



REDE
TEMPO
BRASIL



Boletim do Tempo Presente - ISSN 1981-3384

Para além da negação de aparências e do disfarce de evidências: relações entre História e Cinema

Andrey Augusto Ribeiro dos Santos^I

Resumo: Este artigo busca fazer uma revisão sobre as relações entre História e Cinema. Hoje elas estão seguramente consolidadas no campo historiográfico, no entanto, os historiadores relutaram em aceitar o status legítimo do Cinema como fonte. Considerando isto, serão discutidos alguns aspectos deste relacionamento, tais como a impossibilidade de ignorar o status de documento do Cinema, as influências entre as duas áreas, suas semelhanças e como o historiador deve proceder para realizar um bom trabalho que necessite de uma análise fílmica.

Palavras-chave: História; Cinema; Análise Fílmica.

Beyond the denial of appearances and the disguise of evidence: relations between History and Cinema

Abstract: This article seeks to review the relationship between History and Cinema. Today they are firmly established in the historiographical field, however, historians have been reluctant to accept Cinema's legitimate status as a source. Considering this, some aspects of this relationship will be discussed, such as the impossibility of ignoring Cinema's status as a document, the influences between two areas, their similarities and how the historian should proceed to carry out a good work that requires film analysis.

Keywords: History; Cinema; Film Analysis.

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS: RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

Introdução

Cinema e História hoje possuem uma afinidade relativamente bem aceita, no entanto, nem sempre as relações entre as duas áreas foi assim. Os historiadores relutaram durante muito tempo para admitir a validade da sétima arte como uma legítima fonte histórica, o que aconteceu bem recentemente, e ainda enfrenta alguns preconceitos e resistências em alguns setores mais conservadores da historiografia, para os quais o trabalho com filmes não é considerado tão sério quanto deveria ser.

Considerando isto, buscamos com este trabalho trazer uma discussão sobre as relações entre as duas áreas, tarefa que será feita em três etapas. Na primeira, de maneira breve, tentaremos demonstrar o valor e o papel do cinema dentro de uma sociedade. A partir desta discussão pretendemos esclarecer o quão difícil se mostra ignorar esta arte e sua função política e social, o que a transforma numa fonte histórica legítima.

Já na segunda parte, percorreremos rapidamente o histórico das relações entre as duas áreas ao longo do século XX, época de nascimento e ascensão do cinema. A partir daí trataremos as diversas maneiras pelas quais podem ser estabelecidas ligações entre cinema e história, tais como as formas pelas quais os dois campos se influenciam mutuamente, quais os tipos de fonte que o cinema pode oferecer para os historiadores e a forma como o trabalho destes é mais parecido com o dos cineastas do que eles gostariam de considerar.

A terceira parte já trará uma reflexão mais prática. Através de observações de cineastas e historiadores, buscaremos mostrar brevemente quais os passos que devem ser seguidos para empreender uma boa análise fílmica. Passos que devem ser seguidos, limites a serem considerados, cuidados a serem tomados e mais alguns pontos que consideramos importante para o historiador que trabalha com cinema.

O valor do cinema para uma sociedade

Com tantas pessoas se reunindo em todo o mundo por causa dele, o papel do cinema como cumpridor de uma importante função social no campo das manifestações das atividades humanas não pode ser ignorado. Ele é um produto cultural inserido em um contexto sócio-histórico, já que independente de sua autonomia como arte não pode se isolar de outros setores da sociedade que o produz. Logo, a produção cinematográfica falará sobre seu presente, seu contexto de produção, independente do seu gênero. Assim, desde a mais esforçada reconstituição histórica, até a mais ousada projeção futurística, todos os filmes carregarão marcas do seu contexto de produção, e analisá-los se faz necessário para a compreensão do nosso tempo.

Apesar de parecer sugerir o factual e ser produto de atos e manifestações do pensamento humano, um filme não mostra a sociedade, mas a encena. Ele faz escolhas; organiza elementos; constrói um mundo possível com relações complexas com o real, podendo ser reflexo ou recusa deste, além de poder ocultar aspectos importantes, amplificar defeitos e propor um contramundo. Também será influenciado pela sociedade, com todos os seus elementos, transparentes e conscientes ou não. Portanto, analisar o cinema é enxergar como o ser humano representa e vê a si mesmo, como recria o mundo em imagens, logo, é um precioso testemunho da sociedade e, de qualquer maneira, mostrará sempre um ponto de vista sobre um aspecto do mundo contemporâneo a ele^{II}.

O cinema é uma arte da representação, e como tal gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

conscientemente um ou mais pontos de vista sobre o mundo real. É na representação da sociedade, mostrada nas telas e estruturada em espetáculo, que o pesquisador deve concentrar sua atenção. Ela aparece através de: sistemas de papéis ficcionais e sociais, que identificam os “lugares” na sociedade; tipos de lutas ou desafios presentes nos roteiros e os papéis ou grupos sociais implicados nestas ações; maneiras como aparecem a organização, hierarquia e as relações sociais; as formas seletivas de perceber e mostrar lugares, fatos, eventos, tipos sociais e relações; a concepção do tempo e o que solicita do espectador - seja identificação, simpatia ou emoção em relação a um papel ou grupo social, rejeição em relação a outros, reflexão, ação etc)^{III}.

Porém, o cinema não deve ser visto apenas como manifestação do imaginário. Ele é produto de um processo que demanda técnica, um complexo sistema de produção e mão de obra especializada, logo, sua produção envolve grandes somas de capital. Estando voltado para o consumo em massa e necessitando de grandes investimentos ele acabou sendo apropriado pelo mercado, transformando-se em fonte de lucro e passando a sofrer pressões sociais e econômicas.

Graças a isto surgiram críticas apontando que tal apropriação o transformou num produto destinado a modelar e homogeneizar o pensamento daqueles que o consomem, defendendo interesses de grupos dirigentes. No entanto, este raciocínio subestima a iniciativa e a criatividade dos espectadores, já que o cinema não dá espaço apenas para indicações de ordem oficial, mas também para conflitos, tensões, crenças e interesses de classes populares.

Assim, a indústria cinematográfica acaba envolvendo uma rede de interesses que faz com que diversos fatores interfiram em sua produção. O Estado pode ser um destes, variando sua atuação de acordo com a organização desta indústria em cada país e podendo interferir de diversas maneiras, desde o incentivo à produção até o controle de conteúdos de filmes por meio de órgãos de censura. Já a sociedade pode interferir através de diversas instituições como Igreja, partidos, sindicatos, clubes de cinema, crítica cinematográfica e etc. Além disto, temos que levar em conta que um filme é um trabalho coletivo que sofre intervenções de diversos personagens, como o diretor, roteirista, produtor, fotógrafo, ator etc^{IV}.

Como qualquer veículo de comunicação de massa o cinema chega a várias partes do mundo, levando imagens de diferentes culturas, difundindo padrões de vida e tendências políticas, ideológicas e culturais desconhecidas para o espectador. Com isto ele permite que qualquer pessoa tenha acesso às transformações ocorridas nos grandes centros, por mais distante que esteja deles.

Ao encurtar distâncias o cinema democratiza o conhecimento, tornando possível que outras camadas da população tenham acesso ao que antes era privilégio de setores mais abastados. Tal democratização do conhecimento e os novos contatos trazidos pela imagem cinematográfica podem criar novos anseios e expectativas e ampliar a reivindicação de participação popular nos setores político, social e cultural, assim como pode ser utilizada como ferramenta de controle, o que não significa que os espectadores assimilem de maneira totalmente passiva o que lhes é imposto, como já afirmamos.

Logo, fica claro que o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir em representações e mentalidades, regula tensões ou faz com que elas sejam esquecidas. O cinema se configura como uma fonte histórica importante pelo que representa como criação e manifestação do imaginado; por envolver um complexo processo econômico e produtivo; pela quantidade de informações que possui, chegando a ultrapassar os limites imaginados por seus criadores; pelo seu valor como testemunho de uma sociedade

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

numa época e como um campo de possibilidades para resgatar ações de diferentes grupos humanos atuantes em diversas dimensões do social^V.

História e Cinema: independente da distância, muito próximos

O cinema possui sua própria linguagem e indústria, e interferiu na história contemporânea ao mesmo tempo em que teve suas práticas e discursos transformados por esta. Assim, todo filme tem valor como documento, qualquer que seja a sua natureza. Pela maneira que age sobre o imaginário, assim como o transpõe, ele tece uma relação entre autor, discurso e espectador.

A leitura histórica e social do filme pode possibilitar o acesso a zonas não-visíveis do passado das sociedades, revelando autocensuras e lapsos (FERRO, 1992). Portanto, ele é uma importante ferramenta para o historiador, que ao analisar seus discursos e práticas, relacionados a contextos contemporâneos, pode apreender a História através de novas perspectivas.

Porém, esta importância nem sempre foi reconhecida. Marc Ferro afirma que na sua época o cinema não fazia parte do universo mental do historiador. Para este autor a relegação desta e de outras fontes não escritas ao segundo plano era inconsciente, e se devia a causas mais complexas, além da “linguagem ininteligível e de interpretação incerta” presente nas produções cinematográficas^{VI}.

Analisando a trajetória da História como saber é perceptível a variação de ideologias ocorrida dentro dela, assim como a permanência de sua função, estando a serviço de uma ordem ou sistema em nome do conhecimento, ministrando ou combatendo em nome de alguma coisa. Nesta busca os historiadores procuram ser eficientes, o que inclusive dita a escolha de fontes e métodos, que são trocados assim que perdem a eficácia para o objetivo de uma ordem ou sistema. Logo, no início do século XX, época a qual Ferro se refere, a História buscava glorificar a nação, seguindo os planos de Estado.

Neste contexto a função dos historiadores era educar os cidadãos quanto à glória e importância da nação. Para isto, eles utilizavam fontes tão hierarquizadas quanto a sociedade na qual viviam, dividindo-as em categorias que refletiam as relações de poder. Logo, o folclore, por exemplo, não servia como fonte, já que poderia atestar a incompletude da unidade da nação.

O cinema se encontrava na mesma situação do folclore, com o fator adicional de ser considerado um “espetáculo de párias” pelos cultos da época e de nenhuma área científica lhe dar valor. Portanto, para pessoas instruídas, para o Estado e para juristas a imagem não tinha identidade e por isso não merecia estar entre os pilares da nação. A aversão dos historiadores ao trabalho com o cinema também estava ligada ao fato destes acharem que seu trabalho era totalmente empírico, não podendo ser comparado a filmes. Além disto, a crença de que o cinema era feito por imagens transformáveis reunidas por uma montagem não controlável afirmava que ele não era uma fonte confiável. Porém, a montagem de imagens, característica do filme, não o desqualifica por “falsificar uma realidade”, possuindo, inclusive, muitas similaridades com o ofício historiográfico^{VII}.

Assim, o cinema só começou a ser levado a sério a partir dos anos 1960, quando uma série de disciplinas e grupos lançaram vários questionamentos sobre a História, possibilitando que a cultura popular se tornasse objeto de estudo da academia, o que incluía a relação entre filme e conhecimento histórico. É nesta época que surge um número expressivo de

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

historiadores, eventos acadêmicos e publicações sobre o tema e sua relação com a História, que ganham espaço gradativamente neste meio^{VIII}.

Os trabalhos do cineasta e do historiador são muito parecidos, ainda que, para que fique bem claro, possuam diferenças cruciais relacionadas a seus métodos e objetivos. A seleção de representações de uma realidade montada e estabelecida pelos autores do filme sendo muito semelhante à seleção de documentos feita pelo historiador. Os discursos formulados por ambos pretendem fornecer uma compreensão do real, se relacionando com outros discursos presentes na cultura e ajudando a dar significados diferentes a processos e personagens históricos, à memória social e histórica das sociedades contemporâneas.

Tanto no cinema quanto na História existe a necessidade da instauração de relações de coerência entre os acontecimentos e o contexto sociocultural no qual estes se desenrolam, dando-lhes inteligibilidade e verossimilhança. Os cenários cinematográficos irão materializar muitas das condições descritas pelos textos históricos e buscarão dar uma ordem natural num discurso inteligível, assim como os cenários historiográficos, permitindo a compreensão do desenrolar dos acontecimentos e a estruturação do enredo^{IX}.

Para Robert Rosenstone a história impressa e a história na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: se referem a acontecimentos reais do passado e ao mesmo tempo compartilham do irreal e do ficcional. Ou seja, tanto o cinema quanto a História são conjuntos de convenções desenvolvidas para falar de onde viemos e para onde achamos estar indo. Segundo ele isto não elimina as antigas formas da História, apenas vem se juntar à linguagem com a qual o passado pode falar. Logo, apesar da resistência de uma boa parte dos historiadores e da falta de interesse da grande maioria dos cineastas, devido à herança cultural que separa História e Cinema, alguns cineastas podem muito bem ser considerados historiadores.

Este tipo de cinegrafista se diferenciaria por fazer perguntas sobre o passado que os historiadores fariam, utilizando filmes dramáticos, e dando uma resposta diferente em relação a de um acadêmico, dentro das possibilidades do gênero dramático e da mídia visual. Afirmar que tais obras são trabalhos de historiador é ampliar e alterar o significado deste termo, assim, Rosenstone prefere definir tal ofício como alguém que dedica uma parte significativa da carreira a criar significados a partir do passado, em qualquer mídia^X.

A representação da História na tela requer convenções diferentes das tradicionais, estando mais ligada a emoção, tentando nos fazer sentir que aprendemos algo sobre o passado ao vivenciar momentos indiretamente. Isto acontece através dos enredos, que utilizam o discurso historiográfico acrescentando algo, ao fazer isto os cineastas tornam o passado significativo a partir de três maneiras: visualizando a História, dando “carne e osso” ao passado, tentando fazer com que o espectador sinta vivê-lo, neste sentido sendo muito diferente do distanciamento e da análise do texto escrito; contestando a História, quando o cineasta contradiz o conhecimento tradicional e desafia visões geralmente aceitas; e revisando a História, quando o passado é mostrado de uma maneira nova e inesperada, tentando fazer com que o espectador repense o que acha que sabe.

JFK- a pergunta que não quer calar, lançado em 1991, exemplifica outra tarefa que pode ser atribuída ao filme histórico, a de ser provocador, forçar uma sociedade a debater uma questão histórica. Neste caso o filme reacendeu a polêmica sobre a identidade dos responsáveis pelo assassinato do presidente John F. Kennedy (1917-1963) e forçou o Congresso estadunidense a promulgar uma lei para divulgar arquivos relacionados ao caso^{XI}.

O cinema ainda pode ser usado de várias maneiras pela História, uma delas é ensinar ou propor uma visão histórica. Historiadores podem estudar usos políticos e educacionais que

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

tem se mostrado possíveis através dos filmes, assim como pedagogos e professores de História podem usá-los para difundir o saber histórico e historiográfico. Além disto, práticas cinematográficas podem contribuir fundamentalmente com as Ciências Humanas, captando imagens e sons para análise posterior, assim, a filmagem também pode funcionar como instrumento de pesquisa para a prática historiográfica, seja seu produto um livro ou um filme, sendo uma tecnologia adicional para a História oral, da cultura material, do cotidiano etc^{XII}.

A sétima arte pode se mostrar também como um agente histórico importante ao interferir na História, tendo sido mais propriamente um instrumento para a ação de outros agentes históricos. Ele é poderoso como ferramenta de difusão ideológica ou como arma num sistema de propaganda e marketing, utilizando a representação para doutrinar e glorificar. Logo, os dirigentes das sociedades perceberam a função que ele podia desempenhar, tentando torná-lo submisso, com isto, a relação entre poder e cinema teve sua importância compreendida desde cedo pelos poderes instituídos, como veículo de comunicação, de difusão ou imposição de ideias e ideologias.

Mesmo que os cineastas, conscientes ou não, estivessem a serviço de uma causa eles mostraram resistência contra correntes ideológicas em alguns casos, tentando propor outra visão de mundo, funcionando como contrapoder. Isto suscita uma nova tomada de consciência, que leva o cinema a embates com instituições como a Igreja ou partidos^{XIII}. Graças a isto, podem ser estudados através dele mecanismos e processos de dominação, padrões de representação associados a uma sociedade, formas de resistência e diversificadas vozes sociais – inclusive as que não tem espaço junto ao poder instituído, já que mesmo sem intenção elas aparecem num filme, através de discursos ou imagens.

A riqueza do documento sempre escapa ao seu criador e este também é o caso do filme. Uma produção que busque expressar um modo de vida ou que faça parte de uma estratégia política deixará transparecer inevitavelmente outros modos de vida ou contradiscursos. Lapsos da sociedade ou ideologia que o criou são reveladores e podem estar em todos os seus níveis e na sua relação com a comunidade. Analisar tais desvios e suas discordâncias ou concordâncias com a ideologia pode nos ajudar a achar o visível através do não visível^{XIV}.

Assim como age na História o cinema também sofre interferências dela, que determina vários de seus aspectos. Sendo um produto do seu tempo um filme se mostra como um meio para observarmos a sociedade que o produz, por isso, como já citado, qualquer produção, de qualquer gênero, sempre trará indícios da sociedade que a produziu, se configurando como fonte historiográfica. Como o lugar que o produz é o mesmo que o recebe, um filme ajuda a compreender o sistema social que o produziu e que o consome. Público e crítica fazem parte desta rede produtora, já que são levados em conta durante a elaboração do filme, o que implica dizer que analisar este material é também analisar o público que irá consumi-lo.

Para a História Cultural o cinema pode revelar imaginários, visões de mundo, padrões comportamentais, mentalidades, hábitos e hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas. Porém, por se tratar de uma indústria e contemplar relações de poder, seja pela sua inserção na Indústria Cultural ou pela sua apropriação por poderes públicos e privados, ele também pode ser utilizado como objeto para outras áreas históricas, como as Histórias Política, Social ou Econômica^{XV}.

É importante levar em conta os poderes atuantes que interferem na produção fílmica, que variam de acordo com contextos e momentos. O cinema que lida com a televisão e a internet, por exemplo, tem que levar em conta que seus produtos passarão ao circuito de TV aberta, por assinatura, serviços de *streaming* etc. Isto interfere na produção, já que esta

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

indústria busca explorar todas as mídias e mercados, o que faz com que seus produtos necessitem ser polivalentes e adaptáveis para alcançar o lucro.

Há filmes, por exemplo, feitos exclusivamente para a televisão ou planejados para se tornarem séries televisivas. Ao escrever uma produção deste tipo o roteirista tem que levar em conta as reações do espectador, que não estará mais “preso” numa sessão de cinema pela qual já pagou. Outra grande diferença ao se considerar o espectador da televisão é o “poder do controle remoto”, que o permite mudar de canal no momento que desejar. Assim, os roteiros fílmicos sofrem pressões de diversos micropoderes logo no seu estágio de gestação. Analisando este aspecto o historiador pode utilizar o filme para desvendar a sociedade que o produziu ao enxergar redes de poderes, expectativas de mercado, padrões culturais impostos pela mídia, representações culturais espontâneas e competências espectadoras que agiram na sua produção^{XVI}.

A indústria cinematográfica fornecerá diversos meios para o estudo da história, o mais óbvio deles é o filme. Como todo filme é História, produzido e sujeito às dimensões sociais e culturais decorrentes dela, independente da vontade dos seus criadores, a mais fantasiosa ficção científica expressará possibilidades de uma realidade histórica como retratação dissimulada, inversão, tendência discursiva que o estrutura, visão de mundo que o informa e dá forma, mostrando como a ficção permite uma leitura da realidade social e histórica. Daí vem a possibilidade do uso do filme como fonte, já que ele é um produto complexo, potencializado pela confluência de diversas linguagens e materiais discursivos que denunciam caminhos culturais específicos, uma época, agentes sociais, relações de poder, visões de mundo diferentes etc.

É sempre importante lembrarmos que o cinema falará sobre a época na qual foi produzido. Mesmo que seja ambientado no Medievo, um filme falará muito mais sobre a contemporaneidade do que sobre a Idade Média. Como exemplo, podemos citar o filme *Cruzada* (Kingdom of Heaven, 2005), que apesar de ter sua história supostamente ambientada no Medievo pode nos dizer muito mais sobre a Guerra do Iraque (2003-2011), na qual os Estados Unidos estavam envolvidos no momento em que foi produzido.

Além do trabalho sobre uma única produção, também é possível trabalhar com o cinema em série, analisando a evolução de interesses temáticos a partir do levantamento de filmes em um período, considerando que a emergência ou derrocada de um tema nos fala mais sobre os receptores da obra do que sobre seus criadores^{XVII}. Exemplo disto é o trabalho de Jack G. Shaheen em *Reel Bad Arabs: how Hollywood vilifies a people* (2001), no qual o pesquisador analisa a imagem do árabe e do muçulmano nas telas de cinema desde o nascimento deste até os dias atuais.

Mas o cinema também fornece outras fontes. Uma delas pode ser o roteiro, transposição literária do filme, instrumento de trabalho para produtores e possivelmente obra literária posta à venda para interessados. É uma fonte muito útil para estudiosos de História e Comunicação, que obviamente, devido à linguagem diferente, necessita de métodos diversos dos da análise fílmica.

A sinopse, um resumo especializado, breve e sintético também pode ser um instrumento para a História, assim como os registros textuais gerados pela crítica. Neste último caso o historiador deve ter em mente que ao fazer análises de crítica ele não trabalha necessariamente com o filme, mas com um discurso estabelecido sobre ele. Depoimentos de autores envolvidos na produção e materiais de divulgação, em vídeo ou impressos, também podem ser tratados como fontes.

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

Apropriações, manipulações e resistências que permeiam a relação entre História e cinema também geram documentos, por meio de documentação oficial, institucional e governamental sobre a produção fílmica, como os encontrados nos casos em que os próprios Estados produzem filmes. Já ensaios sobre cinema podem revelar como ele é visto por alguns setores da sociedade, agentes históricos ou artísticos. Logo, textos de cineastas, como Sergei Eisenstein (1898-1948) e Jean Renoir (1874-1979), são importantes, tanto quanto suas biografias, que podem elucidar relações com o cinema, aspectos da inserção destas pessoas como cineastas numa sociedade produtora e consumidora de filmes^{XVIII}.

Um filme representa algo, seja uma percepção ou interpretação da realidade ou um mundo imaginário. Assim, é interessante pensar a possibilidade de utilizá-lo como veículo de representação de realidades históricas ou como linguagem aberta a imaginação, ou seja, como representação historiográfica, lembrando que esta não é a própria História^{XIX}.

Podemos apontar três tipos distintos de filmes que utilizam as imagens de maneiras diferentes para criar significado histórico. O primeiro é o longa-metragem dramático, a forma de História mais importante nas mídias visuais em termos de público e influência e que define “cinema” em todo o mundo. Concentra-se em pessoas documentadas ou personagens ficcionais em meio a um acontecimento histórico, através das experiências destes na tela que podemos mais do que apenas ver acontecimentos históricos, podemos senti-los. Ao utilizar música, imagem, efeitos sonoros e diálogos este tipo de filme age diretamente sobre as emoções.

Retratando o mundo contemporâneo esta produção faz com que mergulhemos na História, destruindo a distância entre espectador e passado, assim como sua capacidade de refletir sobre o que está vendo. Vivenciamos isto principalmente através dos olhos, enxergando objetos materiais de um determinado momento histórico. Tais objetos, exigidos no filme e geralmente ignorados na História escrita fazem parte da textura e da factualidade do mundo fílmico, produzindo na tela uma materialidade que é importante e que falta na História escrita. Tais “efeitos de realidade” são elementos importantes na criação do significado histórico.

O filme dramático também possui aspectos que o aproximam da prática historiográfica. Como já dito aqui, tanto cineastas quanto historiadores contam um enredo com começo, meio e fim e que possui visões progressistas do passado, além de um forte teor moral. Os dois se aproximam também por sustentar um ponto de vista apenas por meio do ato de contar o passado. Porém, a capacidade de suscitar emoções fortes e imediatas, a ênfase no visual e auditivo e a qualidade da experiência fílmica, que faz parecer que vivemos o passado por meio dos acontecimentos na tela, distinguem o filme histórico da história impressa^{XX}.

Já o documentário pode ser considerado um modo de entendimento histórico. Possui muito em comum com o longa-metragem dramático: conta uma história linear e moral; geralmente trata de um grande tópico através das experiências de um grupo pequeno; se dedica a materialidade dos objetos e visa suscitar emoções através da seleção, enquadramento, justaposição de imagens paradas e em movimento e de uma trilha sonora repleta de linguagem, efeitos sonoros e música da era retratada. Ao contrário do filme dramático a maioria das suas imagens não são encenadas, mas coletadas em museus e arquivos, com exceção das entrevistas com participantes de acontecimentos históricos ou especialistas, usadas para moldar ou criar o sentido mais amplo do passado. Além disto, também pode trazer provocações pertinentes em relação ao presente e ao passado, mesmo sem proporcionar uma experiência direta.

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

Este tipo de filme afirma implicitamente que nos dá acesso direto à História, que suas imagens fornecem uma experiência do passado sem mediação, mas isto é uma ilusão. Com exceção das entrevistas contemporâneas o documentário não fala do presente, mas de nostalgia, tempo que pode atrair um público enorme graças a seu apelo emocional. Tais obras são repletas de vestígios da época, que por sua estética original e lembranças de um período estão imersas numa sensação acolhedora de como os tempos mudaram, de quanto se ganhou ou perdeu. Ao fim, imagens deste tipo não são capazes de proporcionar uma experiência direta da História porque os anos que os separam do presente interferem na consciência do espectador^{XXI}.

No caso do filme histórico inovador falamos sobre uma categoria ampla, que contém uma grande variedade de teorias, ideologias e abordagens estéticas com impacto potencial no pensamento histórico. No geral se opõe ao modelo que podemos rotular como “Hollywoodiano”, e foi criado para contestar as tradicionais histórias sobre heróis e vítimas. Buscam um novo vocabulário para retratar o passado na tela, tornar a história mais complexa, interrogativa e autoconsciente, tratando mais de perguntas difíceis do que de enredos agradáveis.

Os melhores filmes deste tipo apontam novas estratégias para lidar com vestígios do passado, que apontam para novas formas de pensamento histórico que não se limitam às telas, podendo ser levadas de volta a página impressa. Para Rosenstone estes exemplos podem ser inseridos na escola pós-moderna, por se tratarem de histórias que colocam sua construção em primeiro plano; contam o passado de forma autoreflexiva e de múltiplos pontos de vista; abandonam o desenvolvimento normal ou problematizam as narrativas recontadas; usam humor, paródia e absurdo como maneiras de apresentar o passado; não insistem em significados únicos ou coerentes para os acontecimentos; usam conhecimento fragmentário ou poético e não esquecem que o presente é o locus das representações do passado^{XXII}.

Assim, podemos entender como o filme pode nos proporcionar um novo tipo de História, criando um passado em níveis múltiplos com tão poucas similaridades com a linguagem escrita que é difícil descrevê-lo em palavras. Na tela várias coisas acontecem simultaneamente e criam um significado diferente do criado pela História escrita, essa diferença permite que pensemos se a mídia visual não representa uma mudança na forma de pensar o passado. Com isto, os cineastas historiadores estariam olhando para o futuro.

O empirismo ainda pode levar alguns historiadores a renegar o papel do filme, utilizando a alegação de que ele não alcança um reflexo rigoroso das fontes. Isto não está totalmente errado, a tela nos dá a construção de uma realidade que apenas se aproxima do que existiu. O filme histórico faz História apenas enquanto tenta criar significado para o passado, mesmo ao utilizar vestígios as suas regras de interação e suas afirmações a partir deles serão diferentes das feitas pela História escrita, graças às demandas e práticas da sua mídia. Então, o que vemos na tela não é uma janela para o passado, bem como a História escrita também não o é, mas a construção de um passado simulado, uma realidade metafórica^{XXIII}.

A invenção difere livros e filmes históricos. Os primeiros são construídos a partir de blocos de dados favoráveis, já os filmes dramáticos a utilizam, com alguns apresentando personagens fictícios em uma ambientação documentada, por exemplo. Isto remove a noção de História, mas não as de pensamento ou entendimento histórico, se estivermos falando de lidar com questões do passado que preocupam e desafiam o presente. Filmes e obras escritas se baseiam em dados e visão, metáfora, argumento ou moral, que são alguns dos pontos que os aproximam. No fim, o que desejamos dos dados do passado é saber como pensar sobre eles e o que eles significam, neste quesito tanto a página impressa quanto o filme estão aptos a nos

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
 RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

responder. Se o filme medita, interroga, analisa ou explora o passado ele desempenha um papel na tarefa que atribuímos a História^{XXIV}.

Ensinamentos do cineasta para o historiador: sobre análise fílmica

A análise fílmica é procedente de um pedido situado em um contexto institucional, este é variável, resultando em demandas variáveis, portanto, a definição do contexto e do produto final é essencial para o enquadramento da análise. Pode significar tanto a atividade de analisar quanto o seu resultado, geralmente um texto. Assim, ela pode ser requisitada por concursos, imprensa escrita ou audiovisual, instituições escolares ou universitárias e pesquisas^{XXV}.

Analisar uma produção cinematográfica significa decompô-la, possibilitando que o analista enxergue materiais invisíveis a olho nu. Esta etapa equivaleria à descrição, na qual se adquire um distanciamento em relação ao filme. Após a decomposição vem o estabelecimento de ligações entre os elementos isolados, tentando entender como sua associação forma um todo, ou seja, nesta fase o filme é reconstruído, mesmo que ainda se mantenha separado da sua realização concreta. A reconstrução corresponderia à interpretação.

Hoje podemos concordar sobre a possibilidade de uma pluralidade de compreensões sobre uma produção, porém, a medida em que a obra aprova, desaprova ou indica outras versões deve ser levada em conta. O analista nunca deve superar o filme, seus limites de criatividade analítica devem ser os do objeto analisado. A reconstrução feita pelo estudioso deve retornar ao filme, evitando reconstruir um produto diferente do original, ou seja, o filme é o ponto de partida e a linha de chegada^{XXVI}.

Numa pesquisa sobre uma produção cinematográfica as duas fases, decomposição e reconstrução, não necessitam ser apresentadas de maneira ordenada e distinta, podendo ser organizadas de diversos modos. As fraquezas encontradas em análises costumam ser consequência do desequilíbrio entre estas duas tarefas obrigatórias, ou seja, acreditar estar interpretando quando apenas descreve ou interpretar sem descrever.

Outra fraqueza é sair do filme e entrar em fabulação pessoal, defendendo uma hipótese falsa obstinadamente ou demonstrando um talento criador digno de um cineasta. Autocrítica e flexibilidade intelectual para enfrentar imprevistos e mudanças de rumo são necessários nestes casos. O analista pode também acreditar não ter nada a dizer sobre o filme, se refugiando em citações e na síntese de todos os escritos sobre ele. Isto não é condenável, mas também não é uma análise^{XXVII}.

Normalmente são recolhidos dois tipos de textos para o exame do filme: os de informação geral - relativos à filmagem, diretor e sua carreira, história do cinema etc - e as análises. Quanto ao uso dos primeiros há de se ter cuidado para não reunir um conjunto de histórias sobre o filme ao invés de analisá-lo. Quanto às análises o cuidado é com a adoção destas como saber obrigatório, fazendo com que o pesquisador abandone o próprio trabalho de observação.

Também não se deve deixar ser seduzido pelo poder da imagem, a distância entre o analista e o objeto deve estar sempre bem estabelecida, é isto que diferencia o espectador normal do espectador crítico. Porém, é necessário que o analista retorne ao status de espectador normal às vezes, sem o abandono da atividade intelectual, obviamente. Isto permite um aporte considerável, além da renovação e flexibilização da metodologia. Logo, fica claro como o trabalho analítico opera através de uma série de vaivéns^{XXVIII}.

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

Antes de tudo, é necessário lembrar que o texto fílmico não é “citável”, dada a pluralidade de linguagens contida nele. Em sua forma escrita a análise fílmica só consegue transpor o que pertence aos planos visual, sonoro e audiovisual de uma produção. O mito da descrição exaustiva chegou a ser perseguido por alguns estudiosos, porém, tal empreendimento se mostrou improdutivo, assim, é possível limitar a descrição a partir dos eixos de análise e hipóteses da pesquisa, colocadas no início ou no decorrer do trabalho^{XXIX}.

Durante a análise o historiador ou analista deve levar em conta esta diversidade de discursos, que se entrelaçam e interagem dentro da linguagem fílmica. Portanto, é necessário ultrapassar os componentes associados à escrita no trabalho com o filme, roteiro e diálogos são importantes, mas não constituem toda a sua realidade. O estudioso do cinema tem que superar este aspecto, considerar que o filme possui modos de expressão com especificidades próprias.

Deste modo, a análise de um filme deve ser feita de maneira complexa, examinando o discurso e a estruturação manifestos no roteiro e no enredo, mas também analisando outros discursos que integram a linguagem cinematográfica, como visualidade, música, cenário, iluminação, cultura material implícita e ação cênica, além de mensagens subliminares possivelmente escondidas em cada um destes níveis^{XXX}.

O risco que o pesquisador corre ao deixar estas linguagens fugirem da sua percepção é o de permitir que aspectos importantes para a sua análise escapem. Um exemplo desta importância pode nos ser dado pelos censores soviéticos da era stalinista. Estes deixaram uma parte das mensagens expressas por filmes escapar porque a comissão encarregada pela censura examinava apenas o roteiro, ignorando a filmagem e a montagem. Graças a isto, diversos conteúdos ocultos puderam passar por este aparato de censura^{XXXI}.

Dentre estas linguagens o discurso imagético é muito importante. É necessário partir da análise da imagem em si mesma, não devemos utilizá-la apenas para desmentir ou confirmar a tradição escrita. Elas devem ser consideradas a partir de sua natureza específica, o que implica utilizar outros saberes para compreendê-la com mais eficiência^{XXXII}.

A preocupação com a especificidade de cada linguagem dentro do filme deve ser estendida a especificidade de cada gênero cinematográfico. Mesmo que este não possa desfazer o status do filme como fonte histórica, temos que levar em conta as peculiaridades de cada um deles: documentário ou ficção de ambientação histórica, cada um possui sua especificidade discursiva. A atenção às modalidades também entra aqui, já que um filme de ficção, por exemplo, pode se apresentar como drama, tragédia ou comédia, cada um com mecanismos de comunicação próprios.

Além das particularidades ligadas a linguagens, gêneros e modalidades cinematográficas, o estudioso de cinema também deve levar em conta fatores externos ao filme. Autor, produção, público, crítica, regime da sociedade e de poder, tais fatores permitem chegar a compreensão da realidade que o filme representa, além da compreensão da obra.

É necessário também prestar atenção ao não intencional. Como já discutimos, ao direcionar uma câmera uma produção fílmica acaba captando outros aspectos além do que os seus criadores queriam, fazendo com que o involuntário e o inesperado invadam a cena, além do automático e do imaginário, trazidos através de gestos, indumentária e comportamentos sem intenção. Logo, o filme tem uma riqueza de significações que escapa até aos seus criadores, mas que não deve passar despercebida pelo analista da fonte cinematográfica^{XXXIII}.

Algumas armadilhas necessitam da atenção de um analista de cinema. A primeira é o cuidado para não tomar algumas formas cinematográficas, como o documentário e a reportagem, como testemunhas incondicionais do real. Há de ser lembrado que as

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

características formais destes gêneros podem ser reproduzidas deliberadamente para obter um “efeito de real” cinematográfico e também podem ser utilizadas pelo cinema de ficção, assim como a ficção pode ser colocada a serviço de um projeto realista. Outra armadilha é tentar ler toda a história de uma sociedade através de um filme, o que geralmente está mais ligado às intenções do analista do que a obra necessariamente^{XXXIV}.

As condições materiais de exame técnico do filme interferem na análise, como por exemplo: auxílio, frequência, tempo ou a possibilidade de parar, voltar ou avançar a imagem. Basear-se apenas na memória para analisar um filme é um erro apressado, já que ela engana e pode fortalecer uma hipótese ou impressão de conjunto. Logo, ocorre a necessidade de uma averiguação sistemática. Por outro lado, a possibilidade de manipular o filme indefinidamente pode ocasionar análises microscópicas, impertinentes. Para evitar os dois erros é necessário o estabelecimento de um dispositivo de observação, daí vem a necessidade de anotar, proporcionar redes de observação fixadas e organizadas de acordo com os eixos escolhidos^{XXXV}.

Analisar e descrever é construir outro objeto, passando o filme pelo crivo da análise e da interpretação. É uma outra atitude que pode trazer prazeres específicos, estender a percepção sobre um filme, fazendo com que sua riqueza possa ser melhor usufruída. A análise acompanha a gênese de filmes e se integra ao processo de recepção, relativizando o “espontaneísmo” da criação e recepção cinematográfica, causados pelo dilúvio de imagens que levam o espectador a esquecer que estas são produtos de manipulações complexas e elaboradas^{XXXVI}.

No entanto, impressões, emoções e intuições não devem ser suprimidas na análise. Elas nascem da relação do espectador com o filme, já que este projeta suas preocupações na obra, logo, não é possível fazer uma análise baseada somente nelas, mas excluí-las totalmente também impossibilita o trabalho. Emoções e impressões podem constituir um fundo de hipóteses sobre a obra, que deverá ser averiguado durante a análise. Questões centradas no “como”, ao invés de no “por que”, conduzem a maiores detalhes e a integrar os “primeiros movimentos” do espectador. Por exemplo: “como o filme conseguiu produzir um efeito em mim?” ou “como ele me fez simpatizar com um personagem e odiar outro?”^{XXXVII}.

Considerações finais

Neste artigo buscamos trazer uma breve revisão das relações entre História e Cinema, mostrando como as duas áreas estão ligadas. Inicialmente demonstramos como o cinema tem um importante papel social, sendo um produto cultural com um grande poder de influência sobre as esferas políticas e sociais de uma sociedade. Considerando tal papel e força, tentamos deixar claro o quão difícil é ignorar tal fonte histórica.

Feito isto, mostramos como a História, mesmo relutando durante muito tempo, teve de se curvar e considerar o Cinema e todos os benefícios que ele poderia trazer para as pesquisas historiográficas. Também buscamos nos aprofundar nas maneiras como esta relação pode ser construída, demonstrando as influências mútuas entre a produção fílmica e seu contexto, como o Cinema pode ser útil para diversos campos historiográficos, quais as fontes que ele pode fornecer para a historiografia, dentre outros exemplos.

Além disto, também buscamos demonstrar algumas reflexões sobre a proximidade entre os ofícios do cineasta e do historiador. Por último, apresentamos uma espécie de compilado de recomendações que devem sempre ser levadas em conta pelo historiador que trabalha com cinema, principalmente relacionadas a análise fílmica. Com isto, discutimos as

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

etapas que devem ser seguidas neste processo, cuidados com a análise da linguagem cinematográfica e com a sedução que tanto a imagem quanto o teor emocional dos filmes pode exercer sobre o pesquisador.

Considerando tudo o que foi mostrado aqui, entendemos que o Cinema, ao encenar uma sociedade se mostra como uma importante fonte histórica, capaz de fornecer dados importantes sobre esta, já que é produto de diversos interesses e poderes. Logo, a História, apesar de ter passado tanto tempo tentando negar aparências e disfarçar evidências, não conseguiu se manter ignorando o status legítimo que o cinema possui como documento, formando uma aliança interdisciplinar que trouxe e deve continuar trazendo diversos ganhos para as duas áreas.

Notas

^I Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ). Integrante do Grupo de Pesquisa sobre Política Internacional (GPPI/UFRJ) e do Grupo de Estudos do Tempo Presente (GET/UFS).

^{II} VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

^{III} Idem.

^{IV} MEIRELLES, William Reis. O Cinema como Fonte para o Estudo da História. **História & Ensino (UEL)**, Londrina, v. 3, p. 113-122, 1997.

^V Idem.

^{VI} FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

^{VII} Idem.

^{VIII} ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

^{IX} ABDALA JÚNIOR, Roberto. O cinema é uma outra história: considerações sobre o Cinema nas aulas de história. **BOCC**, Beira Interior, v. 1, p. 1, 2005.

^X ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

^{XI} Idem.

^{XII} BARROS, José D'Assunção. Cinema e História – Entre expressões e representações. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, 167 (431), p. 37-68, abr./jun. 2006.

^{XIII} FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

^{XIV} Idem.

^{XV} BARROS, José D'Assunção. Cinema e História – Entre expressões e representações. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, 167 (431), p. 37-68, abr./jun. 2006.

^{XVI} Idem.

^{XVII} Idem.

^{XVIII} Idem.

^{XIX} Idem.

^{XX} ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

^{XXI} Idem.

^{XXII} Idem.

^{XXIII} ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

^{XXIV} Idem.

^{XXV} VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

^{XXVI} Idem.

^{XXVII} Idem.

^{XXVIII} Idem.

^{XXIX} Idem.

^{XXX} BARROS, José D'Assunção. Cinema e História – Entre expressões e representações. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, 167 (431), p. 37-68, abr./jun. 2006.

^{XXXI} FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

^{XXXII} Idem.

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
 RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

xxxiii BARROS, José D'Assunção. Cinema e História – Entre expressões e representações. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, 167 (431), p. 37-68, abr./jun. 2006.

xxxiv VANOYE, Francis; GOLLOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

xxxv Idem.

xxxvi Idem.

xxxvii Idem.

Referências Bibliográficas

ABDALA JÚNIOR, Roberto. O cinema é uma outra história: considerações sobre o Cinema nas aulas de história. **BOCC**, Beira Interior, v. 1, p. 1, 2005.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História – Entre expressões e representações. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, 167 (431), p. 37-68, abr./jun. 2006.

BURKE, P. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CARDOSO, C. F.; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da Fotografia e do Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHARTIER, Roger. Introdução: por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988. 244 p. (Col. "Memória e Sociedade", coord. p/ Francisco Belhencourt e Diogo Ramada Curto, v. 1), p. 13-28.

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

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **E-Compós** (Brasília), Brasília, v. 6, p. 1-12, 2006.

LAPSKY, Igor; LEÃO, Karl Schurster Sousa. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

MEIRELLES, William Reis. O Cinema como Fonte para o Estudo da História. **História & Ensino (UEL)**, Londrina, v. 3, p. 113-122, 1997.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SHAHEEN, Jack G. **Reel bad arabs: how Hollywood vilifies a people**. Massachusetts: Olive Branch Press, 2015.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

PARA ALÉM DA NEGAÇÃO DE APARÊNCIAS E DO DISFARCE DE EVIDÊNCIAS:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

SANTOS, A. A. R.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.