelo processo narratológico, que entende a narrativa cinematográfica como algo que transcende o roteiro e se estende à montagem e aos demais elementos por ela demandados. Nesse sentido, as bandas sonora e imagética atendem à reprodução discursiva cujo realizador presume-se agente: reproduzidor ou transgressor. É ele, realizador, sujeito afetado ideologicamente, produto de seu tempo e espaço, quem reproduzirá pela manipulação de imagens e sons a ideologia assentada na sociedade de que é elemento. Não se trata de reprodução da realidade, mas da representação de realidade. Então, esse realizador é um agente social do tempo-espaço no universo cinematográfico. E o analista cumpre o papel de desvendar códigos impressos no filme que a magia das telas permite que transcendam o próprio filme que os contém, para se espalarem

pelas plateias, sequestrando-lhes o duplo⁹⁰ – para usar um conceito trazido por Morin – e convidando-lhes à entrega. É ainda Seabra quem esclarece a perspectiva de real que damos a este estudo:

Situando o filme no terreno da memória, esclarecemos em simultâneo dois equívocos que por vezes lhe estão associados. Primeiro, distanciamos-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 documentário. Clarifique-se particularmente este gênero 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 (SEABRA, 2014, p. 40-41).

A obra cinematográfica, para o autor, tem sempre em sua base uma ficção, que engendra uma trama criadora de um universo diegético. Esse enredo será desenvolvido considerando as questões temporais e espaciais e como elas se assentarão na recepção do espectador. O problema colocado inicialmente gerará conflitos mais ou menos complexos e encaminhará a narrativa a um desfecho em que as personagens trarão ou não uma solução ao problema apresentado inicialmente. A questão que nos parece crucial e que justifica nossa metodologia é a seguinte: diante desse universo diegético de problemas, complicações e soluções, em que se propõe o ingresso do espectador, que se deixa capturar em maior ou menor grau para ser aprisionado nesse universo, a única possibilidade de fuga desse raptó é olhar o filme desde uma perspectiva técnica, diferenciada. Por isso, usamos nesta análise os termos “espectador comum” e “analista”, para diferenciar quem somos e em que momento somos, já que todos somos ora um, ora outro. Propomos aqui não o abandono do espectador comum que está em nós, mas deixar-nos incorporar metodologicamente pelo analista no momento da análise.

Tal processo pode nos levar a pensar o analista ou o espectador comum como um *alter ego*, ou seja, como um outro. Na base dessa afirmação, está o

90 O duplo é efetivamente essa imagem fundamental do homem, anterior à consciência íntima de si mesmo, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho ou na alucinação, como na representação pintada ou esculpida, fetichizada e intensificada na crença na sobrevida, nos cultos e nas religiões (MORIN, 2014, p. 43).

aludido conceito de duplo de Morin (2014, p. 17), que nos apoia a pensar o hercúleo exercício do analista para fugir da condição de espectador comum e se posicionar como observador frio e insensível às artimanhas da montagem ou, em níveis mais generalizantes, da composição filmica.

A análise filmica realizada neste estudo considera três unidades de decomposição que se agrupam, contemplando-se do micro para o macrouniverso narrativo. São elas o plano, a cena e a sequência. Entendendo cada unidade de acordo com a proposta de Seabra (2014), pensamos o plano como a menor unidade filmica, aquela que se constitui a partir do momento em que o realizador liga o “rec” de sua câmera até o momento em que o desliga. Essa unidade pode ser maior ou menor de acordo com o intuito da filmagem, considerando a possibilidade de edição e cortes na montagem. O plano filmico é contado sequencialmente do início ao fim do filme. Acedemos a Morin (2014, p. 206), quando afirma que “o plano cinematográfico possui hoje uma carga simbólica de alta tensão que dobra tanto o poder afetivo, quanto o poder significativo da imagem”. Os planos se agrupam na cena, unidade que os contém ou que contém um só plano, no caso do plano-sequência. O critério aferidor da identificação da cena, para além do que se convencionou como tempo e espaço, é a situação diegética narrada. Por fim, a sequência é a maior das três unidades. Nela, encontram-se os grandes temas componentes da narrativa filmica. As sequências contêm as cenas, agrupadas por temáticas confluentes, formando blocos diegéticos.

Assim, nossa proposta de análise considera que o discurso filmico se forma da menor para a maior unidade, deixando-nos pistas (marcas discursivas) do rumo a que o realizador pretende conduzir o espectador, bem como que efeitos pretende que sejam produzidos nas plateias, de modo mais ou menos uniforme.

É a partir dessa proposta de análise de Seabra que apresentamos a Estrutura Narrativa, um instrumento proposto para que a análise, buscando o rigor metodológico, tenha um documento em que possa se referenciar e dar ao leitor a oportunidade de uma leitura estruturada no próprio filme. Com a Estrutura Narrativa, tanto o analista se reporta com maior rigor ao texto filmico, quanto o leitor se localiza com mais precisão na obra, se assim o desejar. Para esta análise, propomos a Estrutura Narrativa diluída de acordo com o desenvolvimento do texto analítico. Acreditamos que, desta maneira, aproximamos a imagem formada a partir das descrições da Estrutura Narrativa ao texto da análise, o que de alguma maneira mantém a análise filmica em aura temporal parecida com a do próprio filme, ou seja, o tempo presente da ação filmica se mantém num tempo analítico mais próximo do tempo presente da análise. Com isso, o texto filmico, por vezes, ganha a temporalidade do texto analítico e vice-versa.