

As Múltiplas Relações entre a Sétima Arte e a História: O Filme como Fonte Histórica

Bruno Augusto Dornelas Câmara¹
Gabriel Medeiros Alves Pedrosa²

Resumo: Com o advento da Nova História e a atenção dada ao caráter representacional das fontes, alguns historiadores, como Marc Ferro, passaram a realizar pesquisas inovadoras relacionando o cinema com a ciência histórica. Nos últimos anos, com os pressupostos de uma Nova História Cultural marcada pelo crescimento da ideia de representação sócio-histórica, as fontes audiovisuais têm ingressado com mais frequência no universo do historiador. Mas ainda há muitos receios e desconhecimentos a respeito dessa relação. Diante disso, a discussão referente a essa temática é bastante pertinente. Apresentamos aqui um artigo teórico-metodológico

¹ Doutor em História pela UFPE e Professor Adjunto da UPE – Campus Garanhuns.

² Graduando do Curso de Licenciatura em História pela UPE – Campus Garanhuns.

a respeito das múltiplas relações entre a história e o cinema, e este último como fonte histórica.

Palavras-chave: cinema; história; fonte histórica.

Abstract: With the advent of the New History and the attention given to the representative character of the historical sources, some historians like Marc Ferro, began to perform innovative research relating the cinema with historical science. In recent years, with the assumptions of a New Cultural History marked by the growth of the idea of social and historical representation the audiovisual sources have joined with more often in the historian's universe. However, there are still many fears and unfamiliarity about this relationship. Therefore, discuss this issue is still quite relevant. We present a theoretical and methodological article about the multiple relationships between cinema and history, focusing on film as historical source.

Keywords: cinema; history; historical sources.

Introdução

No presente trabalho será apresentada uma discussão teórico-metodológica sobre as diversas possibilidades de

vínculo entre o cinema e a história. Assim, faremos uma breve menção à historiografia referente a esse campo temático e prosseguiremos com uma dissertação a respeito das múltiplas relações entre cinema e história (cinema e memória, o filme como agente sociocultural e histórico, representações historiográficas no cinema, etc.), focando a utilização do cinema como fonte histórica e, por fim, traremos os procedimentos metodológicos necessários à abordagem das fontes fílmicas

Devido ao foco do artigo ser a abordagem do cinema como fonte, apresentaremos uma rápida introdução ao conceito de fonte histórica e sua relação com o historiador.

*

O que é uma fonte histórica? Discutir todas as definições que já foram atribuídas a esse termo levaria muito tempo e muitas páginas, livros inteiros. Pois, o conceito de fonte histórica acompanha os longos períodos do desenvolvimento da história. Essa história, que Jacques Le Goff³ diferencia de memória coletiva, adquiriu diferentes significados e ambiguidades ao longo do tempo. A noção fundamental aqui é a constatação de que as fontes históricas

³ Ver: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 6ª ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2012.

mudam em função das ressignificações da própria história. Elas são a base do trabalho do historiador: a escrita da história. Sem esses indícios do passado o seu conhecimento é inviabilizado.

No trabalho do historiador as fontes são quaisquer vestígios da ação humana, pois entendemos a história como “a ciência dos homens no tempo” (BLOCH, 2001, p. 55). Desse modo, se tudo é história, as fontes históricas abarcam desde os documentos escritos, até as fontes orais, os costumes, as instituições, a iconografia, a música, a literatura, a fotografia e o cinema. Mas nem sempre foi assim. Como dissemos anteriormente, a concepção de fonte histórica tem mudado em função da própria concepção que se tem da história. De Tucídides a Políbio, de Plutarco a Voltaire, de Vico a Ernest Lavisse, de Marc Bloch a Fernand Braudel, “o historiador escolheu esse ou aquele conjunto de fontes, adotou esse ou aquele método de acordo com a natureza de sua missão, de sua época” (FERRO, 1992, pp. 80-81).

É no século XIX que, finalmente, a história adquire o status de ciência. Em detrimento das filosofias da história e do triunfo das ciências positivas, o historicismo nasceu na Alemanha como uma cosmologia do desenvolvimento e, nas palavras do seu fundador, “Atribui-se à história a função de julgar o passado e instruir o presente para ser útil ao futuro;

minha tentativa não pretende ter tão gigantescas funções, mas apenas mostrar como as coisas se deram realmente” (Leopold von RANKE, 1824. Apud: Jacques LE GOFF, 2012, p. 86).

Nesse trecho se percebe que o pensamento historicista de Ranke foi inspiração tanto para a corrente positivista da história, quanto para uma corrente idealista com Benedetto Croce, por exemplo.

É óbvio que a prática que envolve a mentalidade histórica – como registro, como exemplo para o presente e até como concepção teleológica – existe há muito tempo. Mas a história passa a ser ciência, com seus métodos e teorias científicas, apenas com o advento do historicismo e suas escolas (positivista e metódica). Essa história positivista estabelece como fonte primária de pesquisa o documento escrito, o qual adquire sentido de verdade histórica, de prova científica. Então, se o documento “falava por si só”, existiria apenas a necessidade de verificar sua autenticidade e, desse modo, o conhecimento histórico seria adquirido de maneira objetiva e o historiador permaneceria neutro e imparcial.

É necessário entender que os documentos históricos são essenciais, mas “eles por si mesmo não constituem a história; não fornecem em si mesmo resposta pronta a esta exaustiva pergunta:

que é história?” (CARR, 1978, p. 20). A história se faz em um diálogo entre passado subjetivo (as fontes) e presente subjetivo (o historiador). A fonte não revela de forma objetiva o passado que carrega, nem o historiador pode atingir a total neutralidade e imparcialidade. Concordaremos com Croce quando este diz que toda história é história contemporânea.

No século XX surgem os historiadores ligados à revista dos *Annales*. Os historiadores dessa vertente ampliaram a noção de história e conseqüentemente a noção de fonte histórica. A objetividade e a imparcialidade foram questionadas. Os *Annales* propuseram uma história-problema: o processo de conhecimento está na abordagem das fontes. Tudo é história: os historiadores passam a estudar as mentalidades, o imaginário, etc. “A Nova História e seus herdeiros apontam o caráter representacional das fontes” (NAPOLITANO, 2011, p. 240). É com o advento dessa Nova História que o cinema e outros dispositivos audiovisuais surgem como fonte histórica para o historiador. Entenderemos que toda história é História Social, e tudo que é fruto das ações humanas é o “documento histórico”.

Um olhar sobre a historiografia da relação cinema e história

Quando o cinematógrafo⁴ surgiu na França em fins do século XIX, os irmãos Lumière exibiram os primeiros filmes da história como registros da modernidade e do cotidiano. A *Chegada do Trem na Estação de Ciotat* e *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, ambos exibidos em 1895, marcaram o surgimento de uma tecnologia capaz de registrar a imagem em movimento e, posteriormente, exibi-la em larga escala. A partir dessa data tão marcante para a história contemporânea, o cinematógrafo daria origem ao dispositivo cinematográfico como tecnologia, como indústria, como arte.

A capacidade de registro da realidade através da captação da imagem em movimento provocou, logo de início, um desejo de apropriação histórica da nova tecnologia. O fotógrafo Boleslas Matuszewski, três anos depois da primeira sessão de cinema arranjada pelos irmãos Lumière, passou a exaltar o cinema como “uma nova fonte de documentação histórica” (COSTA, 2003, p. 50). Para ele, o cinema como registro e como fonte possuía caráter de verdade absoluta; esse registro imagético apresentaria o mais alto grau de autenticidade e de veracidade por mostrar o evento filmado

⁴ Inventado (ou patenteado?) pelos irmãos Auguste e Louis Lumière na França em 1895, o cinematógrafo, precursor da câmera cinematográfica, possibilitou a captação e a projeção da imagem em movimento. A invenção do cinematógrafo em 1895 marca o início do cinema.

“como realmente aconteceu”. Matuszewski propunha a criação de arquivos para a conservação dessas novas fontes que, para ele, eram de natureza puramente objetiva.

Essa noção de objetividade da fonte fílmica perdurou até meados do século XX, sendo que os historiadores quase sempre mantinham distanciada a possibilidade do cinema como fonte histórica. Nesse tempo, a relação entre a sétima arte e as ciências sociais (incluindo a história) permanecia majoritariamente no campo de discussão de sociólogos, cineastas e teóricos do cinema. Todos esses consideravam o cinema como um reflexo puro e imediato da realidade. Seja por causa da tradição historiográfica que privilegiava a linguagem verbal ou até pelo próprio despreparo e desconfiança, o historiador mantinha-se afastado das possibilidades do cinema como fonte. Além da armadilha da ilusão de objetividade e do preconceito que leva as imagens ao uso meramente ilustrativo, havia o privilégio atribuído aos filmes documentais em detrimento dos filmes ficcionais.

Mas eis que são os novos “pressupostos dos *Annales*” (SCHARZMAN, 2013, p. 192) – com enfoque no imaginário e nas mentalidades, levando em conta o caráter interdisciplinar do conhecimento – que revolucionaram o conceito de fonte histórica e sua abordagem, possibilitando o trabalho de vários

historiadores que se enveredaram nas relações do cinema com a história, dentre os quais se destaca Marc Ferro. Nos anos 1970, com o advento da Nova História, a concepção de transparência do documento histórico é abandonada, passando-se a considerar o caráter representacional das fontes. Dentro disso, o cinema não é mais tido como um reflexo direto da realidade. Finalmente incorporado ao universo do historiador, o cinema é visto como uma representação, uma transformação, uma construção do real.

O termo “cinema-história” foi criado por Marc Ferro, o primeiro historiador a sistematizar as noções e problemas que envolvem essa relação, sendo o pioneiro da Nova História no tratamento das fontes audiovisuais. Observando o cinema como fonte histórica, Ferro considera o filme como um testemunho de seu tempo. Em “uma leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da história”, o historiador aborda o cinema como agente e como objeto da história.

Em uma tomada de consciência, praticamente todos os órgãos governamentais do mundo viram no cinema um instrumento de poder e tentaram apropriá-lo. A utilização do filme como instrumento de propaganda, registro de memórias e aparelho de resistência, praticamente acompanha os primeiros anos de sua origem e estende-se até os dias de hoje. Mas é a

partir da Primeira Guerra Mundial que é compreendido o poder que possui o dispositivo cinematográfico. Os soviéticos foram os primeiros a reconhecer o seu poder de influência e pretenderam utilizá-lo como suporte para a educação das massas. Posteriormente, os nazistas foram mais a fundo, desprendendo-se da linguagem verbal e percebendo o poder superior da imagem nos filmes. Entretanto, ainda que as garras do Estado, de instituições conservadoras e da “história oficial” tentem se apropriar do dispositivo cinematográfico, ele demonstra uma resistência e um grande foco de contra-poder, principalmente no âmbito da imagem, do não-dito. O cinema revela o não-visível de uma história anteriormente contada apenas pela história tradicional: uma história paralela a qual Marc Ferro chama de Contra-história.

Como destaca Eduardo Navarrete (2008, p. 23), é perceptível que Ferro trabalha com uma dicotomia entre o visível e o não-visível, mas, ainda que entenda o filme como uma construção, “está sempre em busca do real que se camufla por trás dela”.

O cinema como objeto possui uma linguagem que lhe é própria, que “dispõe de certo número de modos de expressão que não são uma simples transcrição da escrita literária, mas que têm sim sua especificidade”, o que demanda o

conhecimento de suas estruturas internas. “Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História” (FERRO, 1992, pp. 16-17).

Eduardo Morettin, em seu artigo “*O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*”, acrescenta às ideias de Ferro a questão semiológica da análise fílmica que corresponde ao “sentido que emerge de sua estrutura [o filme]” e “mobiliza a ideia de narrativa enquanto prática discursiva” (2003, pp. 38-40). Segundo Morettin, excluir esse procedimento inviabilizaria a dimensão do cinema como fonte histórica.

Marcos Napolitano, em “*A história depois do papel*”, ao abordar a entrada de novas fontes no universo do historiador, diz que Marc Ferro – tendo observado o filme como agente histórico e/ou como “contra-análise da sociedade” – enfatiza que os audiovisuais (ficção, documentário ou noticiário) intervêm como “testemunhos indiretos de processos sócio-históricos” (NAPOLITANO, 2011, p. 243).

Outro pioneiro nesse campo de relações entre história e cinema é Pierre Sorlin. Segundo Mônica Kornis, Sorlin considera que “o filme possui um texto visual que merece, assim como o texto escrito, uma análise interna e, como artefato cultural, possui sua própria história e um contexto social que o cerca” (1992, p. 246). Ou seja, Pierre Sorlin analisa o filme

dentro de uma perspectiva sócio-histórica, examinando as representações das tensões, hierarquias e instituições sociais. Para ele, cada elemento inserido no conjunto do filme possui algum significado.

As Múltiplas Relações Entre o Cinema e a História

O cinema e a história manifestam uma série de possibilidades de interação que se expandem para um campo interdisciplinar. Todo esse imenso campo de relações não se restringe apenas ao uso do cinema como fonte histórica para os historiadores. O cinema também interage na história.

Antes de nos enveredarmos na discussão do cinema como fonte histórica (que é o foco desse artigo), apresentaremos de modo sucinto alguns dos vários aspectos da relação “cinema-história”.

Uma das possibilidades que nunca deve ser descartada é a utilização do cinema no ensino de história, principalmente pela capacidade única e excepcional que os filmes apresentam como recurso de motivação didática. Um filme, como uma experiência multissensorial, possui uma enorme capacidade de provocar emoção, simpatia, desprezo ou interesse, identificação ou repulsa. Portanto, não restrito somente a utilização de

documentários, apenas a relação cinema e ensino de história já oferece uma série de possibilidades: motivação didática, criação imagética, aprendizado sobre representações históricas e sobre o trabalho com fontes históricas, entre outras.

Outro aspecto da relação “cinema-história” remete ao filme como monumentalização do passado, isto é, uma correspondência entre cinema e memória. Marc Ferro, ao estudar o cinema russo pós-revolução de 1917 e pós-fundação da URSS em 1922, percebeu como o cinema passou a ser utilizado pelos soviéticos na produção de memória coletiva e na doutrinação das massas. Quando Sergei Eisenstein lançou o seu filme *O Encouraçado Potemkin*, em 1925, dizia que a história da revolta da tripulação do Potemkin em 1905 havia sido esquecida. Realmente, o filme foi o maior responsável por ressuscitar e “recriar” a memória em torno do acontecido. “Lenda e história: no caso do Potemkin, a lenda revestiu-se dos ares da verdade” (FERRO, 1992, p. 141).

Na cinematografia brasileira podemos tomar como exemplo as inúmeras representações cinematográficas da ditadura civil-militar. Esses filmes têm sido, para a maioria das pessoas, os maiores formadores de memória em torno do período em questão.

Já mencionamos, anteriormente, o cinema como agente da história na obra de Marc Ferro. E essa é, exatamente, mais uma das relações da sétima arte com a história, não restrita apenas ao cinema, mas que abrange também vários outros tipos de dispositivos audiovisuais. O filme é considerado como um agente sociocultural e histórico porque interfere na história. “O cinema apresenta-se certamente como um dos grandes agentes históricos da contemporaneidade. O cinema interfere na história, e com ela se entrelaça inevitavelmente” (BARROS, 2014, p. 38). A sétima arte foi a manifestação cultural mais influente do século XX e continua a ser até os dias atuais. Vamos identificar, rapidamente, alguns desses aspectos que envolvem o filme como agente sociocultural e histórico:

•

I

nstrumento de propaganda: podemos tomar o exemplo dos filmes produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante o Governo Vargas do Estado Novo. O cinema foi utilizado como instrumento de doutrinação política. Vários outros regimes ditatoriais também se utilizaram do cinema para a propaganda de sua ideologia política: o stalinismo, o nazismo, etc.

- *Instrumento popularizador*: tomemos o exemplo de um fenômeno bastante recente: a popularização da cultura *nerd* pelo cinema. Há alguns anos atrás esse aspecto era reservado aos pequenos grupos sociais, mas a partir do início desse século, quando passam a surgir vários filmes adaptados de histórias em quadrinhos, a cultura *nerd* tornou-se cultura *pop*. É um fato tão considerável que atualmente as maiores bilheterias do cinema provêm de filmes com essa temática.
- *Instrumento de resistência*: uma das forças do cinema “reside na possibilidade de exprimir uma ideologia nova, independente, que se manifesta mesmo nos regimes totalitários, nos quais o controle da produção artística é rígido” (MORETTIN, 2003, p. 14). Marc Ferro, em seus estudos sobre o cinema soviético, além de compreender os filmes que legitimavam a Revolução de 1917 e/ou o regime soviético, percebe que outros filmes serviram como instrumento de resistência e denúncia dos processos de repressão. Assim, o cinema,

As múltiplas relações – Câmara e Pedrosa

principalmente no aspecto da imagem, apresenta-se como um excelente veículo de um ideal de resistência política e/ou sociocultural. Ferro chama essa resistência de contra-poder.

Esses são alguns dos âmbitos da relação cinema e história. Também, alguns estudiosos costumam dividir a relação cinema e história em três aspectos: história do cinema, história no cinema e cinema na história.

A história do cinema

Refere-se ao estudo do cinema tal qual o estudo da história da literatura, da música, da filosofia, etc. Através do estudo da evolução das linguagens cinematográficas e do estudo do dispositivo cinematográfico como arte, tecnologia e indústria busca-se sempre responder a incessante pergunta: o que é cinema? Essa é uma disciplina com objeto e metodologias próprias.

A história no cinema

Eduardo Morettin, abordando Marc Ferro, destaca os diversos modos de como a história é representada nos filmes. O

primeiro tipo de representação aproxima-se da tradição herdada do Positivismo e caracteriza-se pela preocupação com a autenticidade em relação à fonte original e a fidelidade na reconstituição dos fatos. O segundo tipo de representação, segundo Marc Ferro, permite qualquer tipo de subversão. Ocorre uma nova interpretação histórica. Apesar de possuir uma virtude pedagógica, tais filmes “intervêm pouco enquanto aporte científico do cinema à inteligibilidade dos fenômenos históricos. Eles constituem somente a transcrição fílmica de uma visão de história que foi concebida por outros” (MORETTIN, 2003, p. 30). No terceiro tipo não se recorre ao suporte do discurso histórico; o autor (diretor, produtor, roteirista), “seja qual for sua ideologia”, expõe sua própria visão de mundo através de um discurso puramente “novelesco”. “Ferro percebe uma quarta tradição que está então por se instaurar: a de filmes que criam uma estrutura histórica própria” (MORETTIN, 2003, p. 30), ou seja, quando o filme é a fonte original, uma “obra histórica totalmente cinematográfica”.

Marcos Napolitano fala da funcionalidade dos filmes históricos “como fonte e veículo de disseminação de uma cultura histórica, com todas as implicações ideológicas e culturais que isso representa” (NAPOLITANO, 2011, p. 246). Significa que além da mentalidade e cultura histórica que tem

ocorrido no cinema, um filme é um recurso didático motivador e uma nova maneira de escrever a história. Para José D'Assunção Barros (2014, pp. 18-20), os historiadores poderiam aprender com o cinema um novo modo de fazer história. Dentro disso, os filmes históricos também podem ser utilizados para o estudo das representações historiográficas.

Mas quais os filmes que merecem ser estudados na esfera da representação historiográfica? Apresentamos três tipos básicos desses filmes históricos: os de ficção histórica, os de ambientação histórica e os documentários históricos. Apesar da estrutura do documentário apresentar-se como semelhante ao processo de escrita científica da história (apresentando o método, comparando as fontes, usando a lógica historiográfica, etc.) e de possuir, aparentemente, um maior “efeito de verdade”, esse gênero não deve ser superiorizado no estudo das representações historiográficas. Nesse âmbito, a ficção histórica (ou romance histórico) também deve estar inclusa. Até mesmo os filmes de ambientação histórica – “que se referem a enredos criados livremente mas sobre um contexto histórico bem estabelecido” (BARROS, 2014, p. 19) – devem estar inclusos. Todas essas manifestações do filme histórico demonstram as “possibilidades de apresentar de novas maneiras o discurso e o trabalho dos historiadores” (BARROS, 2014, p. 38).

No entanto, “como o filme com tema histórico, documental ou ficcional traduz o presente ao representar o passado?” (NAPOLITANO, 2011, p. 243). Para Eduardo Morettin (2003, p. 31), o maior valor da abordagem do cinema de reconstituição histórica está naquilo que ele revela acerca do presente em que foi produzido, mais do que a representação do passado em si.

Assim, esses filmes históricos dizem mais a respeito do seu presente (o tempo e espaço em que foram produzidos) do que sobre o passado que se pretende representar em tela. E é a partir desse ponto que passamos à discussão sobre o cinema como fonte histórica para o historiador.

O Cinema na História: o filme como fonte histórica

Já discutimos anteriormente o que é fonte histórica e como o cinema passa a ingressar nessa relação com o historiador. Tomamos a concepção de história dos *Annales* e da Nova História, entendendo a produção do conhecimento histórico como um processo dialético entre o historiador e as fontes. Tomemos então o entendimento do cinema como produto da história. Se as fontes históricas são os vestígios de toda e qualquer ação humana, por que desconsideraríamos as

fontes audiovisuais quando elas se mostram um dos artifícios mais abrangentes para o estudo da história contemporânea? Por que desconsideraríamos o cinema sendo ele um dos maiores produtos socioculturais e econômicos do século XX? O entendimento básico necessário para adentrar nesse campo de discussão é entender o filme como produto da história, produto de um tempo e espaço específico; como Marc Ferro, entender o filme como um testemunho de seu tempo.

Levando em conta que “o cinema é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social” (COSTA, 2003, p. 29), e fazendo um levantamento da história do cinema, perceberemos como a indústria, a linguagem e a estética cinematográfica modificam-se ao longo do tempo e do espaço.

Essas transformações acompanham as mudanças na sociedade-espectador: mudanças políticas, econômicas, sociais, mudanças na mentalidade, etc. desde os movimentos de vanguarda cinematográfica na Europa e na Rússia⁵ durante o

⁵ “Ao mesmo tempo em que elaboravam uma espécie de gramática visual baseada essencialmente na montagem, os cineastas russos participavam de um movimento político” (...) com intenções de fazer do cinema “um dos elementos propulsores da construção de uma nova sociedade” (COSTA, *Revista Diálogos N.º 16 – Set./Dez. - 2016* 78

período entre guerras até o advento do neorrealismo italiano⁶ no pós-Segunda Guerra Mundial, desde a passagem do cinema clássico para o cinema moderno com a Nouvelle Vague francesa até o Cinema Novo no Brasil. Este último, que teve seu expoente máximo em Glauber Rocha e seu auge na década de 60, foi marcado pelo ativismo político e pelo momento turbulento pelo qual o Brasil passava. Esses são apenas alguns exemplos de como o cinema é fruto de seu tempo.

Em operação inversa, ocorre ao historiador que ele pode partir de um filme – aqui tomado como fonte histórica – para precisamente desvendar esta rede de poderes e micro poderes, de expectativas de mercado e de competências esportadoras, de padrões culturais impostos pela mídia e de representações culturais que surgem espontaneamente. Ou seja, partindo de um produto, ele estará apto a decifrar a sociedade que o produziu (BARROS, 2014, p. 28).

2003, p. 78). Principais nomes: Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Lev Kulechov.

⁶ Caracterizado por uma quebra dos modelos estéticos cinematográficos tradicionais e por uma conexão direta com o cotidiano, o neorrealismo foi marcado pela devastação social do pós-Segunda Guerra Mundial e o fim da cultura oficial fascista. Principais nomes: Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica.

Finalmente, tendo em vista essas observações e reconhecendo que o filme é um produto temporal e espacial portador de informações sobre a sociedade e momento histórico em que foi produzido, chegamos ao questionamento: de que maneira um filme pode ser utilizado como fonte histórica? Que tipo de filme pode ser utilizado? Como abordar essa fonte? Como e o que um filme revela do seu contexto de produção? “O que a imagem reflete? Ela é expressão da realidade ou é uma representação?” (KORNIS, 1992, p. 237).

Já respondemos essa última indagação, compreendendo o filme como uma representação, uma construção do real. Mas vamos nos aprofundar novamente nesse caráter de objetividade da imagem. Marcos Napolitano diz que “a maior armadilha reside na ilusão de objetividade do documento audiovisual” (2011, p. 239), afirmação com a qual concordamos. “Por um lado, o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o factual; por outro, apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação” (FERRO, 1975, p. 5). Um filme não deve ser abordado pelo historiador como um veículo neutro das ideias do seu autor (diretor, roteirista, produtor), nem desconsiderando a presença de uma ideologia prévia explícita ou não. O filme representa e encena uma sociedade (seja seu presente, seu passado ou um “prognóstico de seu futuro”).

“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” (NAPOLITANO, 2011, p. 276). Algo que também não pode ser deixado de lado é o caráter artístico do cinema. Um filme também é uma obra de arte e, como tal, apresenta um retrato subjetivo do mundo real, uma metamorfose estética da realidade.

Dentro dessa impressão de realidade que o cinema passa, o filme documentário acaba transmitindo de maneira imediata uma superioridade objetiva em relação a uma ficção. Mas quando o historiador passa a trabalhar o filme como fonte histórica essa impressão deve totalmente abandonada, pois a utilidade de ambos os gêneros não os excluem mutuamente. Muito pelo contrário, todo e qualquer filme, sem favorecer nenhum gênero, pode ser utilizado como fonte histórica pelo historiador. “Para Ferro, a oposição entre ficção e documentário, baseada na sua relação com o real, deve ser matizada, pois ambos informam uma ‘realidade social’ de natureza diversa” (MORETTIN, 2003, p. 23). John Grierson, um dos pioneiros do movimento documentarista britânico nas décadas de 30 e 40, em seu texto “*First Principles of Documentary*” define o documentário como “um tratamento

criativo da realidade”⁷. Ambos – ficção e documentário – são tipos cinematográficos de representação do real.

Então como um filme revela o seu contexto de produção? Marc Ferro, que em sua obra sempre abordou a relação “cinema-história” de forma interdisciplinar analisando as imagens “com risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las” (FERRO, 1992, p. 86), diz que a maior contribuição do cinema para a investigação histórica é a revelação de elementos não-visíveis na “história tradicional”. Ferro compreende que um filme sempre vai além de seu próprio conteúdo latente. Seria através dos lapsos⁸ salientados pelo historiador-pesquisador que o filme revelaria o seu conteúdo não-latente, isto é, o seu conteúdo não-visível, não-dito. Sheila Scharzman resume muito bem esse pensamento do Marc Ferro:

A imagem, o caráter artístico e ficcional do cinema, dificulta o controle das instituições sobre seu conteúdo (...). A natureza do cinema permitia que lapsos se evidenciassem. Se havia censura, havia um conteúdo latente. E o cinema, baseado em imagens, permitia que esses fragmentos do não-dito aflorassem,

⁷ Ver: BARROS, José D’Assunção. *Cinema-História: múltiplos aspectos de uma relação*, 2014

⁸ Aqui, entendemos “lapsos” como aqueles elementos que escapam à intencionalidade, ou seja, são inseridos de modo inconsciente pelo autor (diretor, roteirista, cinegrafista, produtor).

apesar dos controles (SCHARZMAN, 2013, p. 192).

Tendo em vista também essa noção de que “mesmo controlado, um filme testemunha” (FERRO, 1992, p. 85), fica extremamente claro que toda obra fílmica pode ser convertida em fonte histórica pelo historiador como um evento-artefato de uma cultura, de uma sociedade localizada em um tempo específico. E dentro dos novos caminhos e abordagens tomados pela Nova História, as fontes fílmicas são imprescindíveis para a História Cultural englobando principalmente uma história das mentalidades e do imaginário. Uma “fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (KORNIS, 1992, p. 239). Não importa a intenção da obra: se pretende ser uma representação fiel ao real ou uma pura criação fictícia: todo filme é produzido dentro da história e carrega consigo elementos do tempo e espaço que o produziram.

Marcos Napolitano fala do poder que a imagem tem de “criar uma realidade em si mesma” (2011, p. 237), mesmo quando essa imagem é puramente ficcional. Para o universo do

historiador, o imaginário presente nos filmes de ficção também é história.

Os filmes também podem ser utilizados em uma história política na medida que podem ser analisados

(...) tanto como documentação importante para compreensão dos mecanismos e processos de dominação, como também podem ser encarados como documentação significativa que traz e revela dentro de si as múltiplas formas de resistências (BARROS, 2014, p. 24).

O ponto de partida é, obviamente, a coleta dos filmes e todo material ligado a eles seguido de uma sistematização de todas as informações disponíveis. Os locais costumeiros para o acesso dessas fontes são as cinematecas, arquivos e museus, mas, nos dias atuais, há um artifício facilitador de extrema importância: a internet.

Como já citado anteriormente, a interdisciplinaridade deve ser adotada nesse processo de abordagem da fonte fílmica. A criação de fronteiras as entre as diversas ciências apenas dificultaria e atrasaria o processo de produção do conhecimento. Assim como Marc Ferro propunha uma sócio-história cinematográfica e Pierre Sorlin propunha uma análise sócio-

histórica do cinema, adotemos uma metodologia interdisciplinar levando em conta a história, a sociologia, a antropologia, a psicologia, a semiótica e tudo que possa ser útil em um viés de complementaridade e compartilhamento para o universo do historiador.

No processo de abordagem é necessário compreender as fontes fílmicas “em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (NAPOLITANO, 2011, p. 236). Já mencionamos que o dispositivo cinematográfico possui uma linguagem que lhe é própria, com sua prática discursiva, técnica e estética específicas. É no mínimo necessário que o historiador conheça essa especificidade da linguagem cinematográfica. É preciso entender cinema.

Essa análise interna a que chamaremos de análise fílmica engloba uma observação conjunta de todos os caracteres do filme partindo do próprio filme. Para proceder com essa análise, além de assistir sistematicamente os filmes, deve-se “treinar o olhar”, princípio básico da análise cinematográfica, isto é, deve-se estar atento a tudo: “os personagens, o figurino o cenário, a textura de tons predominante nas imagens, o ângulo da câmera, os diálogos, a trilha sonora – musical ou não –, os efeitos de montagem, etc.” (NAPOLITANO, 2011, p. 275).

A análise fílmica levanta uma questão semiótica que invoca a análise das representações simbólicas presentes na obra. Esse aspecto requer o exame do sentido que emerge da estrutura do filme e de sua prática discursiva, isto é, uma análise das significações, das metáforas e alegorias construídas na narrativa.

Nesse ponto também está incluso o estudo dos modos de representação. O simples questionamento do porquê de uma dada sociedade ter sido representada de determinado modo e não de outro já expõe um conjunto de significações.

Um erro banal que deve ser evitado dentro da análise do filme como fonte histórica é a limitação da película cinematográfica aos seus canais verbais. Um erro que pode enviesar completamente os resultados da pesquisa. O filme é um produto audiovisual. Nenhum aspecto pode ser descartado ou analisado separadamente. O correto é proceder com uma análise conjunta: canal verbal (roteiro, diálogos, discursos, narração) e canal não-verbal (direção, fotografia, cenários, montagem, atuações).

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 ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva

Outra questão é a observação das intencionalidades do autor (diretor, roteirista, cinegrafista, produtor) assim como os meios usados para atingi-las. Quando analisamos um filme como evento-artefato devemos “aprender a reconhecer (...) os padrões de emoção e catarse propostos em sua forma dramática, pois o tipo de emoção proposto para um tema participa da sua abordagem no resultado fílmico” (VIANNA, 2011, p. 47).

Há também outro aspecto de extrema importância no processo metodológico de abordagem do cinema como fonte histórica: as variáveis não-cinematográficas (os elementos extra-fílmicos), ou seja, a relação do filme com aquilo que não é filme; “as significações não são apenas cinematográficas” (FERRO, 1992, p. 87). Esse aspecto refere-se à análise das condições de produção, do autor, da ação do Estado, da censura, da recepção (do público e da crítica) sempre levando em conta que toda sociedade recebe o filme em função de seu tempo e espaço.

REFERÊNCIAS

BARROS, José D'Assunção. *Cinema-História: múltiplos aspectos de uma relação*. In: **Revista dispositiva**, v. 3, nº 1, p. 17-40. PUC Minas, 2014.

CARR, E. H. **Que é história?**. 2ª ed. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1978.

COSTA, Antonio. **Compreender Cinema**. 3ª ed. São Paulo-SP: Globo, 2003.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1992.

_____. *O Filme: uma contra análise da sociedade?*. In: NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. R.J.: Francisco Alves, 1975.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 6ª ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2012.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. In: **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR

NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do papel*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 3ª ed. São Paulo-SP: Editora Contexto, 2011, p. 235-289.

NAVARRETE, Eduardo. *O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas*. In: **Revista Urutágua, revista acadêmica multidisciplinar** – DCS/UEM – ISSN 1519-6178, Nº 16 – ago./set./out./nov, 2008. Maringá, Paraná.

OLIVEIRA, Lisbeth. *Cinema e História*. In: **Comun. Inf.**, v. 5, n. If2, p. 131-137, jan./dez. 2002.

SCHARZMAN, Sheila. *Marc Ferro, cinema, história e cinejornais*. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.15, n. 26, p. 187-203, jan.-jun. 2013.

VIANNA, Alexander Martins. *Cinema, emoção e análise sociocultural: reflexões sobre uma didática de uso do filme em*

As múltiplas relações – Câmara e Pedrosa
situações de ensino e pesquisa. In: **Revista Espaço Acadêmico**, nº 125, outubro de 2011.

FILMES MENCIONADOS

ENCOURAÇADO Potemkin, O. Direção: Sergei Eisenstein.
União Soviética, 1925. P&B (75min).