

Quando o historiador deixa de assistir e começa a analisar: Reflexões sobre a relação história e cinema

Carlos Adriano F. de Lima

Quando os irmãos Augusthe e Lois Lumiere apresentaram seu cinematógrafo na Paris de 1895 não podiam imaginar que estavam criando uma das principais formas de entretenimento do século seguinte. A pequena platéia que assistia espantada um trem chegando à estação e a saída dos trabalhadores da fábrica estavam presenciando a mudança na forma de se ver e se representar o mundo.

Objeto de contestações desde sua criação nos campos teóricos e estéticos teve até mesmo sua paternidade contestada. Os americanos atribuem a Thomas Jefferson a criação do cinema. Outra discussão diz respeito às dúvidas sobre se o cinema é uma indústria de entretenimento ou produção artística. Essas questões suscitam, até hoje, discussões apaixonadas. O que pensar então sobre o uso do cinema em outras áreas? Psicólogos, sociólogos, administradores de empresa, escritores ficcionais são apenas algumas das muitas áreas que analisam esse tipo de material a luz de seus conhecimentos.

Com os historiadores não poderia ser diferente. Como fruto da produção de uma sociedade, o cinema vem se tornando um objeto de análise cada vez mais válido. As múltiplas questões que o cinema nos permite fazer: quem produz? Para quem produz? Quem assiste? O que leva certos gêneros a serem populares em determinados momentos (western, musicais e comédias)? Tal observação leva-nos a legitimar mais essa ferramenta para a construção de uma leitura da sociedade. Entretanto, alguns historiadores encaram esse tipo de material de maneira adversa. Isso se deve as especificidades da própria linguagem. Afinal, o filme é analisado no conjunto: texto (roteiro), visual (imagens) e som (trilha e sons do ambiente). E o historiador ainda está marcado pelo documento (texto). Mesmo que a oralidade e as imagens estejam cada vez mais presentes nas discussões históricas, o cerne ainda é o texto. O que

torna a interpretação a contextualização desse tipo de material imprescindível, fascinante e complexa.

Por esse motivo, pensamos em produzir esse texto na tentativa de auxiliar aqueles que enveredam por esse caminho. Esse texto é fruto das dificuldades que encontramos na tentativa de leitura desse tipo de material. E divide-se basicamente em dois momentos. A produção histórica vinculada direta ou indiretamente à leitura fílmica e os textos relacionados com cinema.

O primeiro e talvez mais complicado seja separar produção historiográfica de crítica cinematográfica. Nossa leitura não é o filme pelo filme. Ele existe num contexto específico, dentro de uma realidade (independente das querelas sobre o conceito de real) e com especificidades próprias. Até o momento, nada muito diferente da leitura do *corpus* documental no sentido texto. O primeiro passo para o historiador não produzir críticas e sim história é a escolha de uma corrente histórica que auxilie em sua análise.

Não existe a corrente certa. O marxismo, a história social a história política podem e devem ser utilizadas. Walter Benjamim, por exemplo, produz textos sobre cinema com um viés marxista que é considerado clássico. Atualmente, a maioria das análises de filmes por historiadores, segue a linha da história cultural.

Objeto de estudos quase exclusivo da antropologia a cultura vem se tornando cada vez mais plural. Com a mudança dos paradigmas certos conceitos considerados clássicos foram revistos e outros criados. Por esse motivo, diferentes áreas do conhecimento começaram a dar mais atenção à cultura. Uma delas foi à história onde essa forma de saber e conhecer a sociedade vem se tornando cada vez mais popular. Atualmente é a vertente mais em voga. Antes que pareça uma espécie de “modismo” a leitura cultural nos revela muitos elementos antes deixados de lado, inclusive na leitura fílmica.

Entre as muitas análises possíveis graças a história cultural a “leitura cinematográfica da história” vem se tornando cada vez mais popular. É comum encontrarmos “a expressão *Nova história cultural*, a lembrar que antes teria havido uma velha, antiga ou tradicional História Cultural” (PESAVENTO, 2005:14), nessa perspectiva a leitura histórica do cinema estaria na linha da Nova história cultural.

Peter Burke (2005) nos lembra que a variedade de métodos de estudo da história cultural a tornam mais interessante e controversa. Desde um caráter essencialmente descritivo, passando pela busca de significados ou mesmo pelas práticas e representações. Independente do método uma preocupação constante é com o simbólico e suas interpretações.

Um conceito da história cultural que pode e deve ser utilizado na análise fílmica é o da representação. Não devemos entender literalmente representação, como o ato de se encenar o roteiro ou a carga dramática de sua atuação. Está muito, além disso.

Vejamos o caso da representação das instituições, a forma como o filme representa o estado, as corporações e a família. Nesse último ponto, não podemos esquecer que a principal forma de difusão do *American Way of life* para o mundo foi o cinema americano com sua classe média em casas com cercas brancas, grama e um núcleo familiar clássico, sólido e estabilizado.

A representação também trás um elemento de ambigüidade que torna a sua análise fascinante e complexa. Tão e às vezes mais importante do que a representação é a ausência. Isso no cinema é muito claro em especial em filmes históricos quando certos personagens e eventos históricos são “cortados”. Não é objeto da nossa discussão os motivos das ausências afinal, elas apenas denotam que: “A representação não é a cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (PESAVENTO, 2005:25).

Não podemos esquecer que o processo de representação envolve uma série de elementos como: percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão. Que são cruciais na percepção cinematográfica.

Entre as discussões sobre a utilização desse material pela história vem a questão da utilização do mesmo enquanto documento.

Sobre a problemática de o filme ser entendido enquanto documento histórico, duas vertentes distintas dizem que: a) são válidos filmes de caráter documental e deixado de lado filmes ficcionais e b) ao contrário do proposto anteriormente, podemos estender as relações cinema-história incluindo os filmes de ficcionais e ampliando alguns conceitos. Para a história cultural essa distinção perde o sentido, por legitimar o filme enquanto documento histórico.

Os defensores da idéia de documentários serem mais próximos da história argumentam sobre a objetividade das imagens captadas. Para os mesmos, o registro é “verdadeiro” por ser objeto de um processo mecânico sem intervenção humana. No entanto tal argumento pode ser facilmente refutado nas etapas de pós-produção. Afinal, técnicas de montagens (sonoras e visuais) podem facilmente adulterar imagens “reais”. Essa interpretação da câmera cinematográfica enquanto *instrumento objetivo* demonstra uma postura positivista como Georges Sadoul (2003) nos apresenta em seus trabalhos.

Nessa perspectiva, os “filmes verdadeiros” (leia-se documentários) seriam expressões da realidade. A única preocupação dos historiadores é com a chamada “veracidade das fontes” como se não pudesse ocorrer adulteração das imagens durante as filmagens. Sadoul (2003), famoso historiador do cinema, tem em seus textos uma procura constante pela objetividade. Entretanto, defende que a imagem pode ser adulterada nas montagens sonoras e visuais. Essa interpretação leva-nos a crer que “quanto menor a interferência humana (ausência de montagem) maior será a probabilidade de ser verdadeiro o material filmico.” (RAMOS, 2001;21). Ou seja, a montagem é encarada como elemento que termina subvertendo o material filmico.

Seguindo uma linha diferente temos historiadores como Marc Ferro (1992), que trabalham a relação cinema-história em que filmes ficcionais são considerados documentos históricos tão válidos quanto os documentários.

Mesmo com essa flexibilidade para a escolha da fonte documental, Alcides Freire Ramos (2001) considera que os textos de Marc Ferro (1992) privilegiam o documentário, por sua ênfase no chamado “registro técnico” que ultrapassa os limites de quem registra que teria o poder de escolher tudo o que será apresentado. Nesse ponto, segue a perspectivas de Sadoul (apud, RAMOS, 2001), mas com um grande diferencial: a plausibilidade de uso do filme ficcional.

Nesse ponto chegamos ao filme como elemento de contra-análise da sociedade. Segundo essa perspectiva, podemos compreender, a partir das inclusões e ausências “o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível” (RAMOS, 2001;24). Contudo, mesmo essa análise favorável ao ficcional, apresenta pontos de contestação: numa primeira leitura de

Ferro temos a impressão que o filme se vincula apenas com o momento em que foi produzido e veiculado.

Na tentativa de um aprofundamento dessas discussões, Michèle Lagny (apud, RAMOS, 2001) elucidou algumas lacunas. Para a mesma, o historiador deve se questionar sobre a maneira que os diretores “escrevem” a história mesmo sendo não-historiadores. Para tanto, desconstrua dois autores “clássicos” nas proposições “história e cinema”: Marc Ferro(1992) e Pierre Sorlin(2001).

Com relação a Ferro(1992), o principal ponto de crítica estaria na supervalorização que o mesmo faz das imagens. Há no mesmo certo fetichismo pela imagem em detrimento da edição sonora e diálogos. Sua análise do cinema seguiria uma linha conceitual típica do início do século XX acerca das chamadas *especificidades do cinema*. Consideramos pertinente essa observação sobre o autor, mas não podemos esquecer que o mesmo é responsável pela construção de dois caminhos básicos para a utilização de filmes ficcionais: a *leitura histórica do filme* (onde o material é interpretado tendo como base a sua produção) e a *leitura cinematográfica da história* (leitura do filme enquanto objeto de interpretação do passado). Sabemos que tais definições se interpenetram e que a divisão funciona apenas do ponto de vista teórico.

Lagny (2003) em sua crítica diz justamente que “a imagem isolada e descontextualizada não diz quase nada ao historiador” (RAMOS, 2001;29). Entretanto, essa definição sobre Ferro (1992) é no mínimo equivocada. Afinal, as definições de leitura histórica e cinematográfica trazem em seu discurso a interpretação de dados externos aos filmicos, como dados de produção, elenco, financiamento e público.

A autora torna-se nesse caso partidária de Pierre Sorlin (1993), que tem seus trabalhos sobre cinema e história baseados em filmes históricos. Seus escritos trazem proposições contrárias às interpretações sociologizantes da história propostas por Siegfried Kracauer (1998). Em seus textos Pierre Sorlin (2003) lembra que não devemos simplificar esse tipo de interpretação a definição de “assistir filmes”. Devemos compreender suas especificidades, nesse ponto sua análise tem elementos em comum com Marc Ferro (1992) quando apresenta a relação do filme com o seu presente e com o período que deseja representar.

Pierre Sorlin (1993) apresenta um novo ponto deixado de lado por Marc Ferro (1992), o que chama de *narração filmica da história*. Seguindo a corrente teórica que torna tênue a relação história e ficção, propõe que o filme é criado com base em documentos (não-ficção) e atores (ficção). Não é objeto de nossa análise entrar nesse campo de discussão, onde a tentativa de separação da história das narrativas ficcionais ocorre desde o século XIX.

No Brasil carecemos de textos que trabalhem com essa leitura história e cinema. São poucos os livros escritos por historiadores sobre o tema, sendo os mais famosos *A história vai ao cinema* (2003) e *Canibalismo dos fracos*. (2001). O primeiro uma coletânea de artigos sobre filmes famosos do cinema nacional analisados por historiadores e o segundo a tese de doutorado de Alcides Freire Ramos, em que o filme *Os inconfidentes* (1968) é apresentado como uma crítica ao regime militar (momento em que é produzido) e uma discussão sobre a inconfidência mineira (período que pretende retratar). Relacionado com sala de aula temos os trabalhos de Marcos Napolitano (2003).

Escolhido os referencias teóricos e históricos que não devem ser pensados como uma espécie de “camisa de força”, não estamos dizendo que o fato da análise ter uma linha voltada para a história cultural não possa utilizar textos de outras correntes, muito ao contrário. Apenas o que se deve observar é o bom senso na escolha de autores e idéias para que o trabalho não termine usando conceitos de forma equivocada. A próxima etapa é conhecer alguns textos considerados clássicos para quem se propõe a trabalhar o cinema independente da área.

Nessa área o trabalho de Francis Vanoye (1994) vem auxiliar no entendimento do que é ler um filme. Suas discussões sobre análise e interpretação são cruciais para quem se dedica à análise do cinema. O autor ainda apresenta uma ênfase no que define como uma visão sócio-histórica do enredo e do filme. Para análises de caráter mais antropologizante dois autores podem auxiliar: Claudine France e Massimo Canevacci.

A antropologia filmica, definição proposta por Claudine France (1998) seria a “liberação” da escrita e apresentaria uma nova visão dos “aspectos do comportamento humano” que não teríamos acesso em outros meios. Já Canevacci (1990) ao estudar o que

define como a reprodução de estereótipos e da mitologia que cerca o cinema analisa a indústria cultural no capitalismo.

Mas independente desses textos é necessário um conhecimento das especificidades do cinema. Afinal, o mesmo possui um conjunto de signos próprios o que dificulta ainda mais o trabalho de quem se dedica a estudá-lo. Nesse tocante, Jacques Aumont (2003) pode auxiliar em seu trabalho dedicado a explicação de conceitos teóricos e jargões desse tipo de material. Devemos lembrar que esse material é uma guia de consulta efetivo para qualquer trabalho do gênero iniciado por não especializados na área.

Com relação ao Brasil, temos um excelente trabalho organizado por Fernão Ramos e Luiz Felipe de Miranda (2004) com a divisão em verbetes dos principais nomes do cinema nacional desde equipe técnica, produtores, estúdios e atores. Isso sem falar nos trabalhos de Ismail Xavier, Jean Claude Bernadet e Paulo de Emílio Sales que tem uma produção tão vasta sobre o cinema que corremos o risco ao citar suas obras de esquecermos das mais importantes.

O que podemos observar? Que a leitura cinematográfica pelo historiador não é apenas possível como necessária para um melhor conhecimento da sociedade em que vivemos. Que a produção nesse sentido, quando auxiliada por uma corrente histórica, que não fecha as possibilidades de leitura e ao contrário expande as possibilidades de interpretação. Que a interdisciplinaridade é imprescindível para o historiador. Que o mesmo deve recorrer a textos específicos do cinema para reconhecer suas peculiaridades e aprofundar discussões que aparentemente não caberiam ao historiador. E principalmente que a preocupação do historiador não é dizer se o filme é bom ou ruim, se é “historicamente correto” ou qualquer leitura do gênero. Mas tentar compreender como ele representa a sociedade em que vive e como essa mesma sociedade se vê representada.

Referências Bibliográficas:

AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2005.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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

FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Unicamp, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica: 2005.

RAMOS, Alcides Freire Ramos. **Canibalismo dos fracos: Cinema e história do Brasil**. São Paulo. EDUSC, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Conhecimento prudente para uma vida decente: ‘um discurso sobre as ciências revisitado**. São Paulo: Cortez, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2005.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1994.