

O USO DO CINEMA DE FICÇÃO COMO FERRAMENTA METODOLÓGICA PARA INVESTIGAÇÃO SOCIAL¹

The Use of Fiction Cinema as a Methodological Tool for Social Research

CAIO MONTEIRO SILVA²

Doutor e mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC)
caio.monteiro@ufersa.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-6079-4939>

EMANUEL MESSIAS AGUIAR DE CASTRO³

Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC)
emanuel_messias.adc@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8963-4557>

RESUMO

O uso do cinema de ficção para a pesquisa social pode carregar certas desconfiças justamente por seu caráter de invenção presente na estrutura das obras cinematográficas. Entretanto, considera-se que mesmo uma obra de ficção não tem caráter autônomo em relação ao mundo social apresentando aspectos de referencialidade com a cultura em que foi produzido além de se apresentar como um modo de expressão da própria cultura. A análise da imagem, a antropologia visual e a análise fílmica foram os conhecimentos que trouxeram aspectos relevantes capazes de nos fazer contribuir com o debate do rigor e da viabilidade de empreender pesquisa social através de filmes de ficção. Assim, consideramos que a presença cada vez mais constante das imagens em nossa sociedade traz a importância de refletirmos sobre a relação entre imagem, sociedade e conhecimento para pensar os modos de recepção dessas obras e seus efeitos em dois planos: 1 – como representação da cultura; 2 – como expressão mesma da cultura. Desta forma, se delineiam táticas e estratégias para que o empreendimento da análise de filmes de ficção possa ser considerado como tendo o rigor necessário que a eleve como um campo possível de análises do mundo social. Assim, pactos icônicos são imprescindíveis para a estabilização de sentidos e significados que possam escapar de hermenêuticas demasiadamente subjetivistas seja pela vivência específica de um espectador, ou seja pela necessidade de se retomar os desejos ou a intenção do autor ou diretor na obra. Além disso, é preciso considerar que a análise de filmes de ficção pode ser uma importante estratégia para alcançar dimensões do mundo social as quais seriam difíceis de serem tangenciadas pelas pesquisas-intervenção mais clássicas, nos referimos aqui a dimensão do imaginário ou mesmo aspectos bastante privados da vida social a qual são atravessados de questões interditas ou tensionadas pela moral vigente. Nestes casos, uma análise da expressão que não se restrinja simplesmente a estrutura narrativa mas que reinsira essa estrutura nos planos da imanência apresenta o caráter de inventividade necessário a aproximação de dimensões sociais existentes e desafiadoras na investigação de caráter tradicional.

¹ Recebido em 18/03/2026. Aprovado em 12/04/2026.

² Professor da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Pós-doutorando, doutor e mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

³ Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC)



1. ALICERCES DE UM DEBATE: ANÁLISE DA IMAGEM, ANTROPOLOGIA VISUAL E ANÁLISE FÍLMICA

Se desejamos outorgar aos filmes de ficção um caráter de pertinência a investigação social mais ampla é preciso que destaquemos e apontemos quais são os elementos e instrumentos que permitirão sustentarmos essa posição de forma rigorosa. Utilizaremos então a *Análise da Imagem*, a *Antropologia Visual* e a *Análise Fílmica* como os pilares ou o alicerce que sustentará nossa posição em relação a aproximação entre cinema de ficção e investigação social.

Os conhecimentos acima citados são então a base sobre a qual serão tecidas as argumentações que relacionarão imagem, sociedade e conhecimento de maneira a alcançar nossos objetivos. Se vamos abordar esta relação é preciso que consideremos o lugar da imagem no nosso mundo atual de modo a considerar suas condições de aparecimento, mas também os efeitos do seu aparecimento e seus usos na medida que esses usos em si já constituem aspectos de nossa sociabilidade atual. Em outras palavras é preciso considerar que as produções imagéticas não tem autonomia em relação a sociedade.

Abordar ainda que de modo breve o atravessamento entre cultura, sociedade e imagem passa a ser fundamental. As novas tecnologias da representação, destacadamente aquelas que se compõem de artifícios imagéticos afetam as dinâmicas sociais sendo não só possível como necessário considerá-las como um *locus* de investigação.

2. BREVES RELAÇÕES ENTRE IMAGEM, SOCIEDADE E CONHECIMENTO

Muito se fala sobre as relações estabelecidas entre os momentos sócio-históricos e o surgimento de alguns tipos de saberes em suas configurações específicas. A emergência de um saber e seu estatuto tem ligação íntima e corresponde aos fenômenos sociais de uma determinada época e lugar.

A experiência possibilitada pelo aparecimento de alguns elementos, acidentais ou não, transforma as relações do homem com o mundo por tornar possíveis novas práticas, modificar e transformar outras que agem diretamente nas relações dos agentes sociais. Essa relação pode ser visualizada a partir de perspectivas que anunciam as implicações de uma modificação nas práticas de produção como aponta Costa (2005) na passagem do feudalismo para o capitalismo e também no aparecimento de novas discursividades sobre o mundo em que suas regulações

internas são estruturadas sobre outros valores sociais como a dessacralização do mundo, o Iluminismo e o aparecimento do estatuto científico na ordem do conhecimento como apontou Rosenfeld (2013).

Independentemente de qualquer uma dessas possibilidades de se pensar como esse vínculo se estabelece, encontramos como fato o seu estabelecimento. Dessa forma é que destacamos que as possibilidades de se pensar a imagem, o visual e o filme em suas interações não fogem à dinâmica de um elo entre o saber e o social.

A invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière (DUARTE, 2002), o baixo custo das tecnologias de imagem e som (JENKINS, 2003) e a difusão planetária da comunicação visual (CANEVACCI, 2001) são alguns eventos que articularam um cenário cultural atravessado por imagens. Para Joly (1996), pode-se falar de uma sociedade ou civilização da imagem que vem se desenvolvendo desde a década de 60. Para ela, as imagens se apresentam em caráter de expansão, pois são fabricadas, generalizadas e multiplicadas, o que as coloca em uma posição de inevitável uso, decifração e interpretação.

A industrialização e a urbanização modificaram as dinâmicas sociais do século XIX, assim como as linguagens midiáticas influenciaram nossa cultura através da televisão, dos computadores, da publicidade, findando por produzir uma alternativa à cultura literária anteriormente predominante (FRIDMAN, 1999). O que esperamos esclarecer com essa breve exposição é um processo dinâmico onde a invenção das tecnologias da imagem e suas operações modificam nossa experiência e relação com o mundo, produzindo pelo menos dois efeitos.

O primeiro dirige-se às construções possíveis, a partir do próprio advento tecnológico, de uma nova forma de entrar em contato com a realidade, uma outra possibilidade de ação sobre o mundo, uma nova maneira de afetá-lo – produção de filmes, por exemplo. O segundo diz respeito à experiência possibilitada pela tecnologia no contato e acesso às novas produções, ou seja, uma nova forma de receber, de ser afetado pelo mundo – experiência estética da visualização do filme.

As imagens, portanto, ganham dimensão destacada para pensar o mundo, já que, sob a perspectiva de um primeiro efeito, podem ser utilizadas como instrumento de acesso aos elementos empíricos e produção de realidade em sua ação sobre o mundo, ou, em um segundo efeito, como elemento constituinte das experiências sociais contemporâneas. Para Silva (2011), a invenção dessas novas tecnologias de representação transformou condutas sociais e acoplou-se ao cotidiano contemporâneo de tal forma que as imagens passaram a pertencer ao rol de objetos de análise de diversas ciências.

A análise de imagens, a Antropologia Visual e a análise fílmica tornam-se possíveis pela existência de um cenário marcadamente ocupado por imagens, colaborando no entendimento das dinâmicas sociais, já que, em nossa sociedade, como nos fala Canevacci (2001), o caráter visual não é um recorte puro e simples da realidade. De fato, apresenta-se como aspecto central, onde podem ser encontrados o espaço da cultura em que interagem elementos como o poder, a tradição, a mudança, o hábito, o global e o local.

No intuito de esclarecer as relações acima citadas, trazemos como exemplo o cinema. O cinema, ainda que tenha alguma autonomia, não produz filmes isolados de outros segmentos da sociedade, como a economia, a política e a ciência, por exemplo. Os filmes fazem escolhas e organizam elementos mantendo relações complexas com o mundo social.

Um filme sempre traz ao presente as marcas de suas relações de produção que podem ser vistas através dos elementos sócio-históricos como também pelos componentes simbólicos da sociedade referente. A narrativa fílmica apresenta tanto uma estrutura lógica de eventos, de relações entre personagens, permitindo compreensão e verossimilhança, como propõe um ponto de vista moral, estético, político e filosófico sobre a história e os personagens (VANOYE; GOLIOT-LÈTÈ, 2002).

A observação das características dos personagens que compõem o filme, assim como a própria organização da estrutura narrativa, apontam e revelam elementos sociais. Os elementos sócio-históricos e simbólicos de cada narrativa fílmica podem se articular, abrindo espaço para uma abordagem psico-sócio-histórica reveladora de tramas sociais mais amplas.

No filme “O grande jogo”, dirigido por Jacques Freyder em 1934, por exemplo, o personagem principal desvia fundos para manter sua amante e, para escapar da prisão, engaja-se na Legião Estrangeira; no entanto, nesse filme não é feita nenhuma menção ao lugar geográfico e à história ou mesmo à situação política. “O grande jogo”, então, através de sua estrutura narrativa, aborda a forma como a França da época agia sobre a questão colonial (VANOYE; GOLIOT-LÈTÈ, 2002).

A relação francesa com suas colônias está dessa forma marcada pela indistinção dos territórios coloniais, como se todos esses lugares não tivessem história, ou idiossincrasias próprias. Os nativos sem rosto e abandonados à própria sorte e a ausência de qualquer afetação dos soldados franceses é bastante reveladora das relações de poder, tradição e mudança. Para Vanoye e Goliot-Lètè (2002), as transformações subjetivas dos próprios franceses em contato com a experiência colonial, as transformações ocorridas na própria colônia e o contraste entre uma Paris potente e um território colonial arrasado são bons exemplos dessa relação de tensão presente na realidade contemporânea na época de produção do filme.

Nesse sentido, o cinema é um espaço constituído de marcas, rastros, elementos e narrativas que anunciam um lugar interessante de reflexão sobre um dado momento histórico, ou mesmo uma trama social que, em alguma medida, está ali narrada e representada, mas que não se restringe totalmente aos planos de filmagem.

3. CONSTRUINDO NOSSO MIRANTE: TÁTICAS E ESTRATÉGIAS PARA O USO DO CINEMA DE FICÇÃO NA INVESTIGAÇÃO SOCIAL

Alguns elementos da história do cinema justificam a tomada de filmes como objetos de entendimento sobre a realidade. Desejamos, então, tornar claro que não se trata de forma alguma de uma invenção nossa. A história do cinema apresenta em nosso favor toda uma aproximação com o tecido social que produz experiências e é também produto de experiências.

Os elementos essenciais para que essa discussão seja possível estão nas articulações entre cinema e sociedade, nas quais as produções cinematográficas são produtos dessa sociedade, mas também produzem a própria sociedade através dos efeitos reflexivos que as representações operam sobre a própria comunidade a qual é referente. Entendemos que a trajetória da história do cinema estabelece – juntamente com as relações já anunciadas entre imagem, sociedade e conhecimento – os elementos que constituem os contornos de nossas investidas e são, portanto, os insumos com os quais trabalharemos.

Assim, o advento das novas tecnologias (como, por exemplo, a máquina projetora inventada pelos irmãos Lumière) e a popularidade atingida pelo cinema transformaram as dimensões do campo cinematográfico, apresentando caminhos distintos e diferentes estatutos. Usamos a ideia de reflexividade aqui não como sinônimo de pensamento, mas com a intenção de apontar um efeito de algo sobre si mesmo.

O trabalho de Duarte (2002) deixa evidente pelo menos 2 eixos e 3 estatutos que nos ajudam a percorrer o caminho que torna possível a aproximação entre cinema de ficção e pesquisa social. Os eixos são: representação da realidade e representações ficcionais, enquanto os estatutos dizem respeito ao cinema como instrumento de pesquisa, objeto de entretenimento e obra de arte.

Nesse sentido, deixamos claro que nossas intenções se articulam diretamente com reflexões sobre o eixo de ficção, tomando-o em seu estatuto de instrumento de pesquisa. A utilização de um filme para o conhecimento de uma determinada sociedade é possível e o seu objetivo como representação da realidade ou representação ficcional não altera as possibilidades de produção de conhecimento sobre a sociedade que o produziu.

No exercício complexo de montagem da organização narrativa do filme, qualquer que seja seu projeto, são feitas escolhas que constroem um mundo possível e que mantêm relações complexas com o “real”. Essas relações são vistas tanto pela presença como pela ocultação de aspectos importantes do mundo. A apresentação ou ocultamento de elementos específicos é a forma de mostrar um ponto de vista sobre o mundo que é contemporâneo ao filme. Mesmo em obras cinematográficas marcadamente ficcionais, ainda que o exercício da imaginação traga elementos não existentes ou condizentes com a realidade concreta, apresentam-se os medos e anseios da sociedade que os imaginou (VANOYE; GOLLIOT-LÈTÈ, 2002).

Além disso, a análise fílmica, de forma geral, não é tomada como um fim em si. A produção decorrente dela é frequentemente inserida em um contexto institucional (escola, universidade, concurso, pesquisa) que também agencia o lugar de uma produção escrita e de um enquadramento de análise específico que leve em conta os obstáculos dessa análise e constrói as possibilidades de êxito através da superação desses mesmos obstáculos (VANOYE; GOLIOY-LÈTÈ, 2002). Em um trabalho desse tipo, contornar as dificuldades presentes ao exercício da análise também diz respeito a evidenciar os possíveis problemas e questões institucionais referentes ao lugar solicitante da análise que possam vir a desqualificá-la como argumento.

De tal modo é que se torna fundamental para os trabalhos que desejem produzir investigação social a partir do cinema de ficção a apresentação do contexto social e histórico que possibilitou o aparecimento da obra, bem como a utilização de ferramentas na análise fílmica que componham a possibilidade de compreender a estrutura narrativa em suas conexões com o mundo social que lhe é referente.

Para Vanoye e Goliot-Lètè (2002), a análise de filmes relativiza as imagens espontaneístas, como se sua apresentação não fosse também um produto de manipulações complexas e elaboradas onde sua decomposição pode esclarecer elos e associações entre partes capazes de fazer surgir um todo significativo. Nesse sentido é que, para nós, analisar um filme traz muitos obstáculos, e um dos principais é entender como seu registro perceptivo pode promover processos de compreensão. Como as imagens em movimento apresentadas pelos filmes tornam-se signos decifráveis e partilháveis?

Assim, abrimos aqui um espaço para compreender como as imagens presentes nos filmes produzem sentido e significado. Essa é uma noção bastante importante, já que os instrumentos que escolhemos para nos auxiliar em nossa forma de ver os filmes têm como elemento central comum a Imagem. Para Joly (1996), pensar a imagem sob o ângulo da

significação é tomá-la como um signo e todo signo, em tese, só é signo se exprimir ideias. Ou seja, o caráter sígnico traz junto a si ações interpretativas.

Dito isso, entendemos que alguns valores da *Semiótica*, naquilo que permitem uma análise da imagem, serão importantes para nós. Não porque nos utilizaremos da *Semiologia* como estratégia metodológica, mas porque em suas contribuições conseguimos identificar o elo entre a enunciação das imagens em movimento e a possibilidade de produção de sentidos e significados pela implicação no registro perceptivo.

Diante do exposto, faz-se importante a seguinte pergunta: O que seria o signo? O signo é uma relação de substituição marcada pela ausência da coisa mesma, ou seja, o signo representaria alguma coisa para alguém em alguma relação. A dinâmica dos signos, bem como as imagens, estabelece-se, portanto, através de três polos: a face perceptível do signo em sua materialidade (representamen ou significante); o que ele representa (referente, aquilo que é retomado pela imagem); e o que ele significa (interpretante e significado). A relação de produção de significado, na *Semiótica*, leva em conta tanto o contexto de aparecimento dos elementos sígnicos como sua relação com o receptor (JOLY, 1996).

Entendemos, então, que o signo é a presença da ausência. Apresentando-se, remete-se necessariamente à coisa ausente, porém, sem a coisa ausente, sem a relação com ela, não poderia ele mesmo significar nada. Embora os signos apresentem uma estrutura comum de veiculação de mensagens, sua multiplicidade e variedade é garantida pela distinção operada na relação entre os três polos mencionados. Os diferentes tipos de signo, classificados como ícone, índice e símbolo, são expressões que significam além delas mesmas e se distinguem na relação entre significante e referente. O ícone diz respeito a uma relação de analogia com o que representa; o índice corresponderia a relações causais e, ou, de contiguidade, como a fumaça para o fogo e a nuvem para a chuva; já o símbolo teria uma relação de convenção com o seu referente. Essas diferenças não dizem respeito à pureza de um tipo de signo em relação ao outro e, sim, versam sobre suas características dominantes (JOLY, 1996).

A análise da imagem, portanto, auxilia-nos na compreensão de filmes pela tomada da imagem como signo. Dessa forma, através de sua visualização, podemos entrar em contato com os elementos, principalmente icônicos e simbólicos, dessas produções. O filme seria uma espécie de analogia presentificada em que sua presença remete aos elementos mesmos da sociedade ausente. Nossa capacidade de compreensão do filme revela e sugere a presença dos acordos e convenções simbólicas da sociedade representada pelas obras fílmicas.

Diante do exposto até então, assumimos que a relação da imagem como signo nos é fundamental para este trabalho na medida em que aponta que a possibilidade de compreensão

de um filme, da relação entre imagem e significado, supõe relações e pactos sociais prévios. Assim, podemos afirmar que não nos parece estranho que a Antropologia tenha se interessado pelo estudo e uso de filmes em seu campo de reflexão, área conhecida como Antropologia Visual.

A Antropologia Visual foi uma expressão utilizada por Margaret Mead, em 1973, para designar o uso sistemático de imagens no âmbito da investigação social (RIBEIRO, 2007). O uso das imagens na pesquisa social não apresenta uma nuance específica, sendo tomado como meio importante por vários motivos, desde o impacto das imagens em uma sociedade que cada vez mais se utiliza dela como elemento recorrente da cultura, até sua tomada como suporte para adentrar realidades de difícil acesso por conjunturas sócio-históricas específicas. Citamos como exemplos os estudos dos modelos do nazi-fascismo na Itália e Alemanha (CANEVACCI, 2001).

Silva (2011) nos aponta que a relação entre filmes e Antropologia é de mútua influência, já que as próprias práticas de pesquisa se transformam na proporção em que as dinâmicas culturais se modificam. A Antropologia Visual possui três objetivos: a utilização de tecnologias audiovisuais na realização de trabalhos de campo; o uso dessas tecnologias na apresentação das pesquisas; e, por fim, a análise fílmica, que não deve se restringir apenas aos filmes etnográficos, podendo ser direcionada ao cinema de forma geral (RIBEIRO; BAIRON, 2007).

A Antropologia Visual é, então, uma interpretação em duas dimensões: sobre a realidade apresentada pela imagem e sobre a imagem como próprio dado dessa realidade (CHIOZZI, 1993). Corroboramos e gostaríamos de dar destaque ao que Chiozzi (1993) parece evidenciar de forma explícita: todo e qualquer filme seja ele um documentário, uma tentativa de representação da realidade ou destacadamente uma ficção apresentará tanto uma realidade em si, que remete aos elementos da cultura que a produziu (exibem uma mensagem inteligível pelos pactos e acordos prévios da cultura – elementos simbólicos), como também podem ser tomados como documentos da própria cultura. As obras cinematográficas são expressões de uma cultura, formas de fala e enunciação de uma cultura, narrativas de si de uma cultura desde um momento sócio-histórico específico.

A Antropologia Visual nos traz como maior contribuição a condição de pensar, como diria Canevacci (2001), sobre os impactos e influências na cultura de um mundo cada vez mais constituído pelas imagens e os efeitos possibilitados por novos suportes tecnológicos que tencionam a realidade. Os nexos produzidos entre o visual e a comunicação são modificados pela diversidade cultural a partir de seus impactos na vida cotidiana, abrindo, assim, um espaço para a investigação em seu caráter interdisciplinar.

Desta forma, anunciamos que as obras a serem selecionadas pelo pesquisador social pertencem necessariamente a um cenário atravessado por todos os elementos circunstanciados em um horizonte socio-histórico específico. Se pretendemos uma compreensão rigorosa dos temas contidos nessas obras fílmicas deve-se inescapavelmente partir da relação social prévia para desenvolver a tecitura das problematizações e indagações a serem construídas.

Para Silva (2011), o cinema é um produto da cultura, expressando, ainda que de forma contrária à vontade de seus autores, os elementos dessa própria cultura. Esses autores participam ativamente desse universo simbólico e, atravessados por ele, comungam dos pactos sociais que permitem a decodificação dos elementos da própria cultura.

Destacamos, então, que, para nós, essa condição apresenta a incapacidade de falar de fora do lugar da cultura e das características que lhe fazem referência; e que, para fazer oposição, os autores exibem valores, hábitos, costumes, formas de ver o mundo, bem como a maneira em que essa mesma sociedade age frente à alteridade. O visionamento das obras escolhidas pelo pesquisador social, portanto, traz a possibilidade de acessar como a própria cultura, que narra a si mesma através de seus próprios produtos culturais, exibe a interação entre valores e ações, entre os componentes que a constituem.

Entretanto, além dos elementos de rigor necessários em uma produção de conhecimento pertinente a ordem científica é igualmente importante pensar em sua viabilidade. Nesse sentido, Silva (2011) nos alerta que uma análise fílmica necessita da escolha de um eixo, trama ou tema que dê conta dos questionamentos mais centrais na execução de um plano de investigação, posto que os filmes atravessam múltiplas discussões. Torna-se, então, necessário para ele a conscientização do fim da narrativa fílmica, do seu caráter em certo sentido utilitário.

As análises fílmicas, nesse sentido, não seriam experiências totalmente plenas por si, mas já atravessadas por uma condição de mediação. Essa orientação nos permite evitar cair em pretensões de análises totalizantes dos filmes, as quais nos levariam a descrições exaustivas e entediadas, contribuindo, assim, para a inviabilidade de nossa investida.

Então, de todas as narrativas que os filmes eleitos pelos investigadores sociais possam apresentar, qual será a mais interessante? Afirmamos ser absolutamente fundamental a escolha de uma finalidade, um objetivo em que permitirá ao pesquisador o direcionamento de sua atenção e sensibilidade para as questões que empreende conhecer.

As imagens em fluxo possibilitadas pelos filmes apresentam, como já anunciamos, algum tipo de mensagem. Essa mensagem, em suas possibilidades de diferenciação, já foi explanada a partir da relação entre significante e referente. No entanto, acreditamos que o polo

interpretante precisa, ainda, ser melhor equacionado sobre suas influências e impactos acerca do significado.

O filme apresenta um conjunto de imagens e signos que, diferente da tradicional cultura literária, exhibe, como diz Passeron (1995), uma redução do seu caráter assertórico, ou seja, as imagens precisam mais de seus expectadores para dizer algo sobre o mundo do que as palavras. As imagens, para ele, teriam mais dificuldade em se afirmarem como texto, precisando ser estabilizadas por seus interlocutores.

Para Passeron (1995), são o contexto, os elementos da cultura e o desejo, entre outros aspectos, que, em conjunto, dão uma configuração de sentido às imagens, estabilizando-as. Dessa forma, podemos refletir que a análise dos filmes são interlocuções entre o filme propriamente dito (significante), a sociedade que possibilitou sua construção (referente) e aquele que assiste (interpretante). O lugar de maior atividade, assumido pelo receptor, coloca o risco da validade da análise. O produto da análise – ou seja, a interpretação – é uma veiculação de sentido que tem uma origem e pode relacionar-se com pelo menos três posições distintas.

Segundo Vanoye e Goliot-Lètè (2002), essas interpretações podem vir: do autor – o sentido que ele quis dar ao texto; do leitor – o sentido atribuído a partir de seus próprios sistemas de compreensão e de sua disposição efetiva; e do texto – a própria obra oferece uma coerência interna que nem sempre condiz com as intenções do autor e com a percepção do leitor. Destacamos que para nossos objetivos, os quais consideram a posição do cinema de ficção como um campo de investigação e produção de conhecimento sobre a sociedade é importante que se destaque que será a posição da coerência própria da obra que nos interessará, sendo ela oriunda da volição e intenção do autor, ou não.

Para nossos propósitos não nos interessam aqui a posição interpretativa do autor, nem do leitor; pretendemos um exercício hermenêutico que, embora não possa se dar sem um autor e um leitor, não esteja centrada na experiência individual ou marcada por aspectos subjetivistas e solipsistas. Nos interessa, portanto os elementos de conexão e os processos intersubjetivos de maneira geral que permitem um dizer entre as condições de possibilidade de fala e expressão e as condições de escuta e entendimento.

Para tanto, e com o objetivo de lidar com essa condição, faz-se necessária a presença de um pacto icônico, o qual enfatiza o valor do contexto que restringiria as possibilidades de uma interpretação solitária (PASSERON, 1995). Ora, se os pactos icônicos partem e são estabelecidos por um acordo prévio, sua significação já não pode em si mesma ser solitária ou individual, posto que é produto de uma negociação subjetiva, de uma relação intersubjetiva.

Nas palavras de Passeron (1995, p. 45), o pacto icônico é definido como “o conjunto das estipulações presentes ou não na imagem e inscritas tanto em sua textura quanto em seu contexto que se deve identificar e descrever para compreender a recepção das obras plásticas”. Entendemos que essa preocupação sugere também, a partir das contribuições da *Semiótica* já apresentadas, perigos que podem vir de um foco demasiado em qualquer um dos polos que possibilitam a produção de significados.

Entretanto, gostaríamos de ressaltar que, para Passeron (1995), tal pacto é o guia de interpretação que funcionaria de forma semelhante a um pacto de leitura, reduzindo a possibilidade de que as imagens sejam entregues a interpretações selvagens e exageradas. O pacto icônico, nesse sentido, seria elemento limitador a um despertar de uma infinidade de multiplicidades interpretativas. A noção de pacto icônico põe luz na importância do contexto para a recepção imagética.

Diante de todo o exposto nesse tópico, fica evidente o papel central que um plano hermenêutico assume no processo de análise fílmica na condição de seu rigor e viabilidade. Essa interpretação, como também viemos tentando construir, sinteticamente, estabelece um espaço de estreitamento de relações entre as representações da cultura por suas expressões e ela mesma. Os filmes podem, portanto, serem encarados como formas simbólicas, tal como nos fala Thompson (1995).

A intencionalidade, a convencionalidade, a estruturalidade, a referencialidade e a contextualidade compõem as formas simbólicas que são ações, objetos ou expressões significativas de uma cultura (THOMPSON, 1995). É importante salientar que, assim como Passeron (1995), o autor também nos alerta para as armadilhas em que podemos ser tentados a cair numa análise mais estruturalista das formas simbólicas ao elegermos apenas os elementos de composição (dos filmes, em nosso caso) e esquecermos o contexto social mais amplo em que estão inscritos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossas estratégias e táticas colocam os filmes de ficção como campo de investigação que parte do entendimento de que as imagens assumem importante espaço na sociedade atual e permitem novas ações sobre o mundo e a experiência de novos efeitos. A história do cinema aponta o lugar possível da relação entre filmes e investigação social.

Além disso, acreditamos que a tomada das obras cinematográficas em seus aspectos sógnicos e como formas simbólicas aproximam e entrelaçam a cultura e suas expressões, seja pela sua presença representada, seja como forma de narração de si mesma reinsertando

novamente a obra fílmica em sua inseparabilidade do mundo social. Apresentamos também neste trabalho a importância de alguns elementos que se fazem centrais para a construção de uma compreensão rigorosa e viável do cinema de ficção enquanto um lugar possível para a produção do conhecimento.

Esses elementos podem ser sinteticamente expressos através da necessidade do não esquecimento da inseparabilidade entre obra e mundo social, da eleição de um fim, ou objetivo para análise fílmica evitando interpretações infundáveis e totalizantes, e a indispensável apresentação de um pacto icônico que permitirá os contornos da recepção imagética do filme resguardarem-se de hermenêuticas demasiadamente subjetivistas focadas exclusivamente na experiência estética individual.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Cristina. **Sociologia: Introdução à Ciência da Sociedade**. São Paulo: Moderna, 2005.
- ROSENFELD, Anaton. **O pensamento psicológico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- JENKINS, Henri. **The workoftheory in the age of digital transformation**. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. *A companion to film theory*. Oxford: Blackwell Publisher, 2003. pp. 234- 261.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: Dp&a, 2001.
- PASSERON, Jean-claude. **O raciocínio sociológico: o espaço não popperiano do raciocínio natural**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação em massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÈTÈ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2002.
- SILVA, Igor Monteiro. **Honra e Sangue: A (po)ética da Vingança no Sertão de Abril Despedaçado**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.
- CHIOZZI, P. (Ed.). **Yearbook of visual anthropology: 1942-1992 Fifty years after "Balinese Character"**. Firenze: Angelo Pontecorboli, 1993.
- RIBEIRO, José da Silva; BAIRON, Sérgio (Orgs. E Coords.) **Antropologia visual e hipermídia**. Porto: Edições Afrontamento, 2007.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

FRIDMAN, Luis Carlos. **Vertigens pós-modernas:** configurações institucionais contemporâneas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000