



Recebido em 16/07/2020

Aceito em 11/05/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.31465

DOSSIÊ

A relação Cinema-História: fundamentos teóricos e metodológicos

The Cinema-History relationship:
theoretical and methodological foundations

Bruno José Yashinishi

Mestrando em História, Cultura e Identidades na UEPG

orcid.org/0000-0001-5243-7616

yashinishibruno@outlook.com

RESUMO: O objetivo deste artigo é demonstrar possibilidades teóricas quanto à adoção de fontes cinematográficas para a pesquisa histórica, bem como procedimentos metodológicos indispensáveis a esse tipo de abordagem. Além disso, pretende-se elucidar a possível relação entre narrativa histórica e narrativa cinematográfica, compreendendo que ambas são capazes de organizar o conhecimento e a consciência histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema e História. Fontes audiovisuais. Narrativas.

ABSTRACT: The purpose of this article is to demonstrate theoretical possibilities regarding the adoption of cinematographic sources for historical research, as well as methodological procedures indispensable to this type of approach. In addition, it is intended to elucidate the possible relationship between historical narrative and cinematographic narrative, understanding that both are capable of organizing knowledge and historical awareness.

KEYWORDS: Cinema and History. Audiovisual sources. Narratives.

Introdução

A Escola dos *Annales* (1929) promoveu um rompimento com a historiografia tradicional e possibilitou uma nova concepção de História, que tem como uma de suas mais importantes características a diversificação das fontes possíveis de serem trabalhadas.

Com isso, o campo da História tornou-se mais abrangente, sendo incorporados ao ofício do historiador novos métodos de pesquisa, novas abordagens e novos objetos estudados e indo além da pesquisa fundamentada exclusivamente em documentos oficiais, como na historiografia positivista e tradicional (NAVARRETE, 2008). Diante desse quadro, a relação entre Cinema e História tornou-se uma das mais atraentes e promissoras áreas de estudo nas ciências sociais e humanas (KORNIS, 2008).

Ciente dessa realidade que possibilita a adoção de um veículo de comunicação, no caso o cinema, como um documento a ser explorado, o presente artigo objetiva

apresentar pressupostos teóricos e metodológicos quanto à possibilidade de se adotar um filme como fonte e objeto da História, recorrendo a revisões bibliográficas de autores que se dedicaram a estudar e defender a relação Cinema-História.

Num primeiro momento serão apresentadas algumas tendências historiográficas pioneiras que adotaram as fontes fílmicas como documento histórico e, que por sua vez, compreenderam a própria História como um processo amplo e contínuo. Três autores são fundamentais nesta explanação: Marc Ferro, Pierre Sorlin e Robert Rosenstone.

No momento seguinte se discutirá sobre algumas tendências, desafios e possibilidades da relação entre Cinema e História. Através das contribuições deixadas ao longo do tempo não somente pelos historiadores, mas também por alguns teóricos das ciências humanas e sociais preocupados com as fontes cinematográficas, há uma gama de elementos fundamentais a quem se habilita a adentrar nesse tipo de abordagem.

Em seguida, serão apresentadas algumas questões metodológicas, que visam entre outras coisas, demonstrar como o historiador que toma como objeto de suas investigações uma fonte cinematográfica deve proceder e também a possibilidade didática de um filme para a compreensão histórica e o desenvolvimento da consciência histórica.

Por fim, será abordada a possibilidade de relacionar Cinema e História a partir de suas narrativas. Compreende-se que ambas possuem estruturas narrativas próprias, com suas próprias linguagens e particularidades, mas que tem em comum o fato de representar e/ou reproduzir um discurso histórico, além de possibilitarem a organização da consciência sobre os fatos históricos.

A relação Cinema-História

Com a renovação e diversificação nos arquivos pesquisados pelos historiadores a partir da Escola dos *Annales* (1929), ampliaram-se a própria noção de documento histórico e a tipologia das fontes históricas. A respeito das novas orientações para a pesquisa histórica inaugurada pelos *Annales*, José Carlos Reis salienta:

Para abordar essas realidades humanas, a história teve de se renovar quanto às técnicas e métodos. A renovação dos objetos exigirá a mudança no conceito de fonte histórica. A documentação será agora relativa ao campo econômico-social-mental: é massiva, serial, revelando o duradouro, a longa duração [...] Todos os meios são tentados para se vencer as lacunas e silêncio das fontes. Os *Annales* foram engenhosos para inventar, reinventar ou reciclar fontes históricas (REIS, 2000, p. 23).

Tudo aquilo que aponta atividade humana passa a servir como fonte, e com isso, o historiador passa a valer-se da interdisciplinaridade adentrando nas mais diversas áreas da ciência e ação do homem para extraí-las, como observa José Murilo de Carvalho: “Nada do que é humano será agora alheio ao historiador. Daí a multiplicação de estudos sobre a cultura, os sentimentos, as ideias, as mentalidades, o imaginário, o cotidiano” (CARVALHO, 1998, p. 454).

Dentre as múltiplas áreas adentradas pelos historiadores desde então, o Cinema é uma das que suscitaram mais interesse e sua relação com a História vem superando a timidez ao longo do tempo, apresentando diversas possibilidades de abordagens e métodos de pesquisa. De acordo com Jean Claude Bernadet (2006), para além de uma estória reproduzida numa tela para o deleite ou não de seus espectadores, o Cinema constitui-se de um complexo “ritual” envolvendo inúmeros elementos diferentes da atividade humana.

Já na década de 1970, ao desenvolver-se como um fenômeno midiático voltado para as grandes massas e já ter firmado uma indústria solidificada, o Cinema passa a ter um significativo papel social como relata Ruth Inglis:

O Cinema está ingressando numa nova fase de seu desenvolvimento como órgão maduro de comunicação de massa [...] Em resultado disso, dentro e fora da indústria cinematográfica se observa um reconhecimento crescente do fato que o cinema tem um papel essencial para representar na vida social e que a liberdade do Cinema é importante em razão de tudo aquilo que o filme pode fazer (INGLIS, 1970, p. 268).

Foi justamente no contexto das décadas de 1960 e 1970, com a expansão da noção conceitual de documento histórico, que a relação entre Cinema e História foi ganhando mais notoriedade por parte de historiadores (NÓVOA, 2012). Entretanto, é correto afirmar que a preocupação da História para com o Cinema é posterior a do Cinema para com a História, pois “os primeiros registros dos quais se tem notícia sobre o reconhecimento do filme como documento histórico não partiram de historiadores” (KORNIS, 2008, p. 17)¹.

Ainda que a primeira exibição pública de um filme na história tenha sido façanha de Thomas A. Edison, que já havia demonstrado a patente de seu invento, o cinetoscópio em 1894 nos EUA, o sucesso dos Lumière e a atribuição deles como pais do cinema devem-se ao maior prestígio alcançado pelo seu invento, bem como pela própria estrutura mais maleável e prática deste. Ligados ao ramo da fotografia, os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière alugaram uma sala no *Grand Café* em Paris na noite de 28 de dezembro de 1895 para a exibição de pequenas filmagens de acontecimentos cotidianos captadas por seu invento, o cinematógrafo.

Nessa fase inicial da história do Cinema, chamada “primeiro cinema”, a utilidade dos filmes produzidos não era comercial, mas sim de retratar lugares e hábitos cotidianos servindo como um valor documental que explorava as sociedades e as culturas da época. Nesse sentido, o Cinema percebeu que possuía um valor para a História e se irmanou com esta para o desenvolvimento de suas produções (NAPOLITANO, 2008).

O impacto social do Cinema no início do século XX tornou-se ainda mais evidente quando o desenvolvimento na produção foi percebido como forte instrumento de entretenimento e possível de ser adotado pelo setor industrial. Nomes como o

¹Mônica Almeida Kornis se refere a um texto escrito no ano de 1898 por Boleslas Matuszewski, um câmera polonês que trabalhou com os irmãos Lumière, onde o filme é reconhecido como um documento e útil ao próprio ensino da História. Entretanto, para ele, o conteúdo de uma película era incontestavelmente a representação da verdade, pois a imagem em movimento permitia maior aproximação com o real do que a própria fotografia.

francês George Méliès e o norte americano D.W. Griffith² deram um significado à comercialização e a linguagem fílmica inserindo a seleção de imagens na filmagem e organizando-as em uma sequência temporal na montagem. Com o declínio econômico europeu durante a I Guerra Mundial, os Estados Unidos tornou-se uma potência e sobrepôs-se na indústria cinematográfica através de Hollywood e de suas produções (HOBSBAWM, 2011). Na década de 1960, a chamada fase do “Cinema Novo” consolida-se influenciada fortemente pelo movimento artístico francês da *nouvelle vague* que propõe à produção fílmica uma renovação de suas técnicas narrativas.

Foi só a partir de então e da década seguinte que o historiador irá efetivamente se dar conta da relação Cinema-História, que fora antecedida pelos próprios cineastas. Essa nova tendência da historiografia que propôs a adoção do filme como um documento histórico teve origem na França com o historiador Marc Ferro que, a partir dos anos de 1970 incorpora o cinema como um “novo objeto” dentro dos domínios da chamada Nova História³.

Marc Ferro vai dizer que as interferências entre a História e o cinema são múltiplas e que o filme tem a capacidade em si de ser tomado como um documento histórico. O seu livro “Cinema e História” (2010), publicado pela primeira vez em 1977, se divide em quatorze capítulos onde são investigados o processo da produção cinematográfica, a influência política e social dessa produção e as inter-relações com a História. Filmes como “O Encouraçado Potemkin”, “O judeu Suss”, “A grande ilusão”, “M - o vampiro de Dusseldorf”, “O terceiro homem”, entre outros, são analisados por Ferro nessa abordagem inaugurada por ele de relacionar o Cinema e a História.

Analisando a história da pesquisa histórica, o autor constata que os historiadores selecionaram fontes conforme a realidade de sua época, então atualmente o filme pode ter autoridade nesse sentido, pois além de ser contextualizado também apresenta particularidades que ilustram bem uma pesquisa histórica, como por exemplo, o que Ferro chama de “lapsos”, ou seja, características de sua produção que suscitam aporte suficiente para uma “contra-análise” da sociedade e na compreensão desta no saber histórico. Ao encorajar esse tipo de pesquisa, Ferro diz que:

Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as já escritas, depois as não escritas [...] Resta agora estudar o filme, associá-lo com a sociedade que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História (FERRO, 2010, p. 32).

² Em 1896 George Méliès cria um estúdio cinematográfico aos arredores de Paris, onde produz seus próprios filmes, sendo diretor de “Viagem à Lua” (1902), considerada primeira ficção científica do cinema e grande sucesso comercial. David W. Griffith é um dos cineastas pioneiros de Hollywood e tem como maior expressão de sua arte o filme “O nascimento de uma nação” (1915), responsável pela consolidação da linguagem cinematográfica.

³ A “Nova História” é um movimento de renovação da historiografia gerido no interior do grupo da revista *Annales*. Marc Ferro foi o único membro desse grupo a abordar a relação Cinema-História com seu artigo “O filme, uma contra-análise da sociedade?”, lançado em 1974 na coletânea organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora intitulada “História: novos objetos”.

Outro pioneiro da relação Cinema-História e propulsor da preocupação do historiador com o Cinema foi o também francês Pierre Sorlin, contemporâneo a Ferro em seus estudos. A seu respeito, Mônica de Almeida Kornis escreve que:

Para ele, é por meio da indagação de como os indivíduos e os grupos compreendem seu tempo que se torna possível definir o estudo do cinema como um documento de história social. Nesse sentido, criticou de forma contundente os empirismos das análises que entendiam o filme como um reflexo da realidade histórica, recusando-se a estabelecer uma homologia entre ele e a formação social. Sua crítica volta-se mais diretamente para dois tipos de abordagens: o da história do cinema e o da sociologia histórica (KORNIS, 2008, p. 32).

Sorlin concorda com Marc Ferro quanto à questão de se pensar a imagem fílmica não como reprodutora fiel da realidade, mas como portadora de “lapsos” que ultrapassam as evidências. Entretanto entra em discordância ao tentar um rigor analítico que privilegiasse o texto visual na contextualização histórica de sua produção.

Um terceiro autor relevante para essas questões é o historiador canadense Robert Rosenstone. Em sua obra “A história nos filmes, os filmes na história” (2010), publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em 2006, retoma a visão cinematográfica da história e apresenta as dificuldades sentidas pelo historiador que se dedica a lidar com o cinema.

Porém, ao se apresentar como um historiador pós-moderno, Rosenstone se interessa em demonstrar como diferentes discursos sobre o passado, que vão além da historiografia tradicional, são capazes de criar versões alternativas ao conhecimento histórico. Essas versões podem ser encontradas nos filmes e, segundo ele, o cinema oferece uma possibilidade de reflexão histórica comparável à historiografia:

Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. Deixá-los fora da equação quando pensamos o sentido do passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história (ROSENSTONE, 2010, p. 17).

Além disso, Rosenstone busca demonstrar que é possível a um cineasta ser considerado um historiador e que o cinema é uma forma alternativa de se articular o passado. Por mais que um filme não possua a fidelidade buscada pela historiografia em relação ao passado, suas formas plásticas conseguem condensar a História.

Esses três exemplos de historiadores preocupados em elaborar os fundamentos teóricos e metodológicos da relação Cinema-História contribuíram de forma definitiva para que houvesse posteriormente outros pesquisadores na área, que se adentraram em seus pressupostos e, com o passar do tempo, fomentaram ainda mais as discussões realçando as possibilidades de se trabalhar com as fontes fílmicas em História⁴.

⁴ Alguns exemplos de importantes historiadores que posteriormente contribuíram de forma significativa para os estudos de Cinema-História são os ingleses Anthony Aldgate, Jeffrey Richards e Arthur Marwick.

Convém lembrar que não só pesquisadores da área de História contribuíram para essa discussão, mas de várias outras ciências sociais, com destaque para alguns teóricos do próprio Cinema como Siegfried Kracauer, Sergei Eisenstein, Jean Claude Bernadet, Antonio Costa, Ismail Xavier, entre outros.

Possibilidades da relação Cinema-História

Ao observar a construção da linguagem e da indústria cinematográfica, sobretudo no segundo quinquênio do século XX, o historiador José D'Assunção Barros (2010) defende o tratamento de um filme enquanto fonte histórica, ao passo que o cinema é produto da história, sendo um meio para a observação do “lugar que o produz”. Dessa forma apresenta marcas e indícios significativos da sociedade que o produziu, independente se a obra é um documentário ou uma simples ficção. Esse lugar que produz o cinema também é o lugar que o recebe, portanto uma fonte fílmica é capaz de proporcionar compreensão histórica da sua produção e de sua recepção:

Com relação a esses e outros aspectos, a fonte cinematográfica, particularmente a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a história cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas e tantos outros aspectos vinculados aos de determinada sociedade historicamente localizada (BARROS, 2012, p. 68).

Barros apresenta as diversas formas de interação entre Cinema e História, descrevendo didaticamente seis possibilidades dessa relação: (1) o filme como fonte histórica; (2) como agente histórico; (3) como tecnologia de apoio para a pesquisa histórica; (4) como linguagem e modo de imaginação aplicáveis à história; (5) como instrumento para o ensino de História e (6) como representação histórica. Alguns outros autores corroboram com essas possibilidades.

Ao refletir sobre o uso do cinema como fonte histórica, Michèle Lagny salienta as possibilidades que um filme oferece para a pesquisa em História. Para a historiadora, é possível repensar a própria historicidade através dos filmes, pois além da possibilidade de análise de diferentes formas de narrativas também podem ser analisadas as relações entre a realidade e representação, bem como da ficção e temporalidades na História:

Os filmes, pois, nos levam a pensar a historicidade da própria história, através das reflexões que eles impõem sobre as modalidades das narrativas, assim como a propósito a questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história (LAGNY, 2009, p. 100).

Essas relações elucidadas por Lagny apontam a capacidade de um filme abordar a história por meio de seus elementos técnicos, de sua direção, roteiro, produção e atuações. Basta lembrar o filme “Tempos Modernos” (1936), de Charlie Chaplin, que consegue ser muito alusivo às transformações que o capitalismo industrial imprimiu no mundo do trabalho durante a primeira metade do século XX.

Além disso, o valor documental e de fonte histórica de uma obra cinematográfica não vale apenas pelo que ela testemunha, mas pela sua abordagem socio-histórica. A

fonte cinematográfica deve ser analisada levando em consideração as formas com que ela se relaciona com o tempo que pretende reproduzir e no qual foi produzida.

Segundo José D'Assunção Barros, o Cinema configura-se enquanto agente da história, seja pela indústria cultural, pelos usos políticos, pelas ações estatais envolvidas com o filme e sua produção, pela propaganda ideológica de governos ou formas de resistência a elas. Por exemplo, o célebre filme de Sergei Eisenstein, “O Encouraçado Potemkin” (1925) conta a história de um motim de marinheiros da marinha do czar em 1905, que historicamente não teve tanta relevância, mas acabou se transformando em um ensaio da Revolução Russa de 1917 (MOCELLIN, 2002).

Um filme, enfim, pode se apresentar como um projeto para agir sobre a sociedade, para formar opinião, para iludir ou denunciar; portanto, como um projeto para interferir na história, por trás do qual podem se esconder ou se explicitar desde os interesses políticos de diversas procedências até os interesses mercadológicos encaminhados pela indústria cultural (BARROS, 2010, p. 66).

O Cinema pode servir como tecnologia de apoio à pesquisa histórica. O filme “O Cantor de Jazz” (1927), de Alan Crosland, por exemplo, marcou profundamente a história do cinema por ser considerado o primeiro filme a conter falas. Mônica Almeida Kornis, refletindo sobre a escrita da história pelo cinema e televisão, diz que o historiador precisa ter um olhar crítico com relação às fontes audiovisuais:

Para além da análise de seus conteúdos, filmes e programas de televisão são socialmente produzidos e contêm estratégias narrativas e estéticas que precisam ser decodificadas (...). A análise fílmica e televisiva pode ser transformada em documento para a pesquisa histórica ao articular, ao contexto histórico e social que o produziu, um conjunto de elementos intrínsecos à expressão audiovisual (KORNIS, 2008, p. 56).

Nesse sentido, os procedimentos metodológicos adotados pelo historiador frente à fonte cinematográfica devem corresponder a uma análise que entenda o filme como uma construção, que, por meio de articulações entre som, imagem, palavras e movimento, cria uma linguagem específica de transformação e interpretação do passado.

O Cinema desenvolveu uma linguagem própria a tal ponto de torná-lo apto a contar histórias através da criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço, como esclarece Jean-Claude Bernadet:

Inicialmente o cinema só conseguia dizer: acontece isto (primeiro quadro), e depois: acontece aquilo (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer: “enquanto isso”. Por exemplo, uma perseguição: veem-se alternadamente o perseguidor e o perseguido, sabemos que enquanto vemos o perseguido, o perseguidor, que não vemos continua a correr, e vice-versa. Óbvio, para hoje. Na época, a elaboração de uma estrutura narrativa como essa era uma conquista nada óbvia (BERNADET, 2006, p. 33).

De acordo com Jorge Nóvoa (2012), o historiador que pretenda dedicar-se a tomar o Cinema como objeto de pesquisa, como fonte ou agente da História deve ter ciência de todas as particularidades da linguagem cinematográfica, entendendo sua formação e desenvolvimento também como um processo histórico. Além disso, deve se

deparar com o complexo e fundamental problema da reconstrução do real, capacidade buscada pelos filmes em diversos âmbitos e que possibilitam imaginários, visões de mundo e relações com a própria sociedade que os produz e que são aplicáveis ao conhecimento histórico.

Ainda segundo Nóvoa, um dos principais aspectos no tocante a relação Cinema-História é a possível função didática do filme. O uso da linguagem cinematográfica como instrumento auxiliar no aprendizado em História apresenta-se como uma possibilidade de fomentar nos estudantes um interesse diferenciado, bem como de produzir maior sentido, identificação e até mesmo o desenvolvimento da consciência histórica:

O filme é um recurso particular e insubstituível que toma de assalto os indivíduos e suas razões, envolvendo-os na trama do real [...] Ao fazer com que estudantes sintam necessidade de refletir sobre a vida, com base em documentários e outros gêneros cinematográficos, vincula-se *acto continuum*, a constatação da inevitabilidade de pensar a história como ação inerente ao homem (NÓVOA, 2012, p. 50).

Renato Mocellin (2002) cita como exemplo o filme “Cleópatra” (1934), de Cecil B. DeMille, que embora seja limitado às condições de produção inerentes ao período em que foi realizado, a década de 1930, pode suscitar a curiosidade e despertar o interesse dos estudantes para a compreensão do passado.

Em um livro intitulado “Ver história: o ensino vai aos filmes” (2011), Marcos Silva e Alcides Freire Ramos organizaram uma série de textos que ressaltam a importância da utilização de filmes no processo de ensino/aprendizagem. A obra é uma seleção de escritos de vários autores interessados na relação entre Cinema e História, que abordam tanto procedimentos adequados para o uso do cinema em sala de aula quanto à questão da análise de filmes, que se torna imprescindível para esse tipo de abordagem por parte dos docentes. A preocupação de Silva e Ramos é orientar os professores quanto à seleção e análise dos filmes que pretendem utilizar na prática docente, como também chamar atenção para a preparação dos alunos enquanto receptores críticos desses filmes enquanto fonte de aprendizado:

Se a meta do trabalho educativo com filmes é formar pessoas que reflitam de forma independente sobre todo produto de cinema a que assistirem e sobre suas relações com o conhecimento histórico, a realização dessa atividade nos quadros da cultura escolar requer sempre a presença ativa do docente como planejador, acompanhante e analista orientador, articulando a tarefa a outras práticas e problemas de estudo que estejam em pauta com aquele grupo (SILVA; RAMOS, 2011, p 12).

Enquanto representação histórica, Marcos Napolitano alerta que documentários, filmes, músicas ou imagens não podem ser tomados como testemunhos diretos e objetivos da história, mas antes problematizados dentro de suas estruturas internas de linguagem e mecanismos de representação da realidade social:

O que importa não é analisar o filme como “espelho” da realidade ou como “veículo” neutro das ideias 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 [...] É

nessa tensão que se deve colocar a análise historiográfica (NAPOLITANO, 2010, p. 276).

Dessa forma, o autor apresenta pressupostos teóricos e metodológicos que permitam com que o uso de fontes audiovisuais e musicais pelo historiador vá além de mera “ilustração” ou complemento de outros tipos de fontes, como as escritas e iconográficas, revelando-se como mais uma importante possibilidade no trabalho historiográfico.

Questões metodológicas

Diante das seis possibilidades de interação entre Cinema e História já mencionadas por José D'Assunção Barros, o mesmo autor lembra que:

Uma metodologia adequada à análise fílmica necessita ser complexa. Devem-se tanto examinar o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo quanto analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica – sem contar as mensagens subliminares que podem estar escondidas em cada um desses níveis e tipos discursivos, para além do subliminar, que frequentemente se esconde na própria mensagem falada e passível de ser traduzida em componentes escritos (BARROS, 2012, p. 80).

A metodologia utilizada para a análise fílmica deve considerar que o cinema tem modos de expressão específicos. O discurso imagético, por exemplo, é uma dimensão fundamental da linguagem cinematográfica e, por meio de uma necessária postura interdisciplinar, o historiador deve partir da imagem em si mesma, além de considerar os substratos integrantes desse discurso, afinal não se trata de uma iconografia com imagens estáticas, mas sim em movimento, que comporta também trilha sonora, figurinos, cenários, etc. (BARROS, 2012).

Para Marc Ferro, os procedimentos e fundamentos da análise historiográfica podem também ser usados nas fontes fílmicas, mas com algumas especificidades:

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar a conclusão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (FERRO, 2010, p. 33).

Como se nota, uma análise fílmica consistente implica considerar tanto os aspectos internos como externos ao filme. Os aspectos internos são aqueles que tecem a linguagem audiovisual que dará forma ao filme. Para Vanoye e Goliot-Leté (1994), a análise dos aspectos internos consiste em “desconstruir” o filme analisado, ou seja, elaborar minuciosamente uma descrição dos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica, como os planos, as sequências, os enquadramentos, os sons, os ângulos das cenas, entre outros:

Analisar um filme ou fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994, p. 15).

Essa decomposição dos elementos integrantes do filme permite que eles sejam particularmente analisados, mas sem que a obra se fragmente. Após a compreensão dos elementos decompostos é possível “reconstruir” o filme, com uma interpretação mais aprofundada e efetiva sobre a obra analisada.

Os aspectos externos consistem no contexto histórico e social em que a obra cinematográfica foi realizada, assim como o movimento cinematográfico, gênero e período cultural a qual pertence. Marcos Napolitano em *A História depois do papel* (2010) ressalta a necessidade de se analisar filmes por meio de uma articulação entre a decupagem fragmentada dos elementos da linguagem fílmica e o conjunto formador da obra.

Além disso, apresenta algumas dicas para se abordar o Cinema em História, como definir o tipo de abordagem (cinema na História, a história no cinema ou História do cinema), buscar os elementos narrativos do filme, produzir um fichamento que contemple a natureza da linguagem e as estratégias de abordagem do tema do filme, levar em conta que todo filme é manipulação do real e entender “o sentido intrínseco de um filme para analisá-lo como fonte histórica” (NAPOLITANO, 2010, p. 282).

No tocante à utilização do filme como recurso didático, Jorge Nóvoa (2012) elenca oito etapas da metodologia empregada: 1- realizar um planejamento prévio do trabalho; 2 – fazer um levantamento de filmes e de suas disponibilidades; 3 – selecionar filmes relacionando-os com os conteúdos históricos trabalhados; 4 – compreender acontecimentos, processos e contextos históricos, assim como o período em que o filme foi produzido; 5 – pesquisar a biografia dos realizadores da película e as condições de sua produção; 6 – analisar, criticar e tornar os conteúdos dos filmes em documento histórico; 7 – elaborar questões e reflexões em torno das temáticas abordadas no filme; 8 – organizar a exibição e promover possíveis debates.

Tomando hipoteticamente como referência conteúdos estudados em História do Brasil, Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernadet (1994) sugerem a utilização de vários filmes que podem ser utilizados como recursos didáticos. Por exemplo: “Afundação no Brasil” (1980), de Mô Toledo, sobre o descobrimento do Brasil; “Independência ou morte” (1972), de Carlos Coimbra, sobre o processo da independência brasileira; “Doramundo” (1977), de João Batista de Andrade, sobre o Estado Novo; “O Desafio” (1965), de Paulo César Saraceni, sobre o golpe militar de 1964; “Muda Brasil” (1985), de Oswaldo Caldeira, sobre o período da redemocratização em fins dos anos 1980; entre outros.

Aproximação entre narrativas históricas e cinematográficas

Segundo o historiador Jörn Rüsen, o homem é capaz de interpretar sua experiência da mudança temporal, orientando o seu próprio viver e suas práticas no tempo. Denominou-se essa faculdade humana de “consciência histórica”.

Essa “consciência histórica” é constituída da própria experiência do homem no tempo e o modo pelo qual se expressa se dá através da narratividade. Rüsen explica que:

Mediante a narrativa histórica, são formuladas representações da continuidade da evolução temporal dos homens e de seu mundo, instituidoras de identidade, por meio da memória, e inseridas como determinação de sentido no quadro de orientação da vida prática humana [...] A narrativa histórica torna presente o passado, sempre em uma consciência de tempo na qual o passado, presente e futuro formam uma unidade integrada, mediante a qual, justamente, constitui-se a consciência histórica (RÜSEN, 2001, p. 65, 66-67).

A narrativa histórica é a forma de apresentação do conhecimento histórico dos indivíduos que se dá através da comunicação explicativa, onde se torna decisivo que o passado possa tornar-se presente vinculado com a questão da experiência.

O que se pode entender por explicação em História é justamente um emaranhado de postulados que o historiador deve organizar para a efetivação do conhecimento histórico, tornando-se um empirista ao se engajar em relatar o fato concreto da história. Essa organização do conhecimento que suscita a consciência histórica se dá através da narrativa histórica (DOSSE, 2012).

Ao expor alguns conceitos chave da linguagem audiovisual, de maneira particular, relacionados aos roteiros de cinema e televisão, Flavio de Campos define que uma narrativa é o “produto da percepção, interpretação, seleção e organização de alguns elementos de uma estória” (CAMPOS, 2011, p. 20). Através do processo narrativo é que uma determinada estória é organizada e sistematizada em começo, meio e fim. Ainda que apresente outra forma menos metódica de organização ou não necessariamente essa mesma ordem de seus fatores, o desenrolar-se de uma estória tem como produto uma narrativa.

Para um bom entendimento do cinema é necessário o conhecimento de que esta mídia voltada para as massas possui peculiaridades que lhe são próprias, distinguindo-se dos demais meios de comunicação.

Sua linguagem é um grande exemplo, pois carrega em si propriedades muito particulares e aplicáveis somente à sua forma de ser, tendo como função primordial a tarefa de conseguir contar uma estória ou história principalmente através do estilo ficcional. Para o desenvolvimento e aplicabilidade dessa linguagem tornou-se necessária a adoção de estruturas narrativas e a relação com o espaço (BERNADET, 2006).

A narrativa cinematográfica pode então ser entendida como aquela que organiza a relação de um acontecimento ou a sucessão de acontecimentos dentro de um filme. Entretanto essa narrativa estrutura-se levando em conta a linguagem cinematográfica, pois se ela é responsável pela organização estrutural de se contar uma estória ou história dentro de um filme deve consequentemente respeitar a

linguagem própria deste meio que comporta uma singularidade nova e particular quanto à cultura midiática da contemporaneidade. Para José D'Assunção Barros, essa linguagem evoluiu e se constantemente se desenvolve ao longo do tempo:

Iniciando-se em algumas de suas primeiras experiências como filmagem de um ambiente estático, o cinema rapidamente evolui – ainda em inícios do século XX – para inevitável descoberta de novos recursos que envolvem a filmagem da imagem em movimento, a mudança de cenas inter-relacionadas em novas formas de narrativa, a “montagem” e tantos outros fatores que dotaram o cinema de uma notável singularidade (BARROS, 2012, p. 86).

O fundamental para se entender uma narrativa cinematográfica é levar em consideração que a maneira com que um filme conta uma estória/história e a sucessão de suas imagens suprimem o tempo real através da sequência de suas cenas e que para tanto, utiliza de ferramentas próprias da linguagem cinematográfica. Tanto a História quanto o Cinema podem ser considerados como discursos. Segundo Roberto Abdala Junior:

Uma reflexão rápida sobre a questão nos faz reconhecer que os discursos formulados por historiadores e cineastas pretendem oferecer uma compreensão do real. Os seus discursos estão em diálogo com outros discursos que circulam na cultura e contribuem para conferir significados diferenciados aos processos e/ou personagens históricos, à memória social e histórica das sociedades contemporâneas (ABDALA JUNIOR, 2006, p. 1).

Essa semelhança faz com que, dentro da relação Cinema-História, a possibilidade da história “no” cinema se efetive. Isso significa que o cinema pode ser tratado como um produtor de “discurso histórico” ou como “intérprete do passado”, ou seja, o cinema é capaz de trazer em si uma visão sobre a história, seja através da tentativa de representar um determinado fato ou tempo passado ou sobre a captação do tempo presente de sua produção. A História aqui se manifesta no cinema através de uma narrativa histórica própria utilizando de elementos particulares da narrativa cinematográfica.

Cristiane Nova cita alguns autores que se dedicam a defender os audiovisuais como formas discursivas que possibilitam o conhecimento histórico enfatizando dois deles em especial: R.J. Raack e Robert Rosenstone, como também aponta as principais contribuições extraídas de suas obras para essa questão. Dentre essas contribuições algumas merecem destaque:

[...] estudar as características dos discursos históricos audiovisuais e suas semelhanças e diferenças com relação a outros tipos de discursos históricos (historiografia escrita, Literatura, mito, memória, história oral, etc.); explorar as potencialidades introduzidas pelos discursos históricos áudios-imagéticos para a escrita da história e para os historiadores acadêmicos; refletir sobre a relação existente entre as representações históricas audiovisuais e a historiografia escrita; teorizar sobre as possibilidades de historiadores exporem seus conhecimentos através dos dispositivos audiovisuais (NOVA, 2009, p.141).

Segundo a autora, o que se defende é que o cinema e o vídeo são formas válidas que possibilitam a representação do passado buscando ao mesmo tempo refletir sobre suas peculiaridades. Isso significa que qualquer filme é capaz de representar e

reproduzir um discurso histórico, ainda que não seja necessariamente um “filme histórico”⁵.

Conclusão

O objetivo geral deste artigo foi elucidar possíveis relações entre a História e o Cinema, demonstrando brevemente algumas das mais importantes fundamentações teóricas referentes a essa abordagem, assim como procedimentos metodológicos comumente adotados e indicados por autores que se dedicaram a adoção do filme como objeto, fonte e forma narrativa da História.

Como se percebeu, já não é mais novidade a adoção do Cinema como preocupação do historiador, visto que, tanto autores estrangeiros como brasileiros, debruçaram-se sobre a proximidade deste com a historiografia.

Esse trabalho conclui-se contornando algumas discussões a respeito da relação Cinema-História com o propósito de traçar pressupostos da adoção do filme como documento histórico e acrescentar à História a possibilidade de uma leitura da narrativa fílmica como uma narrativa histórica.

Em síntese, o método empregado leva a compreensão de que, embora dentro de suas particularidades, tanto a historiografia quanto a cinematografia podem discorrer sobre um determinado fato ou período e favorecer o conhecimento ou consciência histórica sobre ele.

Não se trata aqui apenas de convergências ou divergências entre o escrito e o assistido, mas sim de complementaridade entre ambos, levando em consideração sempre que com relação à narrativa do filme a metodologia analítica é densa, complexa e delicada.

Referências

- ABDALA JUNIOR, R. Cinema: outra forma de 'ver' a história. *Revista Iberoamericana de Educación* (Online), Madri, v. 38, nº7, p. 1-11, maio 2006.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: Nóvoa, Jorge; _____ (Orgs.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 55-106.

⁵ Barros afirma que um “filme histórico” é aquele que visa representar ou estetizar eventos ou processos históricos, bem como a caracterização romanceada de algum personagem histórico importante. Além desse tipo de filme existe também o de “ambientação histórica”, que é aquele de um enredo criado livremente e situado em um contexto histórico e o “documentário histórico” que é aquele em que se representam trabalhos historiográficos através de filmes (BARROS, 2012, p. 57). Marc Ferro vê ainda mais além incitando o historiador a trabalhar com o “filme de ficção”, que no caso se enquadra ao de “ambientação histórica” (FERRO, 2010, p.32).

- BERNADET, Jean Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados – escritos de história e política*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- DOSSE, François. *A História*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. *A Era dos impérios*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- INGLIS, Ruth. O papel social do cinema. In: STEINBERG, Charles (Org.). *Meios de comunicação de massa*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 257-259.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 99-132.
- MOCELLIN, Renato. *O cinema e o ensino da História*. Curitiba: Nova Didática, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 235-290.
- NAVARRETE, Eduardo. O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas. *Revista Urutágua*. Maringá, v.1 nº 16, p.20-26, setembro 2008.
- NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 133-145.
- NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: _____; BARROS, José D'Assunção (Orgs.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p.19-54.
- REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em História*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica: Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- RAMOS, Alcides Freire; BERNADET, Jean-Claude. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

SILVA, Marcos; RAMOS, Alcides Freire (org.). *Ver história: o ensino vai aos filmes*. São Paulo: Hucitec, 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papyrus, 1994.