

38c
P.31B



Fontes
Históricas

Carla Bassanezi Pinsky
(organizadora)

Carlos Bacellar • Jorge Grespan
Marcos Napolitano • Maria de Lourdes Janotti
Pedro Paulo Funari • Tania Regina de Luca
Vavy Pacheco Borges • Verena Alberti

EDITORA
CONTEXTO



PONTES AUDIOVISUAIS

A História depois do papel

Marcos Napolitano

Os historiadores e as fontes audiovisuais e musicais

Vivemos em um mundo dominado por imagens e sons obtidos “diretamente” da realidade, seja pela encenação ficcional, seja pelo registro documental, por meio de aparatos técnicos cada vez mais sofisticados. E tudo pode ser visto pelos meios de comunicações e representado pelo cinema, com um grau de realismo impressionante. Cada vez mais, tudo é dado a ver e a ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns. Esse fenômeno, já secular, não pode passar despercebido pelos historiadores, principalmente para aqueles especializados em História do século XX.

As fontes audiovisuais e musicais ganham crescentemente espaço na pesquisa histórica. Do ponto de vista metodológico, são vistas pelos historiadores como fontes primárias novas, desafiadoras, mas seu estatuto é paradoxal. Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são consideradas por alguns, tradicional e erroneamente,

testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhes são exteriores. A questão, no entanto, é **perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos.** Tanto a visão "objetivista" quanto o estigma "subjetivista" falham em perceber tais problemas.

A primeira visão – "objetivista" – decorre do "efeito de realidade" que o registro técnico de imagens e sons denota para o espectador ou ouvinte. Com efeito, todas as imagens e sons obtidos pelo registro técnico do real criam um "efeito de realidade" imediato sobre o observador, efeito esse – já notado por Roland Barthes, semiólogo francês, no seu trabalho clássico sobre fotografia – produzido pela impressão de uma adesão imediata do *referente* (a "realidade" fotografada) à *representação* (o registro fotográfico em si).¹ Entre as fontes audiovisuais aqui discutidas, os filmes documentários e os diversos tipos de jornalismo (no rádio, no cinema e na tv) podem potencializar esse "efeito de realidade", pois a busca de eventos e processos fornece o mote para a criação.

Em relação à visão "subjetivista", o exemplo mais nítido seria o documento musical, dada sua natureza estética e polissêmica,² que sugere certa "ilusão da subjetividade", cujos significados sociológicos e históricos seriam produto de uma dose de especulação por parte do historiador, na medida em que a obra teria um conjunto de significados quase insondáveis e relativos, variável de acordo com a fruição do ouvinte. Prova disso é a supervalorização da "letra" na abordagem da "canção" como documento histórico, dominante até bem pouco tempo entre historiadores e outros cientistas sociais, ou seja, a crença de que o sentido histórico da canção estaria restrito ao seu conteúdo verbal, muitas vezes tomado em si mesmo e apartado da estrutura musical que lhe acompanha e, como experiência estética, lhe é inseparável.

O cinema, ou o audiovisual de ficção, ocupa um estatuto intermediário entre as duas ilusões aludidas, a "objetivista" e a "subjetivista". Seu caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística, por um lado, lhe conferem uma identidade de documento estético, portanto, à primeira vista, subjetivo. Sua natureza técnica, sua capacidade de registrar e, hoje em dia, de criar

realidades objetivas, encenadas num outro tempo e espaço, remetem, por outro lado, a certo fetiche da objetividade e realismo, reiterando no pacto que os espectadores efetuam quando entram numa sala de cinema ou ligam um aparelho de televisão. A força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma "realidade" em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada. A experiência social do cinema e da televisão apóia sua força nesse pacto, ainda que os mecanismos de consciência possam ser diferentes para cada um dos dois meios.³ Em alguns casos, o historiador pode reproduzir esse fetiche em seu trabalho de análise, o que fica claro nos casos em que a análise é pautada pela avaliação do grau de "realismo" e "fidelidade" do filme histórico, em relação aos eventos "realmente" ocorridos. Em outras palavras, é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou a reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser "fiel" ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme.

A tensão entre subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, intervenção estética e registro documental, marca as fontes históricas de natureza audiovisual e musical. Não é raro o historiador – sobretudo aquele mais treinado para a análise das fontes escritas e que passa a se aventurar nas fontes audiovisuais e musicais – ficar um tanto indeciso entre a análise das fontes em si, tomadas como texto documental auto-suficiente, ou cotejá-las com informações históricas que lhes são extrínsecas, deixando que o contexto determine o sentido do texto.

Nossa perspectiva aponta para um conjunto de possibilidades metodológicas pautadas por uma abordagem freqüentemente enfatizada por historiadores especialistas em fontes de natureza não-escrita: a necessidade de **articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu "conteúdo" narrativo propriamente dito).** Se essa é uma tendência cada vez mais forte entre os historiadores, que vêm questionando a transparência dos documentos, mesmo os documentos escritos, tradicionalmente considerados "objetivos" e diretos, para o caso dos documentos de natureza audiovisual ou musical, tal

Enunciação direta e convenção de linguagem são os pólos de tensão no trabalho de análise das imagens-sons registradas mecanicamente, como no cinema e na televisão. Fundamentalmente, no entanto, essa tensão também ocorre na análise do documento escrito, mesmo naqueles mais oficiais e informativos. Na perspectiva da moderna prática historiográfica, nenhum documento fala por si mesmo, ainda que as fontes primárias continuem sendo a alma do ofício de historiador. Assim, as fontes audiovisuais e musicais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação. Em outras palavras, sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer, a fonte é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis. Ao contrário da tradição metódica e positivista, que acreditava na neutralidade e na transparência das fontes escritas, desde que “verdadeiras”, estabelecidas sua autoria e datação, a Nova História e seus herdeiros apontam para o caráter representacional das fontes, mesmo as tradicionais fontes escritas, que são documentos e monumentos carregados de intencionalidade e parcialidade.⁷

Em que pese essas questões metodológicas gerais, cada tipo de fonte audiovisual e musical possui características peculiares, conforme a sua linguagem constituinte.

Problemas teóricos

Cinema

O cinema descobriu a história antes de a História descobri-lo como fonte de pesquisa e veículo de aprendizagem escolar. No início do século xx, os “filmes históricos” quase foram sinônimo da idéia de cinema, tantos foram os filmes que bascaram na história o argumento para seus enredos.⁸

Nunca é demais reiterar as três possibilidades básicas de relação entre história e cinema: O cinema *na* História; a história *no* cinema e a História *do* cinema. Cada uma das três abordagens implica uma delimitação específica: O cinema *na* História é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história *no* cinema é o cinema abordado como produtor de “discurso histórico” e como “intérprete do passado”; e, finalmente, a História *do*

cinema enfatiza o estudo dos “avanços técnicos”, da linguagem cinematográfica e condições sociais de produção e recepção de filmes.⁹ Neste texto, enfatizaremos a primeira abordagem, com algumas considerações sobre a segunda, na medida em que o historiador é constantemente chamado a se posicionar sobre o “filme histórico”. Nesse tipo de filme, o cinema como fonte para o estudo de um determinado contexto e o cinema como representação do passado se confundem.

Numa perspectiva mais acurada, o historiador e pesquisador de cinema Eduardo Morettin aponta quatro maneiras pelas quais a história se manifesta no cinema:¹⁰

- herança positivista: preocupação com a exatidão da reconstrução fílmica do passado ou com o registro mais fiel possível de eventos ocorridos;
- predomínio da ideologia (“discurso ideológico”) dos realizadores sobre a historicidade, subvertendo o sentido dos personagens e dos fatos;
- apelo ao “discurso novelesco”, predominante ao discurso histórico, tornando mais sutil a “subversão” dos fatos e processos;
- criação de uma narrativa histórica própria, que opera dentro do discurso histórico instituído, utilizando técnica de citação bibliográfica e documental, legitimada por pesquisadores.

O que está em jogo, portanto, são várias opções de representação cinematográfica da história que terão implicações não apenas estéticas, mas ideológicas, completamente diferentes. Em muitos casos, essas quatro maneiras interpenetram-se, exigindo do historiador um olhar atento que vá além da tradicional dicotomia entre “realismo” ou “ficção”, ou filmes documentais tomados como realistas e filmes ficcionais tomados como fantasias históricas.

O historiador Cláudio Aguiar Almeida chama a atenção para a importância da análise historiográfica não se limitar a filmes de caráter documental, como se eles fossem testemunhos mais autorizados de uma sociedade, pois o longa-metragem ficcional, independentemente de sua “qualidade” ou reconhecimento a partir de valores estéticos, também pode ser percebido, por parte do público, como fonte de “verdade histórica”. Analisando a produção brasileira das décadas de 1930 e 1940, tradicionalmente desvalorizada pela crítica, o autor destaca que “grande parte das produções

do período esconde, sob a aparente simplicidade dos seus enredos melodramáticos, uma complexa estratégia propagandística que, sem pretender espelhar a realidade, buscou influenciar as massas para aderirem aos ideais defendidos pelo Estado Novo.¹¹ Assim, para quem se dispõe a analisar o cinema como parte da propaganda política, diga-se, tema muito instigante dentro do campo da História política, documentários, cinejornais e filmes de ficção constituem um corpo documental muito rico e ainda pouco explorado.¹²

Conforme Alcides Ramos, professor e pesquisador de cinema, os historiadores de inspiração positivista enfatizam o caráter realista das imagens cinematográficas, registradas por um “instrumento objetivo” – a câmera –, caráter que é muito mais acentuado quando o documento fílmico se filia à categoria de cinejornais e documentários de atualidades.¹³ Para essa corrente de historiadores, criticada pelo autor, há uma crença de que o documentário restringe a capacidade de manipulação da “linguagem”, pois a objetividade do instrumento cinematográfico é gritante ante um evento efetivamente acontecido, e não encenado. Os historiadores mais identificados com a concepção positivista de documento como “testemunho objetivo e verdadeiro de um fato” acreditam que a possibilidade de “falsificação documental” no cinema é o resultado da montagem de planos que podem realizar uma trucagem de documentos/fatos originalmente autênticos.¹⁴ Nessa linha de pensamento, o material filmado deveria ser analisado pelo historiador como portador de uma autenticidade documental, perdida ou ameaçada no processo de montagem (manipulação dos planos pelo diretor ou pelo editor).

Alguns historiadores que pensaram a questão do cinema como fonte histórica ainda trabalham com uma dicotomia bastante rígida entre os *actuality films* (documentários) e os *featured films* (filmes encenados).¹⁵ No primeiro tipo, conforme essa visão, cada plano, seqüência ou produção completa é um registro primário do passado e seu conjunto editado transforma-se num documento em si; no segundo tipo de filme

em contraste com os filmes documentais, sua utilidade como fonte histórica tem valor reduzido se os fragmentamos na ordem inversa: da sua criação: da produção completa para a seqüência e o plano. Sua utilidade é maior quando ele está editado e completo. Ao contrário, materiais não editados de filmes documentais são mais valorizados como fontes primárias do que um filme documental editado e completo, exceto que este, assim como o filme de ficção editado, tem valor simplesmente como afirmação do ponto de vista do seu criador.¹⁶

A preferência historiográfica pelos *actuality films* e a desconfiança em relação à “manipulação” do material filmado são tributárias originalmente de uma tradição iniciada por Marc Ferro,¹⁷ que possui o mérito de ter sido um dos primeiros historiadores de ofício a refletir sobre o filme como material de pesquisa, numa perspectiva além da História do cinema *stricto sensu*. Entretanto, seu ponto de vista teórico compartilha a crença de que o documento fílmico possui valor de “testemunho” indireto e involuntário de um evento ou processo histórico e sua veracidade ou não estaria diretamente ligada à manipulação intencional dos realizadores (edição, trucagem, censura), no sentido de deturpar o seu conteúdo original. Suas famosas concepções de filme como “agente da história” ou como exemplo de “contra-análise da sociedade”¹⁸ implicam a crença de que a ficção, o documentário e o noticiário intervêm na sociedade como “testemunhos indiretos” de processos sócio-históricos. Ferro afirma que “mesmo fiscalizado, um filme testemunha” e é nessa brecha que o historiador deve atuar, atento para as manipulações do documento primário. Alcides Ramos explicita a concepção de “testemunho” de Ferro: “registrar mediante a utilização de meios técnicos e neutros aquilo que se apresenta como realidade diante da câmera”.¹⁹ Esse processo ocorreria independentemente ou mesmo contra a vontade do operador da câmera e do diretor do filme. Assim, o filme seria um documento afeito a uma “contra-análise” da sociedade, crítica da História oficial. A ficção e o documentário podem revelar aspectos sócio-históricos não previstos pelo realizador, na medida em que o historiador possa perceber a realidade bruta por trás da obra lapidada. Em última instância, para o autor, há uma realidade externa ao documento, à qual este pode ser fiel ou não.

As críticas que a nova historiografia, brasileira e estrangeira, vem fazendo a Ferro enfatizam o caráter de manipulação intrínseco à linguagem do cinema, focando as escolhas dos realizadores manifestadas no enquadramento, diálogos e edição, entre outros elementos. Além disso, apontam para certas lacunas na maneira como Ferro pensa a relação entre história e cinema: como a linguagem intrínseca ao filme, seja ele documentário ou ficção, interfere no registro de um evento, de um processo ou de um personagem de valor “histórico”? Como o filme com tema histórico, documental ou ficcional traduz o presente ao representar o passado? Quais são as tensões internas do filme,

pensadas a partir da sua estrutura narrativa, na tentativa de registrar ou representar fatos históricos?

O pesquisador Eduardo Morettin sistematizou algumas dessas críticas.²⁰ De acordo com ele, as tensões internas de um filme vão além do jogo “história oficial” ou “contra-história”, da “manipulação” fílmica em oposição a uma “verdade” por trás do filme, como coloca Ferro. O que é mais importante, para o pesquisador brasileiro, é perceber a ambigüidade das imagens que nem sempre conseguem apresentar uma leitura coerente e unívoca do fato histórico, mesmo quando é o desejo dos seus realizadores, como nos filmes históricos patrocinados pelo Estado. Morettin lembra que Ferro chegou a propor uma metodologia para avaliar a “veracidade” do documento fílmico, conseqüentemente do valor do filme como documento histórico: ângulo adotado pela câmera, distância das imagens de um mesmo plano, grau de legibilidade das imagens e da iluminação; grau de intensidade de ação, grau de película (mais afeita à trucagem ou não). Tal metodologia deveria avaliar se o documento fílmico é autêntico ou não, em relação aos fatos registrados. Menos “manipulação” do material bruto filmado significaria mais veracidade. O problema está em separar, no cinema, o que é “manipulação” e “adulteração” dos códigos narrativos básicos que estruturam a imagem fílmica e que são compartilhados, guardadas as diferenças de estilos, gêneros e linguagens, pelo conjunto de cineastas.

A nova historiografia que trabalha com filmes como documentos históricos vem chamando a atenção para os “abusos” e problemas decorrentes dessas posições metodológicas clássicas, sem o devido exercício crítico. Eduardo Morettin cita três visões distorcidas acerca do documento fílmico:

- filme como contraponto/complemento do documento escrito;
- filme como registro mecânico do real, sem linguagem (ou linguagem como “manipulação”, evitável pelo cineasta). Nesse caso o filme seria um “documento bruto”;
- filme como resgate do passado e testemunho do presente e prenúncio do futuro (no sentido de apresentar uma antevisão do que será ou do que deveria ser a sociedade encenada).²¹

Em contraposição a essas armadilhas de abordagem, Morettin propõe o exame de

como o sentido é produzido [...] para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançado depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe (do filme) [...] trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro do seu contexto.²²

Analisando *Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, considerado filme “oficial” e “pedagógico”, representativo dos anos 1930, Morettin demonstra a dificuldade de controlar o discurso oficial dentro do filme, pois, seja pela precariedade técnica do cinema brasileiro da época, seja pelo caráter ambíguo das imagens cinematográficas, o filme não se realiza plenamente como propaganda oficial ou como espetáculo para fins pedagógicos.

Nessa perspectiva, que nos parece mais fecunda, o filme se traduz como uma “pluralidade de canais”, conforme expressão do professor e crítico de cinema Ismail Xavier. Portanto, nem as “manipulações” são evitáveis pelo diretor, nem as contradições internas do filme representam indício de “falsificação”, tornando-se um trunfo de análise para o historiador. Retomando Pierre Sorlin, pesquisador francês,²³ Morettin e Ramos enfatizam que o historiador deve “partir dos próprios filmes”, de sua significação interna, a partir da qual se insere determinada base ideológica de representação do passado. Portanto, a questão da autenticidade e da objetividade do registro, importantes na perspectiva clássica de Ferro, pouco importam. Trata-se de buscar os elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: “o que um filme diz e como o diz?”.

Alcides Ramos chama a atenção para um problema específico da relação cinema-história, que é a representação fílmica do passado, na qual ficaria superada a perspectiva do filme como documento stricto sensu. Ramos lembra que “os historiadores podem também se interrogar sobre o modo de constituição da escritura da história pelos filmes, mesmo realizados por não historiadores”,²⁴ e destaca a questão específica do “filme histórico”, um outro tipo de fonte (e perspectiva) para pensar a relação história e cinema. Pierre Sorlin, ao definir o “filme histórico”, deu importante contribuição a fim de

delimitar um gênero cinematográfico que, dentro do campo ficcional, encena o passado com os olhos voltados para o presente. O filme histórico é um “espião da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico”. Trata-se de um outro olhar sobre o cinema, como fonte e veículo de disseminação de uma cultura histórica, com todas as implicações ideológicas e culturais que isso representa.

Na definição de filme histórico, Pierre Sorlin estrutura sua forma de pensar a relação cinema-história em três proposições básicas:

- relação presente/passado: o filme histórico ancora-se no presente (produção/ distribuição/exibição) e no passado (datas/eventos/personagens que marcam o tema dos filmes);
- filmes históricos são formas peculiares de “saber histórico de base”. Eles não criam esse saber, mas o reproduzem e o reforçam. O filme histórico está inserido numa cadeia de produção social de significados que envolvem historiadores, críticos, cineastas e público;
- problematização da “narrativa fílmica da história”: tensão entre ficção e história, ou seja, entre documentos não-ficcionais e imaginação/encenação ficcional. Nesse sentido, a narrativa fílmica e a historiográfica estruturam-se como formas de narração literária, com a particularidade de esta última buscar efeito de realidade/verdade.

Do ponto de vista mais amplo de uma “sociologia do cinema”, Pierre Sorlin propõe algumas perguntas sociológicas básicas para a análise sócio-histórica do filme: como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais; como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos e lugares sociais encenados? Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, co-ação?²⁵

Outros historiadores, mesmo não sendo especialistas em cinema, destacam a capacidade dos filmes não apenas de registrar o passado e o contexto social, mas de criar uma memória histórica própria:

Um certo segmento do cinema brasileiro se instituiu como “lugar de memória”, onde diretores, roteiristas, atores e produtores, bem como o próprio público que prestigiou os filmes, se esforçaram em retomar e monumentalizar certos acontecimentos ou problemáticas da história do Brasil.²⁶

Filmes como *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra, ou *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, grandes sucessos de público, contribuíram de maneiras diferentes para fixar determinada imagem do período da Independência, seja pelo viés oficial e melodramático (*Independência...*), seja pelo viés satírico da chanchada (*Carlota...*). No caso, essas imagens do passado propiciam muito mais formas de memória – oficial ou debochada – do que a reflexão histórico-crítica daquele momento da história brasileira.

Para a nova historiografia especializada no cinema como fonte e objeto da História, ocorre um duplo afastamento em relação às teorias mais antigas:

- nega-se a ênfase ao documentário de atualidades, tão marcante nos primeiros historiadores que abordaram o problema;
- critica-se a idéia do caráter imprevisto da encenação ficcional do passado, trazendo uma outra verdade sobre a sociedade.

Para essa corrente, ficção e história, no campo do cinema, não se auto-excluem, interferindo mesmo no gênero documentário, que a princípio seria a negação da ficção. Enfim, cinema é manipulação e é essa sua natureza que deve ser levada em conta no trabalho historiográfico, com todas as implicações que isso representa. Vale a advertência de Eduardo Morettin:

Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica.²⁷

Televisão

Os historiadores, no Brasil e no exterior, ainda não descobriram a televisão como objeto de pesquisa. Não se trata apenas de uma questão de preconceito temático ou dificuldade metodológica. A própria televisão, talvez devido ao seu caráter de produto cultural volátil, tem muita dificuldade em guardar e sistematizar a sua própria memória. Na medida em que os órgãos

e arquivos públicos não assumiram a guarda do material televisual como parte de uma política de preservação de patrimônio, a maioria dos arquivos existentes é privada e pertence às próprias emissoras, que, por sua vez, os tratam como desdobramento das suas atividades comerciais. Portanto, dos três tipos de fontes aqui analisados, as em vídeo, sobretudo aquelas produzidas pela televisão comercial, são as que apresentam maiores dificuldades, não apenas teórico-metodológicas, mas principalmente quanto ao acesso sistemático e organizado de fontes de época.

Apesar desses problemas, alguns trabalhos historiográficos pioneiros devem ser mencionados, sem falar naqueles também importantes nas áreas de Comunicação e Sociologia, que podem fornecer à História bases teóricas gerais na abordagem da televisão. Devido aos limites deste texto, vamos destacar os trabalhos voltados para a relação entre história e televisão.²⁸ A maior parte da bibliografia aponta questões amplas sobre as diversas fases da televisão brasileira, desde o seu surgimento na década de 1950, com alguma ênfase na indústria de telenovelas, de longe o tema mais estudado pela historiografia da televisão. São trabalhos ensaísticos, amplamente ancorados em fontes escritas e matérias de imprensa. Esse aspecto não deixa de ser revelador da dificuldade de acesso ao material audiovisual propriamente dito. A importância desses ensaios, entretanto, deve-se ao seu caráter pioneiro e amplamente informativo, que esmiúça não apenas as estruturas empresariais da televisão brasileira, mas também seus gêneros consagrados e seu impacto social na modernização sociocultural. A maior parte das fontes primárias utilizadas nesses trabalhos foi entrevistas, memórias, sinopses e textos de novela, índices de audiência, documentação institucional das empresas televisuais (faturamento, normas e documentos internos etc.).

O trabalho de Armand e Michelle Mattelard procura inserir a construção do melodrama televisual latino-americano, particularmente o brasileiro, numa teia de continuidades e rupturas com outras linguagens da história da cultura, marcando a memória social, elemento fundamental para a reflexão histórica sobre o meio e seus conteúdos: "Fato marcante da memória narrativa de um continente, o melodrama transitará pelo cinema, pelo rádio, folhetins, fotonovelas, canções e televisão."²⁹ Os autores articulam a análise de uma espécie de "economia política da televisão" com as narrativas visuais produzidas, numa perspectiva sócio-histórica, afirmando:

O poder catártico do gênero (melodrama televisual) e sua empatia com o público o definem como um fato excepcional de comunicação, fato ecumênico e transclassista. Porém não se pode esquecer o caráter social do que é representado.³⁰

A TV Globo, principal objeto de reflexão do livro, por exemplo, favoreceu um esquema de representação do Brasil centrado na Zona Sul do Rio de Janeiro, dentro de um projeto de integração nacional autoritária, gestado na década de 1970.

Além dos espaços sociais, psicológicos e geográficos implicados na produção televisiva, sobretudo na teledramaturgia, o passado tem sido objeto de representação nas ficções televisuais e constitui-se num importante tema para o historiador, ainda pouco explorado. Uma das primeiras pesquisas historiográficas a esmiúçar o material audiovisual produzido para a televisão foi a realizada por Mônica Kornis, pesquisadora do CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas.³¹ Aproveitando-se, em parte, da facilidade de acesso ao material audiovisual de produção relativamente recente, a autora analisa um conjunto de seis minisséries – *Anos Dourados*, *Anos Rebeldes*, *Agosto*, *Incidente em Antares*, *Decadência* e *Hilda Furacão*. A partir das imagens ficcionais, o trabalho articula a narrativa melodramática à representação do passado, dentro de uma estratégia definida pela própria TV Globo. A autora conclui que, ao fim e ao cabo, é a própria mídia que se auto-representa nas séries históricas analisadas, para se afirmar como agente da história recente, muitas vezes escondendo suas contradições ideológicas.³²

Outro campo de produção da memória e do discurso histórico na televisão de grande impacto social, também pouco explorado, é o telejornal. Em *Como usar a tv na sala de aula* (Editora Contexto), apresentamos um esboço de uma teoria da produção da memória social nos telejornais que vale a pena ser retomado.³³ A produção de uma memória social, sempre vinculada à lógica de espetáculo que rege a linguagem da tv, está ligada a uma operação articulada no gênero telejornal (mas não só) que, a nosso ver, envolve três momentos: o registro do DADO; a caracterização do FATO; e a narrativa do EVENTO. Um mesmo acontecimento histórico, dependendo do seu impacto social ou do seu interesse para a mídia, passa pelas três operações. Na primeira delas (o registro do dado), o acontecimento é registrado e repassado ao público em suas informações básicas (o que, quando, onde,

quanto etc.). Na segunda operação (a caracterização do *fato*), esse conjunto de informações brutas é inserido numa rede de causalidade e efeitos imediatos. Na terceira fase (a narrativa do *evento*), quase sempre reservada a acontecimentos de grande impacto social ou de importância estratégica para os interesses da mídia, os elos causais ganham a conotação narrativa e valorativa, adensados por um conjunto de implicações sociais de caráter ideológico mais amplo. Cabe ao historiador que analisar tal documento realizar o movimento inverso dessas operações, desconstruindo os fatos descritos ou os eventos narrados pelo documento televisual.

De um ponto de vista mais teórico, as análises da mídia parecem exigir reflexão acurada sobre o problema não apenas da produção e das questões de linguagem aí envolvidas, mas também sobre o problema da recepção dessas imagens pelos grupos sociais. A mídia, quase sempre, foi pensada a partir do primeiro pólo, o da produção, mas trabalhos recentes procuram encarar o desafio da recepção como parte do problema estrutural complexo e não subsumido pela lógica da produção.³⁴

A imagem televisual, nesse sentido, apresenta um duplo desafio: por um lado pode ser analisada como fonte histórica, pensada a partir de seus elementos estruturais internos; por outro, dado o grande e heterogêneo impacto social do meio, a questão da recepção social dos seus produtos coloca-se como tarefa urgente para aqueles que se preocupam com uma História social da tv. Mas, se o acesso aos materiais televisuais produzidos no passado já não é tão fácil, a constituição de um *corpus* documental que permita uma análise da recepção social dos programas é um obstáculo ainda maior para o historiador. As fontes seriadas e quantitativas (índices de audiência, por exemplo) podem ser o primeiro recurso documental para uma História social da recepção de programas televisuais. Para a análise qualitativa desse campo, no entanto, as fontes são praticamente inexistentes, estão desorganizadas ou são inacessíveis (cartas de fãs, relatórios qualitativos de audiência, enquetes etc.).

Algumas perspectivas teóricas ajudam a constituir teorias da recepção "qualitativa" da tv, pensada a partir das peculiaridades de linguagem desse meio. Umberto Eco, um dos primeiros autores que analisou a linguagem da tv, no início dos anos 1960, já demonstrava a preocupação de construir uma reflexão metodológica para enfrentar o problema.³⁵ No seu projeto de pesquisa sobre o meio televisual, Eco chamava a atenção para que o pesquisador não se limitasse

unicamente ao pólo da produção, como enfatizava a concepção adomiana de indústria cultural, sugerindo um conjunto de problemas a serem abordados pelo comunicólogo e pelo sociólogo: situações do espectador diante do vídeo, alterações no ritmo de vida familiar e cotidiana após o surgimento da tv; fruição de outros meios e circuitos culturais; mapeamento da hipertrofia sensorial, em detrimento da assimilação conceitual, como suporte para o conhecimento do mundo; supervalorização da realidade imediata como base para o evento televisivo, em prejuízo de uma assimilação mais lenta e duradoura das experiências passadas. Anos mais tarde, Michel De Certeau, historiador francês, avançava em relação ao problema da recepção, propondo um outro axioma que pudesse superar o conceito vigente de receptor "teleguiado" pelos interesses ideológicos do pólo produtor: "Resta ainda perguntar o que o consumidor fabrica com estas imagens [de tv] e durante essas horas."³⁶ Para ele, o receptor também produz sentidos, por meio de apropriações simbólicas, filtradas pelo repertório cultural de cada um, pouco perceptíveis pela sociologia mais tradicional.

Francesco Casetti e Roger Odin sugeriram uma tipologia de linguagem que poderá auxiliar o historiador a mapear o impacto e também na recepção social da televisão desde a sua disseminação pelo mundo, a partir do final da década de 1940. Trata-se dos conceitos de *paleo* e *neo*-televisão. A *paleo*-televisão, para os autores, vigorou até os anos 1960, sendo evidenciada pelas seguintes características básicas: a) a existência de um "pacto" de comunicação com uma instituição que detinha "saber" e "valores" comunicava a um público que desejava partilhá-los; b) uma estrutura de programação que se baseava em gêneros de programas direcionados a públicos e interesses específicos; c) grade de programação que sugeria uma "escolha" por parte do público, movimentando-se no eixo paradigmático de comunicação (opções excludentes). Já a *neo*-televisão, característica da tv pós-1970, é assim definida: a) programação conduzida por um processo de interatividade cada vez mais sofisticado (e não por um pacto pedagógico-comunicacional); b) estrutura de programas que tende a diluir a fronteira de gêneros de programas direcionados a públicos específicos, substituindo a escolha (eixo paradigmático) pelo fluxo contínuo de programação (eixo sintagmático); c) um convite à vibração emocional e, principalmente, sensorial e ao convívio virtual com as celebridades, ambientes e personagens de tv, mais do que uma incorporação conceitual das mensagens por ela veiculadas.³⁷

Para o historiador que se preocupa com a representação do passado na televisão e com a produção da memória social a partir desse meio, é preciso pensar a televisão como uma nova experiência social do tempo histórico, na medida em que “a tv faz coincidir o verdadeiro, o imaginário e o real no ponto indivisível do presente”.³⁸ A tv favorece e amplifica a experiência do tempo, mas não a consciência do tempo. Nela, a “atualidade”, a exigência sensorial de uma co-ação (agir junto) ganha maior dimensão, mas essa mesma “atualidade” é constantemente desvalorizada pelo ritmo alucinante da sucessão das transmissões televisuais, volatilizando a experiência histórica.³⁹

Portanto, além de “testemunho” de um determinado momento histórico, a televisão interfere na concepção de tempo histórico e nas formas de fixação da memória social sobre os eventos passados e presentes. Esse aspecto de ordem teórica é fundamental para o historiador, pois, no limite, ele estará presente no próprio material audiovisual analisado.

Outro aspecto que não pode ser esquecido é que, atualmente, as experiências sociais do cinema e da televisão estão muito imbricadas, com a invasão da linguagem cinematográfica pelas regras do melodrama televisual e, ultimamente, pelos *video games*, o que constitui um problema que escapa aos limites deste texto. Esse fenômeno de hibridização de linguagem audiovisual é acompanhado pela migração de públicos, com a crescente hegemonia de um público criado sob as regras da televisão e dos *games* demandando filmes cinematográficos. Em contraponto, torna-se cada vez mais comum a assimilação da experiência fílmica em ambientes domésticos, cada vez mais capacitados para recriar a qualidade de imagem e som das salas de cinema. Esse cruzamento de espaços, narrativas e linguagens deve se tornar mais nítido nos próximos anos e não pode passar despercebido nas pautas de discussão e pesquisa.

Finalmente, não se pode deixar de enfatizar que nem toda produção em vídeo está direcionada para a televisão comercial, aberta ou fechada.⁴⁰ Os historiadores tendem a ter maior interesse pelo cinema, uma vez que, pensado em sua forma clássica, “estaria morrendo, devorado pela televisão”. Apesar do parentesco audiovisual, do ponto de vista do registro da vida social, cinema e televisão divergiriam na medida em que a televisão é pouco seletiva, buscando notícias nos diversos aspectos da existência. Já o cinema, particularmente o filme de ficção, não se mistura com aquilo que estamos

vivendo cotidianamente.⁴¹ Entre os dois, há um estatuto intermediário, o *vídeo*, que nem sempre é produzido para ser exibido na televisão (tais como os campos do vídeo independente, do vídeo experimental e do vídeo-arte). Temos, portanto, um terceiro grande grupo de documento histórico de natureza audiovisual, que genericamente poderíamos chamar de “vídeo independente”, exigindo outro tipo de crítica interna e externa.

Vídeo independente

O campo de produção conhecido genericamente como “vídeo independente” oferece ampla área de pesquisa para o historiador, com a vantagem de que boa parte do material produzido a partir de 1980 pode ser encontrada e pesquisada sem maiores impedimentos. O “vídeo independente” está ligado a dois tipos de expressão:

- a produção com intenções de pesquisa estética feita por *videomakers* que procuraram escapar das regras rígidas e dos compromissos exigidos pela produção comercial voltada para a tv (telejornalismo, teledramaturgia, videoclipe ou publicidade);
- a produção ligada aos movimentos sociais urbanos e rurais que procuram registrar suas ações políticas e institucionais, constituindo-se num importante material de memória de lutas sociais e políticas que pode se transformar em documento histórico extremamente fecundo. Atos públicos, passeatas, greves, assembléias, experiências educacionais e culturais, o cotidiano de militantes conhecidos e atores anônimos desses movimentos tem sido objeto constante de registros videográficos, realizados muitas vezes pelos próprios movimentos ou por produtores simpatizantes. Esse tipo de fonte audiovisual oferece ao pesquisador um olhar diferenciado da imprensa televisiva, constituindo uma espécie de discurso audiovisual interno aos movimentos, livre de certos vícios ideológicos liberais, quase sempre hegemônicos do discurso da televisão comercial.

Não se trata de decidir qual a fonte mais “verdadeira”, mas ampliar o escopo documental na abordagem dos processos e fenômenos sociais estudados pelo historiador.

Música

Grosso modo, a abordagem acadêmica da música divide-se em três grandes áreas: a Musicologia histórica, a Etnomusicologia e um terceiro campo, ainda confuso, que poderíamos chamar de “Estudos em música popular”, congregando Sociologia, Antropologia e História. Nesta seção, por limite de espaço e de competência, enfatizaremos este último objeto, delimitando suas possibilidades como fonte histórica.

No campo dos “Estudos em música popular”, os historiadores de ofício mais uma vez chegaram atrasados. A área de Letras e as Ciências Sociais já haviam descoberto a canção e consagrado algumas abordagens antes dos historiadores utilizarem a música como fonte para História. Aqui não estamos considerando a vasta produção das “Histórias da música”, erudita ou popular, muitas vezes escritas por jornalistas diletantes ou eruditos. Os trabalhos historiográficos de José Ramos Tinhorão, historiador e crítico musical,⁴² constituem-se, desde os anos 1970, numa tentativa de estabelecer uma historiografia da música popular mais ancorada em fontes primárias. Entretanto, a maior parte das fontes por ele utilizadas é de natureza escrita, o que permite ao polêmico autor tecer considerações de ordem sociológica (e ideológica) muitas vezes desvinculadas da análise do material musical e artístico. Do ponto de vista musicológico, Tinhorão centrou suas análises na sucessão de gêneros musicais brasileiros, tomando-os como hegemônicos em determinadas épocas (choro, samba, samba-exaltação, samba-canção, bossa-nova, canção de protesto, Tropicália etc.). O uso de fontes escritas (além das “letras” das canções) para a pesquisa histórica em torno da música popular mereceria uma discussão específica, pois no caso da música brasileira essa opção heurística tem dado o tom das análises e da organização de uma pauta de conteúdos historiográficos. As crônicas de época, memórias, autobiografias, entrevistas (radiofônicas ou impressas), artigos de crítica musical, matérias de imprensa, entre outros tipos de fontes escritas, foram mais utilizados nos estudos de música popular no Brasil do que fonogramas, partituras ou *performances* registradas em vídeo.

Obviamente, não se trata de menosprezar as fontes escritas não-musicais para o estudo da música, sobretudo a música popular, mas de destacar a importância da incorporação do material musical, em forma de partitura, fonograma ou vídeo pelos historiadores, operação que não é tão simples do

ponto de vista metodológico. No caso da música popular, uma mesma canção assume significados culturais e efeitos estético-ideológicos diferenciados, dependendo do suporte analisado: sua partitura original (que muitas vezes nem existe como documento primário, sendo de transcrição posterior ao fonograma), seus registros em fonograma e suas *performances* registradas em vídeo.

Ao contrário do cinema – área em que há uma tradição consolidada de crítica e análise acadêmica de filmes –, os estudos musicais acadêmicos pouco dialogam com a crítica especializada, que até pouco tempo nem era tão especializada. Por outro lado, os aportes teórico-metodológicos da Musicologia histórica e da Etnomusicologia, áreas de tradição acadêmica mais consolidada, podem distorcer os resultados de pesquisa, quando aplicados mecanicamente ao campo da “música popular”. Basicamente, a diferença entre as três áreas de estudos musicais reside não apenas nos métodos, mas no objeto de pesquisa: a Musicologia histórica concentra-se no estudo da vida e obra dos compositores e das formas eruditas. A Etnomusicologia enfoca o estudo das formas e manifestações musicais dos grupos comunitários, de caráter socialmente integrador ou ritualístico, cuja prática musical não está voltada, *a priori*, à industrialização e ao consumo massificado. Se a primeira trabalha, prioritariamente, com a análise de partituras, com a evolução dos instrumentos musicais e com a documentação escrita gerada por compositores e críticos, a segunda tende a enfatizar o “trabalho de campo”, no qual o etnomusicólogo faz o papel do etnógrafo, produzindo uma determinada documentação a partir dos seus “informantes” (os agentes de uma determinada *performance* musical). Essa etnografia musical pode ter vários suportes: vídeo, fitas magnéticas ou mesmo partituras transcritas pelo pesquisador a partir da audição de uma *performance* musical.

Portanto, no caso da Etnomusicologia, temos a produção constante de fontes audiovisuais, como parte do trabalho de campo do pesquisador. Esse material, com o passar dos anos, pode se constituir num *corpus* documental a ser utilizado por historiadores da cultura e da música, que irão se debruçar sobre o material etnográfico transformado em fonte histórica.⁴³ A crítica documental, nesse caso, deve ter consciência que existem dois níveis de linguagem envolvidos: em primeiro lugar, a *performance*, individual ou coletiva, do “informante” (o músico comunitário que executou a obra); em segundo lugar, o olhar do etnomusicólogo fazendo o papel do etnógrafo, ou

seja, aquele que registra e descreve os traços culturais de um grupo social percebido em sua alteridade. O historiador, por sua vez, ao trabalhar com esse tipo de fonte audiovisual defronta-se com um dilema básico que se traduz na pergunta fundamental diante das fontes: qual é o meu objeto principal? A prática musical do grupo social “nativo”, registrada em sons e imagens, ou a perspectiva do pesquisador que a registrou? As duas abordagens são possíveis, mas envolvem problemáticas e estratégias de análise completamente diferentes.

Na análise da chamada “música popular” produzida pela indústria fonográfica e audiovisual, a questão das fontes coloca-se de outra maneira. O suporte privilegiado de boa parte da produção musical urbana, voltada para o mercado, é o fonograma. A partir do final da década de 1980, o videoclipe e a apresentação de cantores em programas televisuais passou a determinar as características da produção musical. Em outras palavras, arriscaríamos dizer que, até meados da década de 1970, a música era composta e produzida para ser ouvida e dançada. A partir daí, ela é produzida cada vez mais para ser vista (embora a dança continue um elemento fundamental da experiência sociomusical), frequentemente subordinada ao império da imagem. Esse é um processo que não pode escapar ao historiador do futuro e que representa a **integração dos suportes sonoros e audiovisuais**, com a tendência do fim do suporte fonográfico tradicional, potencializado pelo fenômeno da troca de músicas pela internet.

O fonograma, por sua vez, é o *corpus* documental privilegiado do pesquisador em música popular do século xx. Entre 1902 e 1990 no Brasil, o fonograma impresso em discos de vários formatos (78 rotações por minuto, compactos simples e duplos, *long-playings* de 10 e 12 polegadas, *compact discs*) constitui um patrimônio documental ainda longe de ser amplamente explorado. A rigor, não existe um levantamento completo desse material, ou seja, aquele trabalho inicial dos historiadores e arquivistas que é o estabelecimento das fontes. Para o caso dos 78 RPM, que foram produzidos de 1902 a 1964, existe um catálogo geral organizado com apoio oficial, no início dos anos 1980,⁴⁴ mas a conservação desse riquíssimo acervo documental deveu-se mais aos colecionadores particulares do que aos órgãos oficiais da cultura. Para o formato LP (o popular “vinil”) ou compactos (duplos e simples), não existe sequer um levantamento amplo dos lançamentos realizados pelas

gravadoras entre 1951 e 1990, período conhecido como “Era do LP”. Muitas matrizes foram perdidas ou destruídas pelas próprias empresas e mais uma vez o acervo particular dos colecionadores é o tesouro a ser descoberto, mapeado e estudado pelos historiadores.

Há ainda uma outra fonte audiovisual importante para o estudo da música popular comercial, que é o cinema. Principalmente nas décadas de 1930, 1940 e 1950, o **filme-musical** foi um importante ramo do consumo de música popular. No caso do cinema musical brasileiro, apesar de muitos filmes estarem perdidos ou deteriorados, esse material está relativamente bem preservado graças à mentalidade preservacionista na área do cinema, assumida por grandes instituições como a Cinemateca Brasileira. Nesse caso, a abordagem teórico-metodológica deve levar em conta a linguagem híbrida, a encenação dramática ou coreográfica da *performance* musical. Num certo sentido, o filme-musical é o antepassado do videoclipe, embora a linguagem, o estilo e as técnicas de filmagem sejam completamente diferentes.

Por esse breve painel documental, é possível perceber o rico manancial de fontes fílmicas e fonográficas que ainda não foram incorporadas pelo historiador da música. Somente a partir da década de 1990 os trabalhos historiográficos estão trabalhando de maneira mais ampla e sistemática com fontes audiovisuais e sonoras para o estudo da música popular. Tal negligência ocorreu não apenas pela dificuldade de acesso às fontes audiovisuais e fonográficas, mas também porque há, na academia brasileira, uma certa tradição de análise da História e Sociologia da música centrada na palavra escrita.

No Brasil, a área de Estudos Literários⁴⁵ e as Ciências Sociais consagraram certas formas de analisar a canção ainda nos anos 1970 que acabaram influenciando os primeiros trabalhos historiográficos: a primeira destacou o parâmetro poético da canção – a “letra” – como foco privilegiado de análise, enquanto a segunda enfatizou o estudo dos atores sociais envolvidos na criação, produção e consumo da música. Em muitos trabalhos de análise histórica por meio da canção, a “letra” funciona como simulacro de um documento escrito – crônica de época ou tentativa de crítica social feita por um autor –, sendo analisada em sua significação puramente verbal, com alguns elementos de análise poética.⁴⁶ Os historiadores, lentamente, vêm tentando encontrar caminhos próprios de análise, na medida em que não têm formação em crítica literária/poética, nem são treinados em pesquisas de campo e conceitos

sociológicos, correndo o risco de fazer péssima análise poética e má sociologia. Sem falar da dificuldade, para quem não tem formação em música, na análise da linguagem musical, escrita em partitura ou registrada em fonograma. Para complicar ainda mais a situação, a área de Musicologia não se pautou pela reflexão sistemática em torno da canção urbana e comercial, enfatizando o estudo da tradição erudita ou “folclórica” (base da Etnomusicologia atual). A música popular como um todo, e a canção em particular, até bem pouco tempo ficou órfã de reflexão teórico-metodológica mais consistente e ampla.

Qual seria então a peculiaridade da análise da música popular, sobretudo da canção, tomada como fonte histórica? Existe mesmo alguma peculiaridade, ou caberia ao historiador adaptar ferramentas teórico-metodológicas de outras áreas? Qual seria o estatuto da canção, como linguagem estética, e como analisar seus códigos intrínsecos? Essas parecem ser as grandes perguntas do momento, não apenas na área de História, mas na grande área conhecida como “Estudos em música popular”, com predomínio dos estudos em torno dos gêneros canções consagrados pelo mercado musical.

A partir dessas inquietações, reiteramos a definição de canção, sintetizada pela historiadora Mariana Villaça, como um

complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência: harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação – e por uma série de outros elementos que compõem sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do intérprete, a *performance* envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação [...] a estes elementos acrescenta-se à letra da canção e toda a sua complexidade estrutural, à medida que qualquer signo lingüístico, associado a um determinado signo musical, ganha outra conotação semântica, que extrapola o universo da compreensão da linguagem literária.⁴⁷

Arnaldo Contier foi um dos primeiros historiadores de ofício a enfrentar essas questões teórico-metodológicas e criticar a ênfase dada ao componente lingüístico-verbal na análise da canção. Uma de suas primeiras advertências é a de que

a música não exprime conteúdo diretamente [...] mesmo quando acompanhada da letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons.⁴⁸

Na perspectiva de Contier, o “sentido cifrado” da canção, objeto último da crítica interna da fonte, começa a se desvelar na análise do contexto histórico no qual o compositor se insere, como agente social e personagem histórico. Nessa ótica, o caráter polissêmico do documento musical não é um obstáculo intransponível e as possibilidades de trabalho do historiador ancoram-se no mapeamento das “escutas” históricas (crítica, público e os próprios artistas, que são também ouvintes) que dão sentido histórico às obras musicais. Obviamente, esse sentido sociocultural não é nem extrínseco à obra, nem ilimitado em suas possibilidades, apoiando-se nos materiais e na linguagem musical que estruturam a peça musical.

A questão central é que, em que pese a estrutura interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical reside em convenções culturais que permitem a formação de uma rede de escutas sincrônica e diacrônica.⁴⁹ Sincrônica, pois uma obra erudita ou uma canção popular têm um tempo/espaço de nascimento e circulação original, caso contrário não seria uma fonte histórica. Diacrônica, pois como patrimônio cultural, ela será transmitida ao longo do tempo, sob o rótulo de obra-prima ou obra medíocre, e suas releituras poderão dar-lhe novos e inusitados sentidos ideológicos e significados socioculturais. Mesmo o esquecimento reservado a uma obra ou artista é um dado para o historiador, cuja preocupação com o juízo de valor não deve ser o foco principal da análise. Em outras palavras, as “obras medíocres” também são portadoras de significados sociais e históricos, ainda que menos profundos e instigantes do que as “obras-primas” consagradas pela memória e pelo gosto vigente. Sem falar na grande fluidez de gosto e dos critérios de julgamento estético, que podem mudar com o passar dos anos, resgatando obras do esquecimento e emprestando-lhes novas escutas. Qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, fundamental é que ele promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes). A partir desse procedimento, o historiador pode perceber quais parâmetros foram destacados numa canção ou peça instrumental, quais foram os critérios de julgamento de uma determinada época, como foram produzidos os sentidos sociais, culturais e políticos a partir da circulação social da obra e de sua

transmissão como patrimônio cultural coletivo. No caso da música popular, sua natureza industrial deve ser pensada como parte da estrutura de criação e circulação da obra, emprestando-lhe um estatuto de "obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" que não pode ser abstraído na análise e submetido aos imperativos puramente estéticos.

Como usar fontes audiovisuais na pesquisa histórica

Coleta e arquivos

Acesso às fontes fonográficas e audiovisuais (patrimônio ameaçado) no Brasil

No Brasil, por incrível que pareça, a documentação audiovisual do século XX está mais ameaçada do que a documentação de épocas históricas mais remotas. Existem algumas iniciativas importantes do poder público para melhorar essa situação, mas, em linhas gerais, o que não foi perdido está em mãos de arquivos institucionais privados, colecionadores particulares ou em situação de risco, inclusive na medida em que não há um levantamento sistemático desse patrimônio. Essa deveria ser a prioridade para os próximos anos, trabalho que envolveria arquivistas, historiadores, colecionadores e autoridades públicas na área da cultura. Obviamente, o quadro não é o mesmo para as três grandes áreas documentais aqui discutidas: cinema, televisão e música.

A memória patrimonial e artística do cinema é, de longe, a mais bem preservada. A criação da Cinemateca Brasileira, nos anos 1940, representou um passo importante na coleta, catalogação, preservação e disponibilidade para pesquisa do material fílmico e de parte da documentação escrita na área de cinema. A Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é outra instituição que, até bem pouco tempo, guardava boa parte da memória do cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970. O Museu Lasar Segall, de São Paulo, também realizou importante trabalho de preservação de documentação ligada ao cinema brasileiro, sobretudo o material crítico e informativo publicado na imprensa, desde os anos 1970. Além desses grandes acervos públicos brasileiros, a área de cinema é a que mais disponibiliza no mercado suas obras clássicas. Com a disseminação do formato DVD é possível encontrar no mercado brasileiro grande número de títulos clássicos do cinema, desde filmes de escolas cinematográficas dos anos 1920 e 1930, até filmes

mais recentes. A vantagem é que o formato DVD possibilita uma melhor qualidade de imagem e som, além de facilitar o trabalho de pesquisa e análise do filme em casa. Para o caso do cinema brasileiro, a TV a cabo mantém um canal especializado, transmitindo filmes que, em muitos casos, não existem em DVD ou só existem em formato VHS, editados há muito tempo, com perda progressiva de qualidade de imagem e som.

Apesar dessa facilidade, o ideal para o historiador que deseja se aprofundar na análise fílmica é, sempre que possível, tomar contato com o filme em película, cujo acesso quase nunca é possível para pesquisadores que estão fora dos grandes centros urbanos.

Em síntese, seja pela melhor situação dos arquivos públicos de cinema (cinematecas e outras instituições), seja pelo interesse do mercado em disponibilizar obras importantes, seja pela TV a cabo, o acesso ao documento fílmico é relativamente mais fácil do que em outros tipos de fontes audiovisuais. Além do documento fílmico, há um esforço de sistematização de informações escritas sobre filmes (fichas técnicas, biografias dos profissionais de cinema, críticas, manifestos etc.). No Brasil e, principalmente, no exterior, há abundante documentação fílmica e escrita sobre cinema.

Em relação à música, sobretudo ao campo da música popular, a questão é um pouco mais complicada. A começar pela situação absurda gerada pela falta de política de preservação das grandes gravadoras e pela inexistência de uma política pública de guarda e preservação de fonogramas. Em muitos casos, as matrizes originais de discos produzidos nas décadas de 1950 e 1960 estão destruídas, o que representa perda de profundidade na pesquisa histórica, com lacunas de informações importantes e originais.

As gravadoras brasileiras lançam grande quantidade de coletâneas de músicas populares, principalmente aquelas gravadas a partir da década de 1970. A questão é que muitas coletâneas não veiculam informações mínimas sobre os álbuns originais nos quais as faixas musicais estavam incluídas, sem data de gravação ou nomes de músicos envolvidos. Para o historiador, essas informações são fundamentais e, nesse sentido, ao contrário do mercado de filmes cinematográficos, o material antigo veiculado pelo mercado fonográfico é mais lacunar e precário. No caso das "caixas de CDs", que em geral possibilitam acesso a obras completas dos cancionistas (compositores ou intérpretes), o material informativo tende a ser mais elaborado e completo.

A facilidade de acesso às fontes fonográficas e às fontes escritas conexas varia conforme o formato do suporte do fonograma. Dos três grandes formatos do século XX – o disco 78 RPM, o álbum de 12 polegadas e o *compact disc* –, o que apresenta sistematização mais avançada é o primeiro. Graças ao trabalho de jornalistas pesquisadores e de colecionadores particulares, essas fontes foram preservadas e no final dos anos 1970 foi realizado amplo trabalho de levantamento informativo, gerando um catálogo de todos os discos 78 RPM lançados no Brasil. Infelizmente, esse material não foi reeditado e hoje o acesso a ele não é tão fácil. De qualquer forma, por meio dessa iniciativa é possível saber praticamente tudo o que foi gravado nesse formato, entre 1902 e 1964. Outras iniciativas de levantamento documental e informativo, como a da Casa Edison do Rio de Janeiro⁵⁰ ou a discografia completa de Noel Rosa,⁵¹ entre outras, são dignas de nota e facilitam o trabalho do historiador, que pode ir além das fontes já consagradas e analisadas em outras pesquisas. O trabalho feito pela Collectors, empresa do Rio de Janeiro, também é importante na medida em que disponibiliza praticamente todo o acervo da Era clássica do rádio (1930 a 1950), embora boa parte do material encontre-se no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – acervo que poderia ser de acesso mais amplo e facilitado, caso fosse informatizado e digitalizado. Ainda em relação ao formato 78 RPM, deve-se destacar o trabalho da gravadora Revivendo, de Curitiba, ancorada no acervo de cerca de 50 mil discos do seu dono, Leon Barg, que disponibiliza no mercado importante acervo fonográfico, cobrindo os anos 1910 a 1950.

No caso do álbum *long playing* (LP), importante formato de fonograma que praticamente se confunde com a Era clássica da MPB (1960 e 1970), ainda não há um levantamento sistemático de títulos (de álbuns e canções), embora seja mais fácil encontrar esse tipo de fonte nos antiquários e “sebos”. Há informações de discografias completas de artistas específicos na internet, geralmente disponíveis nos seus próprios *websites*. Mas ainda há muito material a ser localizado, catalogado e disponibilizado para os pesquisadores e estudantes. A era do LP, vigente entre 1951 e 1990, já terminou, e o Brasil, que nesse período se tornou um dos principais mercados fonográficos do mundo, além de produtor de uma música popular de reconhecida qualidade, ainda não sabe o tudo que foi gravado pelo seu parque industrial fonográfico. Esse é o trabalho de levantamento e catalogação mais urgente a ser feito e, pelo volume de trabalho, deveria ser encarado coletivamente com o apoio oficial, diretamente ou via leis de incentivo.

Para o caso CD, dada sua história mais recente e seu formato digital, ainda é relativamente fácil para o pesquisador ter acesso às informações a partir do mercado ou dos arquivos institucionais das gravadoras. Além disso, o CD disponibilizou grande quantidade de canções e álbuns cujos formatos originais eram em 78 RPM ou LP. Para o pesquisador iniciante, é preciso tomar cuidado com as reedições de faixas musicais antigas em formato CD, pois a gravadora, por razões comerciais, nem sempre mantém o índice original dos álbuns dos quais faziam parte. Como o LP era, no caso da MPB, do jazz ou do rock, mais que uma reunião aleatória de canções, traduzindo um trabalho conceitual que revelava o momento da carreira do artista e sua inserção na sociedade, a ausência do índice original, da capa ou de informações técnicas originais representa importante perda de qualidade na pesquisa histórica.

O acesso às fontes televisuais é, de longe, a que apresenta maiores desafios para a pesquisa histórica. As televisões brasileiras ainda não assumiram papel ativo na preservação de sua própria memória. Seus arquivos de imagens são vistos como propriedade particular, destinados quase exclusivamente aos seus diversos departamentos de produção. Existem algumas exceções honrosas e até boa vontade de alguns responsáveis pelos arquivos, mas as empresas, como um todo, ainda não têm uma política de acesso público ou mesmo restrito a determinadas fontes. Para complicar a situação, os programas televisivos transmitidos até o início dos anos 1950 eram “ao vivo”, perdendo-se no ato da transmissão, ao contrário do acervo radiofônico, relativamente bem preservado desde os anos 1940. Seu registro em suporte magnético começou a ocorrer com a introdução do videoteipe em 1962, mas nos primeiros anos dessa nova tecnologia pouco material gravado foi preservado, pois as fitas eram constantemente reutilizadas para gravar outros programas. Na virada da década de 1960 para 1970, sucessivos incêndios em televisões (Record, Bandeirantes) destruíram boa parte do acervo em vídeo das emissoras. Nos anos 1980, as grandes redes passaram a se preocupar com uma política de preservação visando dar suporte à sua própria produção, na medida em que os programas do passado começaram a despertar o interesse da audiência.

Por outro lado, os arquivos e museus públicos, especializados em material audiovisual, também não conseguiram desenvolver uma política de coleta e preservação para essa área. Portanto, resta ao historiador a pesquisa nos

arquivos das próprias emissoras. A situação dos arquivos das emissoras, em termos de preservação e acessibilidade é muito variável. Das grandes tvs ainda em atividade, a Rctv Globo é a que possui o melhor, mais organizado e mais *inacessível* arquivo de imagens televisuais de sua própria fatura e de outras emissoras. A tv Cultura e a tv Bandeirantes, de São Paulo, possuem arquivos importantes e com acesso relativamente fácil para o pesquisador, em que pese boa parte da consulta e cópia (de programas próprios) ser paga. A tv Record, emissora mais importante dos anos 1960, tem um arquivo voltado para sua própria memória institucional, com pouca estrutura de pesquisa para receber pesquisadores. Entre as grandes emissoras que não estão mais em atividade – caso da tv Excelsior e da tv Tupi⁵² –, a situação é paradoxal. O acervo da Excelsior, emissora que inovou a linguagem e a técnica televisual na década de 1960, ficou virtualmente perdido em meio ao despojo judicial da sua massa falida. O acervo da Tupi de São Paulo, a primeira do Brasil, foi doado à Cinemateca Brasileira e está em processo de catalogação. Um outro ramo de pesquisa importante, pouco estudado, é o das emissoras regionais, muito importantes até o início dos anos 1970. Nesse caso, a dificuldade ao acesso de fontes audiovisuais é ainda maior, pois a sua incorporação pelas grandes redes nacionais praticamente relegou seu acervo e sua memória específicos ao esquecimento. Um recurso que os historiadores têm utilizado é a pesquisa em fontes orais e em acervos escritos (almanaques de tv e jornais locais).

A partir do aniversário de 50 anos do início das atividades da televisão brasileira, muitos livros de memórias, catálogos e almanaques foram lançados.⁵³ Esse material é um importante apoio à pesquisa em fontes audiovisuais, fornecendo um guia para o pesquisador do que de mais importante aconteceu na tv brasileira desde a sua fundação. No campo da recepção, um corpo documental muito bem preservado, organizado e com um potencial informativo impressionante é a coleção do Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), disponível no Arquivo Edgar Leuenroth (da Unicamp – Universidade Estadual de Campinas). Nele, o pesquisador pode encontrar índices semanais de audiência, no Rio de Janeiro e em São Paulo, de 1960 a 1980.

A Internet como arquivo e referência

A rede mundial de computadores representa grande apoio a historiadores, sobretudo àqueles que não têm acesso às grandes instituições de coleta e preservação dos acervos audiovisuais. A internet, no entanto, é

mais um depósito de informações, um grande arquivo virtual de referência, do que um arquivo material de fontes primárias. O pesquisador iniciante deve ter muito cuidado com a pesquisa na internet, pois muitos websites não citam referências ou atestam a origem dos documentos transcritos.

Na fase de montagem de projetos, conferência de informações, levantamento de fontes (discografias, filmografias, biografias de personagens pesquisados, documentos escritos conexos etc.), a internet é extremamente valiosa, se o pesquisador tiver algum tipo de experiência com esse tipo de pesquisa virtual, facilidade de acesso à rede e muita paciência para passar horas na frente da telinha. São centenas de websites sobre música, cinema e televisão, sobretudo europeus e norte-americanos, que podem e devem ser acessados. A seguir, destacaremos apenas alguns websites brasileiros mais importantes.

O melhor material informativo disponível na internet é sobre as fontes fonográficas. Os websites de artistas específicos, brasileiros ou estrangeiros, os websites de referência em música, popular ou erudita, e os arquivos mp3 e similares, que disponibilizam canções pela rede, fornecem uma enorme quantidade de informações. No caso da música brasileira, o melhor site para pesquisa é o de Chico Buarque de Holanda, com um levantamento minucioso de sua vida e obra (fonográfica e escrita, incluindo textos e entrevistas). Praticamente, todos os compositores e intérpretes importantes da MPB têm websites próprios. Destacamos também os websites *Cliquemusic* (www.cliquemusic.com.br) e *Agenda do Samba e Choro* (www.sambachoro.com.br), que possuem bons verbetes sintéticos sobre autores, movimentos e obras. O website da Som Brasileiro (www.sombras.com.br) possui grande quantidade de páginas com discografias e links com mais de 150 páginas específicas de artistas, as quais apresentam informações bastante completas, além de outros dados. Algumas discografias apresentam todas as faixas musicais dos álbuns enumerados.

No caso do cinema, dado o volume mais pesado de armazenagem virtual, o acesso virtual a filmes completos ainda não é muito comum, via internet, embora essa possibilidade está anunciada para um futuro próximo. No entanto, já é possível consultar bons websites sobre História do cinema, com fontes escritas e bibliografias sobre cinema. Entre as iniciativas brasileiras, destacamos a revista eletrônica *Olho da História* (www.olhodahistoria.ufba.br), que veicula diversos artigos sobre a relação entre cinema e história.

Para o pesquisador interessado em fontes televisuais, a internet facilita pouco, ao menos no caso brasileiro.⁵⁴ Os websites de emissoras e redes de tv são puramente institucionais e comerciais, com pouca informação histórica ou material historiográfico. Nesse campo, destacamos o Tele História (www.telehistoria.com.br), que veicula diversas informações sobre emissoras, programas e personagens. Mas, no geral, no caso da televisão ainda é preciso recorrer a arquivos materiais, com todas as dificuldades acima relatadas.

Abordagem

Todo documento, incluindo os documentos de natureza audiovisual, deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica do seu "testemunho") e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico). Com a crescente sofisticação da crítica documental, novas técnicas lingüísticas e novas técnicas quantitativas e seriais permitiram não apenas a ampliação do potencial informativo das fontes históricas, mas a própria ampliação da tipologia das fontes. De testemunho visto como "verdadeiro", desde que "autêntico", os historiadores contemporâneos passaram a enfatizar a análise das representações simbólicas contidas na fonte. Se a linguagem, para os historiadores tradicionais, era um veículo neutro das idéias contidas num documento escrito, para os historiadores surgidos a partir dos anos 1950, cada vez mais a linguagem deve ser, em si mesma, objeto da reflexão.

Para o caso do documento audiovisual, essa é uma questão-chave. Nesse tipo de fonte histórica, sua linguagem não-escrita foi vista, inicialmente, como "objetiva" e "neutra". Nesse sentido, a fonte audiovisual foi percebida como um registro quase mecânico da realidade externa, testemunho mais fiel ainda aos fatos e processos históricos, conjunto de significados que iam direto ao referente (a "realidade"), parecendo prescindir de análise de significantes e de códigos de linguagem. Como vimos na primeira parte, essa tem sido a grande crítica dos historiadores contemporâneos, especializados em linguagem cinematográfica ou musical, para os quais a linguagem não-escrita, apoiada em registros mecânicos, é uma linguagem como outra qualquer, que precisa ser decodificada, interpretada e criticada. Mesmo que o historiador não esteja preocupado com os aspectos estéticos de um filme ou de uma peça

musical, ou com os aspectos comunicacionais de um programa de televisão ou de rádio, essas categorias não podem ser negligenciadas. Inclui-se os aspectos mais propriamente "técnicos" que envolvem tais fontes, como o processo de filmagem, revelação e edição de um filme, os processos de gravação fonográfica de uma música (gravação, mixagem, equalização, edição etc.) ou os processos de gravação de um programa de tv ou rádio, não podem ser completamente desconsiderados pelo historiador especialista nesses meios.

Em outras palavras, no caso das fontes audiovisuais e musicais, os "conteúdos", as linguagens e as tecnologias de registro formam um tripé que, em última análise, irá interferir no potencial informativo do documento. O historiador, mais treinado em análises de documentos escritos, tende a isolar os aspectos de "conteúdo" da fonte (tema, características psicológicas e ideológicas dos personagens e das situações representadas, canais e códigos verbais etc.) dos aspectos de linguagem técnico-estética (códigos de imagem e som) e tecnologias de registro. Ainda é comum ler artigos, capítulos ou mesmo teses que trabalham com a pesquisa a partir de fontes audiovisuais, mas que pouco incorporam uma crítica documental completa. Mesmo quando os resultados de pesquisa não são completamente enviesados, o potencial informativo das fontes fica prejudicado e limitado aos seus canais verbais (os "diálogos" de um filme, a "letra" de uma canção, o "texto" de uma novela ou telejornal). Obviamente, esses canais e códigos são bastante importantes, em alguns casos até determinantes do "testemunho" ou da "representação" documental da história. O problema está em isolá-los dos outros códigos, canais e técnicas que estruturam o documento como um todo e que remetem a linguagens específicas, complexas e sofisticadas, que não se resumem ao parâmetro verbal. O enquadramento de uma cena, a edição de um filme, a cor/textura empregada na captação da imagem, são fundamentais para que o filme ganhe sentido cultural, estético, ideológico e, conseqüentemente, sócio-histórico. Na música, a textura ou colocação de uma voz, os timbres e o equilíbrio entre os instrumentos, o andamento e as divisões rítmico-melódicas, são estruturas que interferem no sentido conceitual, corpóreo e emocional de uma letra. Na televisão, o tom da voz, a relação texto/imagem/trilha sonora, a duração da notícia ou da cena, as estratégias de reiteração, o vocabulário escolhido, são elementos fundamentais para o telejornal ou a telenovela serem assimilados e ganharem sentido numa determinada sociedade.

Portanto, existem duas regras fundamentais para abordar de forma mais acurada a fonte audiovisual e sonora (musical): a primeira é não isolar seus códigos, canais e parâmetros verbais dos outros códigos, canais e parâmetros mobilizados pela fonte (registro e edição de imagens e sons, e estruturas e gravação musicais); a segunda é não isolar a cena ou som "real", captado pelo meio tecnológico (a câmera, o microfone etc.) das opções de linguagem, imperativos dos códigos dominantes e das possibilidades técnicas do meio em questão (cinema, tv, rádio, música). Nem o conteúdo da fonte audiovisual se limita aos parâmetros verbais, nem a realidade por eles registrada ou encenada é bruta e livre de qualquer filtro de linguagem ou de escolhas por parte dos realizadores (produtores, editores, diretores, roteiristas, jornalistas etc.). Essas características das fontes audiovisuais e sonoras não são limites para o historiador, mas o ponto de partida para o trabalho de crítica historiográfica.

De outra forma, a ênfase dada às linguagens não-verbais constituintes desse tipo de fonte pode levar o historiador a uma postura oposta: a diluição do seu trabalho historiográfico na análise da linguagem dos meios em si mesma. Muitas vezes o recorte de um trabalho historiográfico é dado por problemáticas que não estão voltadas, prioritariamente, para a História do cinema, da música ou dos meios de comunicação e suas linguagens e materiais. O historiador da política ou dos movimentos sociais pode querer utilizar a fonte audiovisual como meio para discutir outros problemas. Nesse caso, vale o bom senso do pesquisador, do professor ou do orientador, e é caso a caso que se pode avaliar se os objetivos da pesquisa necessitam de uma crítica mais ou menos profunda da linguagem das fontes audiovisuais ou musicais. O que está cada vez mais difícil de sustentar é a completa negligência desse problema. Por exemplo, seria possível escrever uma História institucional ou econômica do cinema ou da televisão e, nesse caso, as questões de linguagem poderiam estar em segundo plano, submetidas a análises de cunho institucional ou econômico. No caso de uma pesquisa que enfatize as representações do passado nos meios audiovisuais, a questão da especificidade da linguagem não pode ser negligenciada, sob pena de obter um resultado de pesquisa enviesado e incompleto.

Uma vez incorporadas essas regras básicas na abordagem do documento, o passo seguinte é a sistematização de algumas informações essenciais da fonte. Essa operação envolve o reconhecimento de uma tipologia básica das fontes audiovisuais e seu estabelecimento como fonte histórica.

A tipologia de uma fonte audiovisual não varia, fundamentalmente, dos elementos que definem a tipologia das fontes tradicionais. Basicamente, o historiador deve identificar os seguintes elementos: gênero, suporte, origem, data, autoria, conteúdo referente, acervo. Tais elementos compõem a ficha técnica das fontes, que nem sempre estão previamente elaboradas nas coleções e arquivos. Alguns exemplos de fichas técnicas.

- Filme: gênero: filme de ficção/melodrama; suporte: fílmico – película de 35 mm; origem: (estúdio e país); duração: 60 min.; autoria: diretor/ produtor; conteúdo referente (o documento fala do quê?); acervo: (qual a coleção ou instituição que guardou o material?).
- Música: forma/gênero (por exemplo, "forma canção/gênero samba"); suporte (por exemplo, fonograma ou partitura ou videoclipe); origem (país/estúdio); duração; data (data da gravação e da publicação do material); autoria (compositor/intérprete/músicos); acervo (no qual a fonte foi encontrada).
- Televisão: forma (por exemplo, telejornal/noturno); suporte (por exemplo, vídeo gravado e fixado em meio magnético ou digital); origem (emissora, país, cidade); duração; autoria (editores, apresentadores, diretor de jornalismo); conteúdo referente (resumo do tema das notícias/pauta); acervo.

Discutidas as questões teóricas, os problemas iniciais da abordagem e o estabelecimento das fontes históricas de natureza audiovisual e musical, passemos aos procedimentos metodológicos propriamente ditos, visando explorar o seu potencial de informação historiográfica, cujo foco, obviamente, vai ser dado pelos temas e problemas da pesquisa em questão.

Como usar fontes fonográficas

O primeiro dilema enfrentado pelo historiador é escolher o suporte privilegiado da pesquisa histórica em torno do documento musical. Partitura ou fonograma? A princípio, esse dilema seria falso, pois os dois suportes não se auto-excluem. Para a análise musical mais tradicional, desenvolvida pela Musicologia, a partitura (notação escrita) é o elemento fundamental da análise estrutural da obra musical. A execução musical (*performance*) pode até ser o núcleo vivo da experiência social da música, mas o pensamento e a estrutura

musicais de uma época estariam contidos nas partituras, depositárias das intenções e capacidades criativas dos compositores. Nelas, estaria presente a organização mais completa dos sons musicais de uma obra, pensada de forma orgânica. Nesse sentido, as partituras traduziriam não apenas os elementos estéticos, mas também as homologias mais profundas entre obra de arte ("fato estético") e sociedade ("fato social"). Na tradição da música erudita, cabe ao maestro e ao instrumentista valorizarem os elementos estéticos já delimitados pelo compositor, imprimindo pequenas variações de andamento, de intensidade ou colorido, sem alterar a obra interpretada em sua estrutura básica. O talento do maestro e do instrumentista, na música erudita, mede-se pela capacidade de captar a complexidade de uma obra, de traduzir suas harmonias, frases melódicas, pausas e articulações de compassos. Praticamente, a não ser em alguns casos específicos, não há espaço significativo para improvisos e variações estruturais na execução ou gravação de uma sonata, ópera ou sinfonia.

Na música popular, seja ela instrumental ou cantada, o pesquisador defronta-se com o oposto. A não ser em alguns casos específicos, a partitura pouco traduz o que se ouve, chegando mesmo a não delimitar as possibilidades melódico-harmônicas de uma canção ou peça instrumental. Na música popular é comum a notação escrita ser posterior à obra gravada, com certos "acidentes" que determinam a natureza da obra não ter a devida tradução na partitura, sobretudo no plano rítmico. Além disso, muitas vezes, a partitura de uma canção veicula apenas a linha melódica ("voz"), com algumas indicações cifradas das harmonias que o intérprete deve utilizar. O problema principal para o pesquisador que quer articular a obra ao contexto social, é que muitos aspectos estéticos e culturais da canção não estão contidos na partitura, que, nesse sentido, serve principalmente para uma análise da estrutura harmônico-melódica, que, diante do complexo estatuto da canção, acaba sendo uma análise parcial e nem sempre correspondente ao complexo sonoro que ouvimos no fonograma. Uma canção, na tradição ocidental, define-se estética e socialmente por um conjunto de aspectos que vai além do binômio "harmonia-melodia". O ritmo, reforçado por aspectos de natureza timbrística ("percussão"), tem um papel fundamental na definição do "gênero" musical-popular. O gênero musical, em si, também se define por uma série de outros aspectos timbrísticos e performáticos que extrapolam o universo estritamente musicológico da

canção. Os músicos e cantores que interpretam uma canção têm liberdade criativa grande, se comparados com o universo da música erudita. Finalmente, o parâmetro verbal da canção é fundamental para sua realização como objeto musical e, desde que a canção tornou-se objeto de pesquisa das Ciências Humanas, entender a articulação letra-música na produção de sentido das canções tem sido um dos principais desafios para o pesquisador.

Sobre esse último aspecto, o pesquisador pode trabalhar com quatro abordagens fundamentais:

- a letra de uma canção, em si mesma, dá o sentido histórico-cultural da obra;
- o sentido assumido pela letra depende do "contexto sonoro" mais amplo da canção, tais como entoação, colagens, acompanhamentos instrumentais, efeitos eletroacústicos, mixagens;⁵⁵
- a letra ganha sentido na medida em que a sua materialidade sonora (palavras, fonemas, sílabas) está organizada conforme as alturas que constituem as frases melódicas de uma canção;⁵⁶
- o sentido sociocultural, ideológico e, portanto, histórico, intrínseco de uma canção é produto de um conjunto indissociável que reúne: palavra (letra); música (harmonia, melodia, ritmo); *performance* vocal e instrumental (intensidade, tessitura, efeitos, timbres predominantes); veículo técnico (fonograma, apresentação ao vivo, videoclipe).⁵⁷

Particularmente, para o caso de a pesquisa histórica, defendemos essa última abordagem, pois ela permite situar uma canção **objeto da cultura**, não isolando aspectos literários, lingüísticos ou tecnológicos que podem ser muito importantes em outras áreas de pesquisa. Elementos das quatro abordagens podem até coexistir, mas o historiador deve ficar atento para não cair no **ecletismo teórico** ou nos dois "pecados" que prejudicam a análise de qualquer fonte histórica: o **anacronismo** ou a **perenidade**. Pelo viés do *anacronismo*, acredita-se que a época contemporânea dá sentido à historicidade do passado, que perde sua eventual especificidade. Já a *perenidade* defende que as fontes históricas (sobretudo aquelas ligadas ao campo artístico-cultural) sempre tiveram o mesmo significado em todas as épocas, sendo irrelevantes os sucessivos processos sociais de construção do passado e releitura dos testemunhos e evidências. Para o historiador, o problema do anacronismo

remete à necessidade de reconhecer a singularidade do passado e o problema da perenidade exige a problematização da transmissão social da memória e dos testemunhos de uma época, pois o sentido ideológico e a valorização estética de uma obra de arte variam conforme o passar dos anos. Muitas vezes, na época de sua produção, uma obra de arte não teve o mesmo sentido que lhe atribuímos hoje em dia.

Ainda do ponto de vista da abordagem, há uma regra básica para a análise da canção como documento histórico: delimitar historicamente o fonograma ou a partitura analisados. Se o pesquisador se propõe a analisar a canção *Aquarela do Brasil* como monumento sonoro do Estado Novo, é preciso ir diretamente à gravação coetânea, aos marcos cronológicos da pesquisa, à fonte "de época", como se diz: a gravação clássica de Francisco Alves, em 1939. Qualquer outra gravação dessa mesma canção, mesmo apresentando a mesma letra, a mesma melodia e harmonia, não permitirá uma análise histórica acurada. Nada impede o historiador de analisar as diversas releituras de uma canção, mas sempre as relacionando com as questões mais amplas do período e do objeto em questão na pesquisa. Não existe a "canção em geral", existem canções ancoradas em suportes materiais – fonogramas ou partituras – que foram produzidas em tempos e espaços determinados. Num mesmo período histórico, a mesma canção pode ter gravações diferentes, com implicações culturais, ideológicas e estéticas diversas. A coleta documental e a análise da fonte não podem negligenciar essa regra básica e deve ser coerente com o período, o objeto e a problemática da pesquisa.

No plano dos procedimentos de análise, o documento fonográfico exige uma audição sistemática, repetida diversas vezes. Há o momento inicial da análise da fonte, na qual aqueles elementos indissociáveis, já aludidos, são momentaneamente decupados pelo pesquisador: letra, estrutura musical, sonoridades vocais e instrumentais, *performances* visuais e outros efeitos extramusicais. Essa decupagem é puramente instrumental e provisória, pois o sentido de uma canção gravada deve ser buscado na rearticulação desses elementos, formando uma crítica interna ampla.

Os registros objetivos e as impressões do pesquisador devem ser devidamente anotados e em seguida cotejados com o contexto extramusical, que pode incluir: dados da biografia dos compositores, cantores e músicos;

ficha técnica do fonograma; críticas musicais e textos explicativos dos próprios artistas envolvidos; dados de consumo da canção e outras informações que completem os sentidos intrínsecos que uma canção pode conter. No geral, as instâncias de análise contextual da canção são as seguintes:⁵⁸

- *criação*: as intenções, as técnicas e as "escutas" que informam e influenciam o compositor ou o intérprete;
- *produção*: a transformação da obra criada em produto material e, no caso da canção comercial, em artefato industrial (a *performance* gravada em estúdio ou ao vivo, o trabalho dos técnicos e produtores, as estratégias empresariais que norteiam a cadeia de produção musical);
- *circulação*: os circuitos e espaços sociais, culturais e comerciais pelos quais passa uma canção, como *performance* ao vivo ou artefato musical. Essa instância inclui não apenas os espaços públicos e privados tradicionais (teatros, clubes, instituições), mas também as mídias eletrônicas que veiculam a música popular em geral (televisão, rádio, cinema, internet);
- *recepção*: instância que é muitas vezes confundida com a anterior na análise de objetos artístico-culturais. Enquanto a "circulação" envolve os espaços e as mídias socialmente identificáveis, a "recepção" envolve os processos culturais (de base sociológica, antropológica ou psicossociológica) que norteiam as formas e sentidos da apropriação da canção (e de qualquer produto cultural) em uma determinada época e sociedade. Nesse caso, o pesquisador deve mapear os grupos sociais específicos (faixa etária, gêneros e identidades sexuais; filiações ideológicas e estratos sociais, entre outras).

Entre a instância primária da *criação* e a instância última da *recepção*, as diversas camadas de sentido de uma canção são construídas, negociadas e reprocessadas. Enquanto essas instâncias são focadas a partir de uma perspectiva sincrônica e sociológica, o historiador não pode esquecer do processo complementar de análise, diacrônico e histórico, que faz com que diversas épocas olhem para o passado e seus produtos e testemunhos de diversas maneiras. Portanto, os diversos sentidos históricos de uma canção constroem-se no espaço e no tempo.

Como usar fontes filmicas (cinematográficas)

A abordagem do cinema pelo historiador segue a mesma regra básica da crítica interna da canção. Podemos, portanto, falar de uma "assistência sistemática e repetida" dos filmes que constituem o corpo documental da pesquisa, buscando articular análise fragmentada (decupagem dos elementos de linguagem) e síntese (cotejo crítico de todos os parâmetros, canais e códigos que formam a obra).

A definição do *corpus* documental no caso da fonte filmica, porém, é de natureza mais complexa do que na fonte musical. Normalmente, o historiador que trabalha com a música popular tende a selecionar, coletar e analisar diversas obras (canções ou peças instrumentais), buscando uma discussão sobre gênero musical, representações e imaginários predominantes na letra, no pensamento estético-musical em torno de valores ideológicos, sociabilidades em torno da música etc. Esses, ao menos, têm sido os temas predominantes nos programas de pós-graduação brasileiros. Nos estudos sobre cinema, que constituem um campo de diálogo obrigatório para o historiador, a corrente predominante de pesquisadores defende o lema "uma tese, um filme", pois o detalhe é um elemento que dá sentido histórico e estético ao filme e remete a um conjunto de problemas intrínsecos e extrínsecos ao documento, exigindo certa erudição do historiador.

Nas diversas "assistências" do(s) filme(s) analisado(s), o pesquisador deve buscar um conjunto de informações que se localizam nos diversos canais e códigos que formam a "linguagem filmica". Em um primeiro momento, deve haver identificação dos seus elementos narrativos ou alegóricos com base em uma espécie de "descrição densa" dos elementos narrativos básicos do filme: o plano e as seqüências. Alguns pesquisadores defendem a análise plano a plano, seqüência a seqüência, devidamente articuladas no momento oportuno. Os estudiosos mais rigorosos separaram as operações de análise filmica, do comentário e da crítica, distinção útil ao historiador interessado nesse tipo de fonte, sendo a primeira mais completa e detalhada do que as duas últimas.

As unidades narrativas básicas do filme, ficção ou documentário, são o plano e a seqüência. O plano é o quadro, o enquadramento contínuo da câmera, situado entre um corte e outro. A seqüência é a junção de vários planos que se articulam, por meio da montagem/edição, por alguma contigüidade cênica ou narrativa (nem sempre linear). Essas são as unidades básicas a serem registradas

pelo pesquisador nas diversas assistências de um filme, cujo olhar deve estar atento a tudo que se vê e ouve no quadro fílmico e às estratégias de ligação dos planos e das seqüências: os personagens, o figurino, o cenário, a textura e os tons predominantes nas imagens, o ângulo da câmera, os diálogos, a trilha sonora – musical ou não –, os efeitos de montagem etc. Nessa perspectiva, percebe-se que o elemento verbal (os diálogos, base do roteiro de um filme) é um entre tantos elementos constituintes da linguagem fílmica e o historiador deve cotejá-los com a imagem-movimento que se lhes correspondem. Um outro dado, que passa despercebido a muitos, é a análise das escolhas do diretor, incluindo aquilo que ficou fora do filme, mas que, por dedução lógica, poderia estar nele contido. Nos filmes históricos, essa questão é crucial, pois o importante não é apenas o que se encena do passado, mas *como* se encena e o *que não se encena* do processo ou evento histórico que inspirou o filme. Não se trata de cobrar do diretor a fidelidade ao evento encenado em todas as suas amplitudes e implicâncias, mas de perceber as escolhas e criticá-las dentro de uma estratégia de análise historiográfica.

Na medida em que o historiador deve entender o sentido intrínseco de um filme, para analisá-lo como fonte histórica – "testemunho" de uma sociedade e/ou "escritura fílmica" sobre o passado –, é preciso entender algumas regras estruturais básicas que norteiam, por um lado, o chamado "cinema clássico" e, por outro, o "cinema moderno".⁵⁹ O cinema clássico, nascido na década de 1910 e que vigora até hoje, sobretudo nas produções de gênero delimitado (aventura, drama, ficção científica etc.) voltadas ao grande público, é marcado pela idéia de "continuidade narrativa", baseada na clareza, no realismo, na construção de personagens-tipo (protagonista, antagonista, vilão), na linearidade, com predomínio da cena (duração da projeção coincidindo com a duração diegética da "estória" narrada) e da seqüência (conjunto de planos que apresentam unidade narrativa), construídas por uma edição que enfatiza a relação "causa-efeito" entre as partes. O cinema moderno seria a negação dessas características: a negação do cinema de gênero, a busca de certa descontinuidade narrativa, a despreocupação com roteiro muito encadeado dentro da relação de causa-efeito entre as seqüências, a busca de enquadramentos e edições menos convencionais.

Ainda uma outra distinção importante: um filme pode ser predominantemente narrativo ou predominantemente alegórico. Como destaca Ismail Xavier, a alegoria cinematográfica tende a ser associada à

descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem "que se faz ver". No entanto, veremos que o alegórico pode se manifestar através de esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de objetos que cerca a personagem.⁴⁰

No primeiro caso, a alegoria se manifesta como desorganização da narrativa clássica, linear e realista. No segundo, a alegoria pode se insinuar no plano da própria narrativa linear, aparentemente preservada. Portanto, a oposição entre narrativa e alegoria é meramente instrumental e não deve ser tomada como absoluta.

Em ambos casos, a "sociedade não é mostrada, mas encenada", e são os elementos da encenação – narrativa ou alegórica – que devem nortear os princípios da análise do historiador. Na narração, a ação dos personagens predomina e tenta coincidir com a representação. Na alegoria, a representação nem sempre remete a uma ação diegética (ou seja, aquela que se passa no universo ficcional do filme), sendo importante a justaposição de elementos no plano e na seqüência fílmicos que nem sempre remetem a uma causa-efeito de natureza "realista". O que importa é não analisar o filme como "espelho" da realidade ou como "veículo" neutro das idéias do diretor, mas como o conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas. Essa encenação fílmica da sociedade pode ser realista ou alegórica, pode ser fidedigna ou fantasiosa, pode ser linear ou fragmentada, pode ser ficcional ou documental. Mas é sempre encenação, com escolhas predeterminadas e ligadas a tradições de expressão e linguagem cinematográfica que limitam a subjetividade do diretor, do roteirista, do ator. É nessa tensão que se deve colocar a análise historiográfica.

É importante lembrar que o cinema é um dos mais poderosos instrumentos contemporâneos de monumentalização do passado,⁴¹ na medida em que pode fazer dele um espetáculo em si mesmo, com eventos, personagens e processos encenados de maneira valorativa, laudatória e melodramática. Normalmente, o processo de monumentalização visa diluir as tensões, polêmicas e incertezas que cercam determinado momento histórico, legando uma memória para as gerações posteriores carregadas de modelos de ação. Por outro lado, o cinema também foi inúmeras vezes o veículo de desconstrução de mitos e versões oficiais e autorizadas da história,

visando propor novas leituras não apenas sobre o evento encenado, mas também intervindo nos debates contemporâneos ao filme. Exemplo da primeira estratégia – o cinema como monumentalização – pode ser encontrado na cinematografia de temas históricos de Steven Spielberg (*A lista de Schindler*, *O resgate do soldado Ryan* ou *Amistad*, entre outros). Mesmo representando conflitos dramáticos da história, esses filmes tendem a atenuá-los, por meio da estratégia de provocar uma catarse emocional no espectador, como se as ações fossem resultados de escolhas morais, da "natureza" humana ou de qualidades individuais. Uma estratégia, por exemplo, é a caracterização de personagens "bons" e "maus", apresentados sem maiores problematizações, que servem de válvulas de escape para as emoções e apoio para as identificações pessoais dos espectadores. Por sua vez, a desconstrução fílmica de eventos e personagens monumentalizados pela História oficial encontra exemplos instigantes e complexos em filmes como *Danton*, de Andrei Wajda (1983), e *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade (1972). Nesses, as características morais dos personagens não são tomadas como absolutas e determinantes para o sentido dos fatos históricos. Além disso, há um diálogo mais tenso com a historiografia, sem o predomínio do sentido melodramático e espetacular que muitos filmes históricos adquirem.

Os procedimentos do pesquisador devem dar conta da natureza dessa linguagem e das estratégias de abordagem do passado operadas pelos realizadores, produzindo um "fichamento" que, mesmo de maneira precária, contemple a riqueza da imagem em movimento e suas conexões ao longo do filme analisado. As anotações devem permitir a visualização dos elementos narrativos e alegóricos que compõem um filme, seus planos e seqüências, suas técnicas de filmagem e narração, seus elementos verbais, imagéticos e musicais. Como em toda obra de arte, existe certo nível de polissemia, mas isso não deve ser o canal livre para análises despropositadas sem a mínima conexão com a materialidade do documento analisado, no caso, o filme em si. Esse é o diferencial da análise histórica mais ou menos acurada.

Finalmente, o pesquisador não pode esquecer de buscar os diálogos do filme analisado com outros documentos e discursos históricos e materiais artísticos (visuais, musicais, literários) que muitas vezes não estão explicitados, mas aparecem na forma de citações, colagens, composição cênica, construção de personagem, narração em off etc. Para conseguir decodificar

tais elementos, além da erudição fílmica, o pesquisador deve buscar informações extrafílmicas (biografias, recepção crítica, polêmicas em torno do filme, censura ou apoio do Estado etc.).

Como usar fontes televisuais

A linguagem da televisão, em que pese seu suporte e veículo técnico diferenciados, aproxima-se das regras gerais da análise fílmica. Os realizadores, tal como no cinema, manipulam planos (que na tv se chama "tomada") e seqüências. A questão é entender a natureza específica dos gêneros televisuais e como eles operacionalizam as regras gerais do audiovisual. Na teledramaturgia, no telejornal, no videoclipe, na peça de propaganda, existem algumas regras básicas que delimitam a natureza televisual desses gêneros:

- enquadramentos mais convencionais e simplificados, sem ângulos inusitados, como, por exemplo, excesso de detalhe (*extreme close-up*);
- busca de uma textura de imagem realista e delineada;
- cortes rápidos, evitando a câmera fixa num quadro por "muito" tempo (leia-se mais de 10 segundos) ou evitando a utilização do plano-sequência (muito utilizado no cinema moderno);
- narrativas visuais lineares e aceleradas, buscando conciliar emoção, compreensão narrativa e experiências sensoriais fortes;
- foco em mensagens e estruturas narrativas básicas (informações jornalísticas, dramas ficcionais, *reality-shows*, anúncio de produtos), fixadas no telespectador através de estratégias de reiteração, estereótipos, apelo emocional e decupagem rigorosa da mensagem em planos e seqüências simples e encadeadas.

Por abusar dessas convenções, a tv é acusada pelos críticos mais rigorosos de ser um veículo muito limitado em sua linguagem audiovisual, em que pese toda sua sofisticação tecnológica. As delimitações entre cinema e televisão se complicam na medida em que o cinema tem sido cada vez mais realizado por profissionais oriundos da televisão (teledramaturgia, telejornalismo, videoclipe e publicidade), criando formas híbridas de expressão audiovisual.

Para o historiador, esses elementos de linguagem devem servir para a compreensão das estratégias dos diversos gêneros e tipos de televisão, para

encenar, registrar, informar, promover e comunicar valores, eventos, processos sociais e históricos. Como a televisão talvez seja a mais poderosa experiência social das últimas décadas, encabeçando a mídia como um todo e muitas vezes dando-lhe a diretriz básica da abordagem do real, ela tem um poder enorme na própria fixação da memória social, selecionando eventos e personagens a serem lembrados ou esquecidos.

O fichamento historiográfico do material televisual deve ser feito conforme o gênero de programa, construindo campos de registro, informação e comentário, de acordo com a linguagem e função do referido programa. Um fichamento de telejornal, por exemplo, deve articular:

- o tema e a duração de cada notícia;
- a pauta do dia (ou as seqüências de notícias que abrem, dão corpo e fecham o telejornal);
- as palavras-chave reiteradas no texto lido pelo apresentador;
- as imagens ou entrevistas articuladas ao texto do apresentador.

É muito instigante a comparação minuciosa de vários telejornais de um mesmo dia ou a comparação com outros materiais jornalísticos (radiofônicos e impressos), para buscar perceber as semelhanças e diferenças nas pautas e nas diversas abordagens sobre um mesmo assunto.

Por sua vez, o fichamento da telenovela ou da minissérie deve registrar o argumento geral (incluindo aí os personagens e suas funções dramáticas) e a sinopse dos capítulos. O pesquisador pode construir, a partir de um texto próprio, o argumento, a descrição dos personagens e a sinopse, mas normalmente é possível conseguir esses materiais escritos nas próprias emissoras. A comparação do texto do pesquisador e do texto institucional fornecido pelas emissoras, geralmente escrito pelo autor e pelos diretores de produção, pode ser bem interessante, revelando focos diferenciados. É muito importante, principalmente no caso das telenovelas e menos nas minisséries, a identificação e análise dos chamados "núcleos dramáticos" e sua teia de relações ficcionais, pois normalmente esses núcleos condensam características e valores sociológicos num conjunto de personagens bem estereotipados, sendo um canal para perceber os valores ideológicos que estão em jogo e as formas de encenação da sociedade e suas tensões. A primeira semana de uma telenovela costuma ser fundamental para a definição de papéis e tensões.

dramáticas, e como a telenovela é escrita interativamente com o público, por meio de sofisticadas técnicas de sondagem de opinião e audiência, essa documentação deveria ser incorporada pelo pesquisador, na medida do possível, pois geralmente é de uso restrito das emissoras.

Quanto a vídeos e peças publicitárias, é muito importante perceber as estratégias de informação, sensacionalismo, erotização e glamourização em torno de "produtos" diversos (ídolos musicais, sabonetes, carros, bebidas, empresas), imprimindo-lhes um sistema de valores morais, ideológicos, sociais e culturais. Apesar de curtos, esses dois tipos de materiais televisuais condensam muitas problemáticas e linguagens complexas, canais diretos com valores sociais de segmentos específicos da sociedade (tribos de jovens, consumidores de diversos padrões e gostos, regiões específicas etc.) que podem ser exploradas pelo historiador.

Grandes desafios, grandes possibilidades

Entre os tantos costumes tradicionais da tribo dos historiadores está o "interesse quase exclusivo pelo referente", pelas evidências "autênticas" por trás das representações. As fontes escritas acabaram se prestando mais a esse procedimento de busca da realidade por trás da linguagem do que as fontes audiovisuais, que tradicionalmente foram vistas como vias de autenticação do que "realmente se passou" ou como complemento da documentação escrita. Nas últimas décadas, tal perspectiva se desgastou com o fato de a representação e do imaginário assumirem lugar privilegiado no debate historiográfico. No entanto, a questão da linguagem específica de algumas fontes não-escritas ainda perturba o trabalho dos historiadores. Filmes de cinema, programas de rádio e tv, obras musicais, demandam um olhar cuidadoso que não supervalorize seus parâmetros escritos, nem sucumba ao "efeito de real" sugerido pela cunhagem aparentemente mecânica da realidade que marca esses meios. Nem suportes adicionais das fontes escritas, nem autenticação da realidade imediata, nem ilustração de contextos, as fontes audiovisuais constituem um campo próprio e desafiador, que nos fazem redimensionar a permanente tensão entre evidência e representação da realidade passada, cerne do trabalho historiográfico.



DICAS

Teoria

- Considerar as fontes audiovisuais e musicais um outro tipo qualquer de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação.
- Não isolar os códigos, canais e parâmetros verbais dos outros códigos, canais e parâmetros mobilizados pela fonte audiovisual (registro e edição de imagens e sons, e estruturas e gravação musicais).
- Perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, analisando, a partir daí, sua condição de "testemunho" de uma dada experiência histórica e social.
- Empreender dois tipos de decodificação: a de natureza técnico-estética e a de natureza representacional.
- Articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais e as representações da realidade histórica ou social nela contidas.

Prática

- Delimitar o *corpus* documental.
- Localizar os documentos.
- Organizar a ficha técnica das fontes, identificando: gênero, suporte, origem, data, autoria, conteúdo referente, acervo.

Música

- Escolher o suporte material (fonograma ou partitura).
- Coletar a documentação para a análise tendo em vista o período, o objeto e a problemática da pesquisa.
- Delimitar historicamente o fonograma ou a partitura analisados.
- Empreender uma audição sistemática e repetida diversas vezes.
- Analisar letra, estrutura musical, sonoridades vocais e instrumentais, *performances* visuais e outros efeitos extramusicais (que são indissociáveis, mas devem ser decupados no momento inicial da pesquisa).
- Buscar, em seguida, o sentido da fonte musical na rearticulação desses elementos, formando uma crítica interna ampla.

- Anotar os registros objetivos e as impressões.
- Cotejá-los com o contexto extramusical (dados da biografia dos compositores, cantores e músicos; ficha técnica do fonograma; críticas musicais e textos explicativos dos próprios artistas envolvidos; dados de consumo da canção e outras informações que completem os sentidos intrínsecos que uma canção pode conter).
- Empreender a análise contextual.
- Mapear as "escutas" (crítica, público e os próprios artistas) que dão sentido histórico às obras musicais, apoiando-se nos materiais e na linguagem que estruturam cada peça musical.
- Cotejar as manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes).

Cinema

- Definir a abordagem: o cinema na História, a história no cinema ou História do cinema.
- Assistir sistemática e repetidamente aos filmes que constituem o corpo documental da pesquisa, buscando articular análise fragmentada (decupagem dos elementos de linguagem) e síntese (cotejo crítico de todos os parâmetros, canais e códigos que formam a obra).
- Buscar os elementos narrativos: "o que um filme diz e como o diz".
- Familiarizar-se com algumas regras estruturais básicas que norteiam o tipo de cinema ("clássico" ou "moderno") em que se estrutura o filme.
- Identificar os elementos narrativos ou alegóricos da encenação do filme a partir de planos e seqüências, técnicas de filmagem e narração, elementos verbais, imagéticos e musicais.
- Produzir um "fichamento" que tente dar conta da riqueza da imagem em movimento e suas conexões ao longo do filme analisado, procurando informar sobre a natureza da linguagem e as estratégias de abordagem do tema do filme operadas pelos realizadores.
- Levantar em conta que todo filme, ficcional ou documental, é manipulação do "real".
- Entender o sentido intrínseco de um filme para analisá-lo como fonte histórica. Observar o filme como o conjunto de elementos que buscam encenar uma sociedade, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas.

- Resgatar os diálogos do filme analisado com outros documentos, discursos históricos e materiais artísticos.

Televisão

- Entender a natureza específica dos gêneros televisuais e como eles operacionalizam as regras gerais do audiovisual.
- Fazer fichamento do material televisual construindo campos de registro, informação e comentário, de acordo com o gênero, a linguagem e a função do referido programa.
- Encarar a linguagem da televisão (compreendendo as estratégias de diversos gêneros e tipos de televisão) como um conjunto de operações de registro, seleção, edição, e realizar o movimento inverso dessas operações, desconstruindo os fatos descritos ou os eventos narrados pelo documento televisual.
- Observar a televisão como uma nova experiência social do tempo histórico que faz confluir o "real" e o "imaginário" no fluxo do presente.

Notas

- ¹ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, De l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 16.
- ² Arnaldo Contier, "Música no Brasil: história e interdisciplinaridade", em *História em Debate* Anais do XVI Simpósio Nacional de História, Anpuh/CNPq, 1991, pp. 151-89.
- ³ As teorias de cinema vêm problematizando a dicotomia entre ficção e documentário, mas para tornar a discussão mais acessível, vamos partir dessa oposição para, ao longo do capítulo problematizá-la. Em outras palavras, nem o documentário prescinde da linguagem artística e da manipulação criativa, nem a ficção deixa de resvalar em aspectos importantes da realidade social.
- ⁴ A representação histórica em uma fonte de natureza ficcional (filmes de ficção, canções teledramaturgia) pode ser direta quando os eventos históricos são os materiais constituintes da narrativa ou indireta, quando a realidade é alegorizada ou a narrativa não remete aos fatos diretamente, mas às estruturas sociais que formam uma sociedade dada. No caso das fontes de natureza documental (cinejornalismo, telejornalismo, documentários), as opções estéticas também estão presentes, mas a representação do "contexto", do referente social, tende a ter uma mediação diferente.
- ⁵ O. Dumolin, "Documento", em A. Burguiere, *Dicionário de ciências históricas*, Rio de Janeiro Imago, 1993, p. 244.
- ⁶ Roger Chartier, em A. Burguiere (org.), op. cit., p. 407.
- ⁷ Jaques Le Goff, *História e memória*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- ⁸ Roger Andrade Dutra, "Da historicidade da imagem à historicidade do cinema", em *Projeto História*, puc, n. 21, nov. 2000, p. 126.
- ⁹ Idem, *ibidem*.

- ¹⁰ Eduardo Morettin, "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro", em *História, Questões e Debates*, Curitiba, *História/UFPR*, n. 20/38, jan./jun. 2003, pp. 11-42.
- ¹¹ Cláudio A. Almeida, *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo*, São Paulo, Fapesp/ArnaBlume, 1999, p. 22.
- ¹² Sobre cinema e propaganda política ver: Wagner P. Pereira, "Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo", em *História, Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003, pp. 101-31; José Inácio M. Sousa, "Trabalhando com cinejornais: o relato de uma experiência", em *História, Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003, pp. 43-62 e Denise Assis, *Propaganda e cinema a serviço do golpe*, Rio de Janeiro, Mauad/Paperj, 2001.
- ¹³ Alcides Ramos, *O canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*, Bauru, Eduse, 2002.
- ¹⁴ Idem, p. 20.
- ¹⁵ R. C. Raack, *Historiography as Cinematography: a prolegomenon to film work for historians*. *Journal of Contemporary History*, Sage, London, n. 18, 1983, pp. 411-38.
- ¹⁶ Idem, p. 414.
- ¹⁷ Entre os textos do autor, destacamos: M. Ferro, "Société du xx e siècle et histoire cinematographique", em *Annales*, Paris, n. 23, 1968, pp. 581-5; M. Ferro, "Filme: uma contranálise da sociedade?", em Jacques Le Coff; P. Nora (orgs.), *História: novos objetos*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979 e M. Ferro, *Cine y Historia*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.
- ¹⁸ Para Ferro, o cinema pode agir na história, a despeito das intenções dos seus realizadores, pois o controle das imagens, via edição, tende a ser incompleto e deixar passar imagens involuntárias de fatos e personagens, permitindo ao historiador realizar uma análise contrária da sociedade que o poder quer encenar à sua imagem.
- ¹⁹ Alcides Ramos, op. cit., p. 24.
- ²⁰ Eduardo Morettin, op. cit.
- ²¹ Conforme Eduardo Morettin, um exemplo deste tipo de abordagem estaria em S. Kracauer, *De Caligari a Hitler*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- ²² Eduardo Morettin, op. cit., pp. 38-40.
- ²³ P. Sorlin, *La storia nei film: interpretazione del passato*, La Nuova Itáli, Firenze, 1984 e P. Sorlin, *Sociologia do cinema*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.
- ²⁴ Apud A. Ramos, op. cit., p. 27. Ver texto original de M. Lagny, "Histoire et cinema: des amours difficiles", em *Cinema-Action*, Paris, 1/47, 1988.
- ²⁵ Apud Gohiot-Letic et al., *Ensaio de análise fílmica*, Campinas, Papirus, 2002, p. 56. Ver também P. Sorlin, *Analyses des films: analyses de sociétés*, Paris, Hachette, 1976.
- ²⁶ Jorge Ferreira e Mariza Soares, *A História vai ao cinema*, Rio de Janeiro, Record, 2001, p. 12.
- ²⁷ Eduardo Morettin, op. cit., p. 40.
- ²⁸ Entre a literatura brasileira, destacamos: S. Miceli, *A noite da madrinha*, São Paulo, Perspectiva, 1972; R. Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1988; R. Ortiz et al., *Telenovela: história e produção*, São Paulo, Brasiliense, 1993; Maria Rita Kehl et al., *Um país no ar: a história da tv brasileira em três canais*, São Paulo, Brasiliense, 1986; Esther Hamburger, "Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano", em L. Schwarcz (org.), *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, v. 4, pp. 439-88 e Michelle Mattelard e Armand Mattelard, *O carnaval das imagens: a ficção na tv*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- ²⁹ Michelle Mattelard e Armand Mattelard op cit., p. 19.
- ³⁰ Idem, p. 113.
- ³¹ M. Kornis, *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*, Tese, Doutorado, São Paulo, ECA/USP, 2000.
- ³² Destacamos outro trabalho que aborda a teledramaturgia das minisséries como objeto de estudo: Ana Maria Camargo Figueiredo, *Regionalismo na tv*, Tese, Doutorado, São Paulo, ECA/USP, 2000.
- ³³ Marcos Napolitano, *Como usar a tv na sala de aula*, São Paulo, Contexto, 1999, pp. 80-4.
- ³⁴ Nesse sentido destacamos os trabalhos de Jesus Barbeiro, *Dos meios às mediações*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997 e Mauro Sousa (org.), *Sujeito: o lado oculto do receptor*, São Paulo, Brasiliense/ECA-USP, 1994.
- ³⁵ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, 3. ed., São Paulo, Perspectiva, 1993.
- ³⁶ Michel De Certeau, *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Petrópolis, Vozes, 1994, p. 93.
- ³⁷ F. Casetti e R. Odin, "De la paleo à la neo-television", em *Communication*, Paris, Seuil, 1990, pp. 9-28.
- ³⁸ René Berger, *A tele-fissão: alerta à televisão*, São Paulo, Loyola, 1979, p. 20.
- ³⁹ Idem, p. 47.
- ⁴⁰ Henrique Oliveira, "O vídeo como fonte para a história", em *Projeto História*, PUC, n. 21, nov. 2000, pp. 237-46.
- ⁴¹ Idem, p. 243.
- ⁴² José Ramos Tinhorão, *Pequena história da música brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1975 e *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*, São Paulo, Ática, 1981, entre outros.
- ⁴³ Nesse sentido, ver os trabalhos do historiador Álvaro Carlini sobre o material gerado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada por Mário de Andrade, em 1938. A. Carlini, *Cante lá que gravam cá: Mario de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*, Dissertação, Mestrado, São Paulo, *História Social/usp*, 1994 e A. Carlini, *Viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família*, Tese, Doutorado, São Paulo, *História Social/usp*, 2000.
- ⁴⁴ Jairo Severiano et al., *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*, Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- ⁴⁵ Nos anos 1990, a Linguística e a Semiótica, através dos trabalhos de Luís Tatit, vem desenvolvendo uma instigante teoria da canção como linguagem estruturada, com a particularidade de dar conta das questões propriamente diacrônicas que formam o olhar do historiador. Ver: *O cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1995. Tatit também publicou um volume no qual ele aponta para uma perspectiva mais histórica: *O século da canção*, São Paulo, Ateliê, 2004.
- ⁴⁶ Carlos A. Zeron, *Fundamentos sociopolíticos da música nova e da música engajada no Brasil de 1962: o saldo do tigre de papel*, Dissertação, Mestrado, São Paulo, *História Social/usp*, 1991.
- ⁴⁷ Mariana Villaça, "Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico", em *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 330.
- ⁴⁸ Arnaldo Contier, *Brasil novo: música, nação e modernidade*, Tese, Livre-Docência, São Paulo, *História/usp*, 1986. Ver também do autor: "Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações", em *História em Debate*, Anais do XVI Simpósio Nacional de História, Anpuh, 1991, pp. 151-89.

- ⁴⁷ Marcos Napolitano, *História e Música*, Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
- ⁴⁸ Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, Rio de Janeiro, Biscoito Fino/Sarapuá, 2002.
- ⁴⁹ Omar Jubran, *Obra completa de Noel Rosa* (14 cds), Velas, 2000.
- ⁵⁰ A tv Excelsior falhou em 1970 e a tv Tupi em 1981. Até então figuraram entre as mais importantes emissoras de tv do Brasil. Sobre a primeira, ver Álvaro Moya, *Gloria in Excelsior*, São Paulo, Imesp, 2004.
- ⁵¹ Por exemplo, *Jornal Nacional: a notícia faz a história*, Rio de Janeiro, Globo/Jorge Zahar, 2004; R. Sacchi, e R. Xavier, *Almanaque da tv: 50 anos de memória e informação*, São Paulo, Objetiva, 2000; além disso, destacamos o website Telehistória, que veicula um conjunto de informações interessantes sobre a história da tv brasileira (www.telehistoria.com.br).
- ⁵² No exterior – Europa e EUA – existem centenas de sites relacionados a bibliotecas, arquivos e museus de audiovisual, incluindo cinema e televisão. Como seria impossível listar todos os sites importantes, sugerimos uma visita ao website www.filmsound.org, que oferece dezenas de links, informações e bibliografias sobre cinema, rádio e televisão.
- ⁵³ Arnaldo Antunes, *40 escritos*, São Paulo, Huminturas, 2000, p. 46.
- ⁵⁴ Luis Tatit, *O cancionista*, op. cit.
- ⁵⁵ Marcos Napolitano, *História e música*, op. cit.
- ⁵⁶ *Idem*, p. 100-2.
- ⁵⁷ Golliot e F. Vanoye, *Ensaio sobre análise fílmica*, 2. ed., Campinas, Papyrus, 2002, pp. 27-36.
- ⁵⁸ Ismael Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo, Brasiliense, 1992, p. 14.
- ⁵⁹ Eduardo Morettin, *Os limites de um projeto de monumentalização historiográfica: uma análise do filme 'Descobrimiento do Brasil' de Humberto Mauro*, Tese, Doutorado, São Paulo, UCA/USP, 2001.
- ⁶⁰ Ilse About e C. Cheroux, "L'histoire par la photographie", em *Études Photographiques*, n. 10, nov. 2001.

Bibliografia

Cinema

- ABOUT, Ilse; CHEROUX, C. L'histoire par la photographie. *Études photographiques*, n. 10, nov. 2001.
- ALMEIDA, Cláudio A. *O cinema como 'agitador de almas'*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Fapesp/Anna Blume, 1999.
- ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001.
- BARTHES, R. *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris: De l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980.
- BERGER, René. *A tele-fusão: alerta à televisão*. São Paulo: Loyola, 1979.
- CASETI, F.; ODIN, R. De la paleo à la neo-television. *Communication*. Paris: Seuil, 1990, pp. 9-28.

- CHARTIER, Roger. In: BURGHIÈRE, A. (org.). *Dicionários de ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. *Projeto História*. São Paulo: História/PUC, n. 21, nov. 2000, pp. 121-40.
- FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FERRO, M. Societé du xx e. siècle et histoire cinematographique. *Annales*. Paris, n. 23, 1968, pp. 581-5.
- _____. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- _____. *Cine y História*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- GOLLIOT-LETE; VANNOYE, F. *Ensaio sobre análise fílmica*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.
- KRACAUEK, S. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MORETTIN, E. *Os limites de um projeto de monumentalização historiográfica: uma análise do filme 'Descobrimiento do Brasil' de Humberto Mauro*. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, USP.
- _____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História, Questões & Debates*. Curitiba: História/UFPR, n. 20/38, jan./jun. 2003, pp. 11-42.
- OLIVEIRA, Henrique. O vídeo como fonte para a história. *Projeto História*. São Paulo: História/PUC, n. 21, nov. 2000, pp. 237-46.
- PEREIRA, Wagner P. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *História, Questões & Debates*. Curitiba, n. 38, 2003, pp. 101-31.
- RAACK, R. C. Historiography as Cinematography: a prolegomenon to film work for historians. *Journal of Contemporary History*. Sage, London, n. 18, 1983, pp. 411-38.
- RAMOS, Alcides. *O canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.
- REZENDE, Luiz A. Cinema e televisão: heterotropias e heterocronias. *Estudos de cinema*. São Paulo: Socine/Anna Blume, 2000.
- SORLIN, P. *Analyses des films, analyses de sociétés*. Paris: Hachette, 1976.
- _____. *Sociologia do cinema*. Paris: Aubier-Montaigne, 1977.
- _____. *La storia nei film: Interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Itáli, 1984.
- SOUSA, José Inácio M. Trabalhando com cinejornais: o relato de uma experiência. *História, Questões & Debates*. Curitiba, n. 38, 2003, pp. 43-62.
- XAVIER, Ismael. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

Televisão

- BARBERO, *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DE CORTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FRANZBLAU, Ana Maria Camargo. *Regionalismo na tv – o sertão e o jagunço, uma travessia da literatura para a televisão: um estudo sobre o conceito e a imagem do sertão e do jagunço na tv brasileira a partir das adaptações literárias, Grande Sertão: Veredas e Memorial de Maria Moura*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, USP.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. (org). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, 1998, pp. 439-88.
- KEHL, Maria Rita et al'. *Um país no ar: a história da tv brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- KORNIS, M. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, USP.
- MATTELARD, Michelle & Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na tv*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MICELI, S. *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOYA, Álvaro. *Gloria in Excelsior*. São Paulo: Imesp, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar tv em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1999.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. et al. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- SOUSA, Mauro (org.). *Sujeito: o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense/ECA-USP, 1994.

Música

- ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CARLINI, A. *Conte lá que gravam cá: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado). São Paulo: História Social/USP, 1994.
- _____. *Viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) – diário e correspondências à família*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo: música, nação e modernidade*. São Paulo, 1986. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

- _____. *Música no Brasil: história e interdisciplinaridade – algumas interpretações. História em debate*. Anais do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, 1991, pp. 151-89.
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino/Sarapuá, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SEVERIANO, Jairo et al. *Discografia brasileira 78 RPM (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- TATI, Luís. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981.
- VILLAÇA, Mariana. Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico. *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Fundação Cultural de Curitiba, 1999, pp. 323-32.
- ZERON, Carlos A. *Fundamentos sócio-políticos da música nova e da música engajada no Brasil de 1962: o saldo do tigre de papel*. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.