

As relações da História com o Cinema: envolvente e promissor campo dos estudos históricos

The relations between History and Cinema: engaging and promising field of historical studies

Antônio Barros de Aguiar

Doutorando em História

Universidade Federal Rural de Pernambuco

barrosaguiar.ab25@hotmail.com

Recebido em: 15/11/2020

Aprovado em: 07/06/2021

Resumo: Mesmo não aceito de imediato como documento histórico por ser percebido como uma linguagem de interpretação incerta, o cinema entrou para a agenda da pesquisa historiográfica desde os anos de 1920 e 1930. Este artigo retoma as discussões e reflexões em torno das relações dialéticas do cinema com a História, que se consolida cada vez mais como importante campo dos estudos históricos. O presente texto adensa o debate em torno dos pressupostos teórico-metodológicos de Marc Ferro e Pierre Sorlin, para perceber a maneira como esses historiadores franceses conceberam o filme como objeto de reflexão histórica. A pesquisa nos levou a perceber que a discussão sobre relação entre o cinema e a História longe está de ser encerrada, uma vez que a concepção de história e de fontes não parou de se modificar. Portanto, é um tema sempre aberto para incorporar novas reflexões e construir conclusões provisórias.

Palavras-chave: História; Cinema; Pesquisa.

Abstract: Even though it was not immediately accepted as a historical document because it was perceived as a language of uncertain interpretation, cinema entered the agenda of historiographical research since the 1920s and 1930s. This article resumes the discussions and reflections around the dialectical relations of cinema with History, which is increasingly consolidated as an important field of historical studies. This text intensifies the debate around the theoretical and methodological assumptions of Marc Ferro and Pierre Sorlin, in order to understand the way in which these French historians conceived the film as an object of historical reflection. The research led us to realize that the discussion about the relationship between cinema and history is far from over, since the conception of history and sources has not stopped changing. Therefore, it is an always open topic to incorporate new reflections and build provisional conclusions.

Keywords: Story; Movie theater; Search.

Introdução

Os historiadores tardaram a encarar os filmes como fontes históricas devido à sua própria linguagem. A historiografia positivista, habituada a lidar com documentos escritos oficiais, resistiu a eles com veemência por considerá-los uma inovação técnica que distorcia o passado e escamoteava a veracidade dos fatos. Sendo assim, um artefato cultural de interpretação incerta. Em outros termos, o filme é um produto de cinema que o historiador não deveria se ocupar, já que, é constituído “por uma montagem, por um truque, uma trucagem” (FERRO, 1992, p. 83).

A revista dos *Annales*, em 1929, criou uma chave historiográfica para classificar o filme como objeto de pesquisa historiográfica. Nesse sentido, o que aconteceu com os *Annales* foi uma mudança “autoconsciente” no tratamento ou nos modos de relação do historiador com as fontes históricas. Marc Ferro com o seu artigo *Le film, une contre-analyse de la société ?* (1973) potencializou os estudos sobre as múltiplas relações entre a História e o cinema. Porém, ele não foi o único ou primeiro a abordar essas relações. Outros já o fizeram, a começar por Sigfried Kracauer em seu livro *From Caligari to Hitle* (1947), Edgar Morin com *Le cinéma ou l' homme imaginaire* (1956), Robert Mandrou com *Histoire et Cinéma* (1958). Há também Pierre Sorlin com sua obra *Sociologie du Cinéma* (1977), cuja abordagem é sociológica e semiológica, François Garçon, aluno de Ferro, autor de *De Blum à Pétain. Cinéma et Société française: 1936-1944* (1984), entre outros, que exploraram principalmente o caráter histórico do cinema europeu. Lembramos que não só temos importantes referências francesas que lida com o estudo do cinema como fonte para o historiador, como também trabalhos historiográficos americanos, sobretudo por volta dos anos de 1970. Destacamos o historiador Robert Rosenstone, que ampliou as possibilidades de compreensão sobre o fazer historiográfico a partir do cinema, refletindo em sua obra *A história nos filmes, os filmes na história* (2010), publicada nos Estados Unidos em 2006, de que forma o cineasta pode ser como um historiador.

Assim, o filme é tido como importante objeto de pesquisa do campo historiográfico na perspectiva da História Social, especialidade de Ferro que se ocupou dele de modo mais sistemático, e da História Cultural, que utiliza referências bastante heterogêneas. O filme constrói significados e identidades no mundo social, apresentando imaginários, visões de mundo, padrões culturais, comportamentos, hábitos, hierarquias sociais, relações de força e de poder, além de outros aspectos da época em que foi produzido. Ele é um meio de representação que pode ser debatido dentro dos

pressupostos teóricos de Roger Chartier (1991). As noções de representação e apropriação apresentadas por Chartier em seu artigo *O mundo como representação* (1991), se tornaram fundamentais para um trabalho historiográfico com filmes. Nesse caso, a apropriação refere-se aos usos e às interpretações das obras cinematográficas que constroem representações do passado e da realidade, isto é, são “presentificações” de uma ausência.

Ao interpretar e reconstituir o passado, o filme cria uma relação entre o período abordado pela narrativa e o presente da realização. Além disso, trabalhar com filme é pensar a sua recepção em diferentes tempos e espaços. Sobre essa afirmação, Glaydson Silva, Pedro Funari e Renata Garraffoni pontuam que a

recepção chama a atenção para a transmissão de algo dos produtores para os receptores, em uma metáfora da teoria da comunicação: recepção do som, de imagem, de informações. [...] Recepção aponta para a verificação da distância entre a gênese e a recriação posterior; já os usos do passado enfatizam os contextos posteriores. Assim, cada momento usa o passado para sua própria época, seus interesses e circunstâncias. (SILVA GLAYDSON; FUNARI; GARRAFFONI, 2020, p.44).

Entendemos que o filme faz uso do passado não só para pensar a época em que foi produzido, mas também os contextos posteriores. Nesse sentido, há nele camadas ou sobreposição de temporalidades. Com efeito, a recepção não pode ser entendida como um caráter de passividade nem ser acrítica, pois isto retira dos receptores o papel ativo e interativo ao lidar com as fontes históricas. A releitura do passado que uma película faz é constituída de um amálgama de diferentes fundos culturais que se sincretizam num mesmo espaço. Em outras palavras, as representações cinematográficas não conseguem se livrar de décadas de recepções sobrepostas e cruzadas. Além disso, Maria Rosa (2019) ressalta que devemos entender o aspecto mais imediato do passado no filme (a imagem) e todo o seu entorno sociológico (a mensagem).

Pois bem, este artigo adensa o debate em torno da relação dialética entre o cinema e a História, e rediscuti os pressupostos teóricos de Marc Ferro e de Pierre Sorlin. Além disso, buscamos entender o trabalho historiográfico de outros historiadores que lidam com o cinema, como Robert Rosenstone. O passado é representado no cinema de diversas maneiras e pode ser abordado por vários ângulos. Um filme produzido em qualquer tempo e espaço, é passível de ser utilizado como

objeto de pesquisa historiográfica. Por isso, retomar o debate em questão lançando outro olhar sobre ele, é sempre uma necessidade imperativa.

Referenciais teóricos sobre a relação entre o Cinema e a História

Os cineastas são atraídos por temas históricos e fazem uso do passado para construir enredos ou ambientações para os seus filmes. Assim, eles constroem uma temporalidade distinta daquela em que a sua obra foi produzida. Porém, é importante ressaltar que uma obra cinematográfica fala mais do seu presente, ainda que se remeta ao passado, conforme afirma Éder de Souza (2010, p. 27): “As produções com temáticas fixadas em torno de temas históricos resultam de determinadas leituras, olhares sobre o passado, que trazem esse passado e o torna presente, a partir de escolhas presentes sobre o passado que se quer representar”. Segundo Ismail Xavier (1997), os processos produtivos de um filme geralmente não são colocados de forma explícita na tela. Por isso, a importância de se ater aos aspectos dos códigos fílmicos, isto é, aos seus significantes, para entender a construção de sentidos efetivada por meio de uma produção fílmica.

Os filmes atribuem sentidos ao tempo que constroem em suas narrativas. Esses sentidos podem nos mostrar indícios de suas concepções de mundo, da história, e de como se apropriam do passado ou do presente para tomá-los para si e apresentá-los ao público. Apesar de seu caráter individual centrado no cineasta, um filme é sempre produto de um trabalho coletivo que envolve diferentes agentes sociais com diversas funções. Com efeito, ele não está isento de sentido político-ideológico. Além disso, há várias formas dos filmes se apropriarem do passado para representá-lo, e há também a possibilidade de entendê-los “no jogo de forças políticas e sociais de produção de sentidos sobre a história” (SOUZA, 2010, p. 27).

Segundo Sheila Schvarzman (1994), os estudos que abordam a relação do cinema com a História geralmente procuram explicar o conteúdo dos filmes a partir do que ocorre na sociedade. Contudo, Ferro (1992) trata os filmes como objetos de pesquisa, indo deles para a sociedade. Entendemos que devemos compreender a singularidade de um filme enquanto artefato social e cultural, e como parte da concepção estética de seu tempo. Sabemos que ele é uma importante fonte de reflexão histórica, por isso pode ser feita a sua análise na historiografia. Nos termos de Ferro (1992), a leitura cinematográfica da história contribui para o próprio fazer historiográfico.

Schwarzman (2014) aponta os caminhos que levaram Ferro aos seus primeiros estudos com filmes: desde 1964 até a apresentação de suas primeiras impressões teóricas acerca da obra cinematográfica como fonte para o historiador quando se tornou membro da revista dos *Annales*, conforme se lê:

Examinando arquivos fílmicos sobre a Primeira Guerra Mundial, em 1964, Marc Ferro percebeu que imagens continham informações distintas das que se conhecia por meio de documentos escritos. [...] Logo depois, Ferro analisou filmes russos do início dos anos 1920, com situações inéditas sobre a vida na Rússia, que não correspondiam àquilo que se conhecia pela bibliografia. (SCHVARZMAN, 2014, p. 02).

Assim, Ferro foi consultor, em 1964, de um documentário sobre a Primeira Guerra Mundial, tendo a oportunidade de entrar em contato com os cinejornais que o levou a perceber que as imagens cinematográficas não produziam as mesmas representações do passado que os documentos escritos. A análise de filmes soviéticos o permitiu investigar o passado além do papel, uma vez que são produtos culturais que alcançam zonas que outros documentos não tocam. Desse modo, o historiador francês começou a construir um argumento historiográfico sobre o cinema quando percebeu informações nos filmes distintas daquela conhecida pela historiografia estabelecida, chamando a atenção sobre as possibilidades de análise e apropriação das imagens fílmicas pelo historiador (SCHVARZMAN, 2014).

Ainda conforme Schwarzman (1994), uma das primeiras preocupações de Ferro foi buscar autonomia em relação às fontes históricas, uma vez que o historiador ainda continuava preso a elas, determinando também o que era ou não digno de ser fonte histórica. É importante destacar que o cinema é mais uma possibilidade, como tantas outras, de o historiador exercer um trabalho historiográfico que se faz pelo distanciamento da sedução do próprio documento.

Ao estudar a história soviética, Ferro (1992) também notou o controle que o Estado, os partidos políticos e a Igreja exerciam sobre a maneira como se escrevia a história ou determinavam a história que se deveria escrever. Diante disso, o historiador francês buscou outras fontes possíveis para se desgarrar do controle que aquelas instituições exerciam sobre os documentos oficiais. Isso suscita uma desconfiança em relação a esses documentos. O objetivo de Ferro, nesse caso, foi sugerir ao historiador que trabalhasse livre das pressões das instituições e das ideologias, ou seja, produzir

uma visão da história que não seja dominada por elas. É nesse sentido que há uma autonomia do fazer historiográfico (SCHVARZMAN, 1994).

Aquelas instituições, sobretudo o Estado, desejava fazer do cinema um agente de suas causas e intenções. Entretanto, o cinema escapa melhor ao domínio de diversos setores da sociedade do que outro tipo de documento, agindo como um “contrapoder” (FERRO, 1976), isto é, contra uma ideologia dominante. Desse modo, um filme pode apresentar em seus lapsos ou deixa escapar informações que seriam omitidas. Ele também vai além daquilo que o cineasta quer mostrar. Uma forma de investigar o que está implícito nos filmes seria realizar as leituras histórica e social sobre eles, conhecer a sua estética e compreender como opera a linguagem cinematográfica.

Como se pode perceber, o relacionamento do cinema com a História é uma preocupação inserida no seu tempo, datada e localizada. Segundo Schvarzman (1994), o que há é a tentativa de pensar múltiplas relações que envolvem o cinema e a História. Se o cinema foi aceito de imediato ou não na análise historiográfica na época em que Ferro se enveredou pelos arquivos fílmicos, ele seguiu analisando filmes, dirigindo documentários sobre o nazismo e a revolução russa, se dedicando a história do século XX e a temas relacionados à Primeira Guerra Mundial, à história da França e ao processo de descolonização. Ele “aprofundou suas reflexões historiográficas marcadas pelo viés comparativo, do qual a pesquisa com imagens foi um dos polos desencadeadores” (SCHVARZMAN, 2014, p. 02). Nos anos de 1960, foram poucos os que encararam o desafio de se enveredar pelo campo do cinema como fonte para o historiador.

Para Schvarzman (1994), o estudo sobre a relação entre cinema e História é a um só tempo histórico e historiográfico. O primeiro diz respeito às possíveis informações que um filme pode fornecer a partir de nossas indagações. Nesse sentido, algumas questões se impõem: o que se podemos conhecer sobre o passado a partir dos filmes? Como se constitui a relação historiográfica com o cinema? Já o segundo refere-se às reflexões e às maneiras de encarar e construir o próprio trabalho historiográfico com obras cinematográficas. Ademais, a relação em questão não só pode ser encarada como uma metodologia de utilização de filmes para o estudo da História, mas podemos pensar nas inúmeras possibilidades que envolvem o cinema e a história (SCHVARZMAN, 1994).

Pierre Sorlin foi outro historiador francês que construiu um argumento historiográfico sobre a relação entre o cinema e a História. Para tanto, realizou uma abordagem semiológica do cinema

para entender os elementos que os constituem, ao passo que Ferro se dedicou mais a contextualização histórico-social dos filmes. Nesse sentido, Ferro (1992, p. 87), enxerga o filme “como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza”. Cabe acrescentar que esse teórico concebe a obra cinematográfica como uma construção que resulta de uma montagem capaz de camuflar as intenções latentes do cineasta.

Sorlin também fez uma importante abordagem social do cinema, dando ênfase ao caráter construtivo de um filme que, por certos aspectos, evoca o meio social do qual foi produzido (SORLIN, 1977). Essa abordagem se apoia na forma pela qual a história do filme se transforma em história no filme. Assim, Sorlin se interessa pelos valores que orienta a construção da narrativa fílmica. Em outros termos, ele dedica-se à análise interna do filme a partir de uma aproximação da sociologia com o cinema. Sua investigação sobre a produção cinematográfica italiana do pós-guerra, centrada nos filmes do neo-realismo italiano está presente em *Analyse filmique et histoire social*, que é a 3ª parte de seu livro *Sociologie du Cinéma* (1977).

Para Sorlin (1977), o passado reconstituído pelo filme é apenas um aspecto dele, que é o ponto de partida para a sua análise. Ele chama atenção para a construção do filme a partir dos seus significantes e do material fílmico que o constitui em que a imagem tem um lugar de grande importância. Ao propor uma metodologia de análise interna dos filmes, Sorlin sugere que devemos perceber os mecanismos de constituição de interpretação da sociedade que orientou os recortes de mundo social expressos de maneira indelével nas obras fílmicas.

Além disso, Sorlin leva-nos a pensar como podemos determinar a importância social de um filme e as condições sociais de seu surgimento e das indústrias que o produz. Por outro lado, ele ressalta que se os filmes não possuem uma referência de informação, ou, se a tem, ela se dá pela forma como o passado é construído, que é por meio de seleção e de reorganização de elementos tomados do real, que adquirem forma fílmica. São elementos reorganizados segundo os parâmetros valorativos de seus realizadores, que são também o objeto de uma sociologia preocupada em entender a dimensão social e simbólica do discurso fílmico.

Como se vê, a análise sociológica do cinema está voltada para ver como um fenômeno social é valorado, reorganizado e reconstruído para encontrar seu lugar como fenômeno fílmico. Nesse

sentido, há a intenção de compreender como e de que forma, por quais valores, as imagens de um cinema documental ou de ficção tomadas do real adquire forma fílmica, expressando valores, hierarquias, visões de mundo, posicionamentos sociais e ideológicos.

Na ótica de Sorlin (1977), o cinema não pode ser visto como um “reflexo” de um sistema social predeterminado. Tal visão contrapõe-se a perspectiva sociológico-histórica do sociólogo alemão Siegfried Kracauer (1947), que buscou analisar aspectos da Alemanha pré-nazista por meio do cinema. Sorlin recorre à semiologia como método de análise dos filmes. Entretanto, Ciro Cardoso (1997) nos alerta que o instrumental analítico da semiologia deve ser visto sempre do ângulo do historiador como um meio de auxiliar a sua pesquisa, e não segundo os interesses e prioridades daquele campo do conhecimento.

Por outro lado, com a contribuição da semiologia, o historiador teria a possibilidade de fazer uma análise do funcionamento do filme para compreender os seus signos internos que formam um todo significativo. A semiologia torna-se útil na medida em que busca interpretar a estética do filme. Seria mais interessante o historiador elaborar do que definir teórica e metodologicamente as ferramentas que se adéquam ao seu objeto de pesquisa, para não ficar preso ou importar modelos semiológicos pré-estabelecidos. Também as hipóteses e os possíveis focos de análise definidos por ele serão fundamentais para delimitar aquilo que será problematizado da totalidade de significantes dos filmes (AGUIAR, 2019).

Julierme Souza (2017) ressalta que o argumento teórico-metodológico proposto por Sorlin recebe um contraponto crítico no teórico François Garçon em seu ensaio *Jalons historiographiques et perspectives critiques* (1981). Segundo Souza (2017), Garçon é cético com relação à utilização da semiologia como método de análise de um filme pelo historiador, pois seria quase que impossível analisar a totalidade significativa de um filme.

A preocupação de Garçon, segundo Souza (2017), está no fato de que o historiador, ao utilizar-se do instrumental da semiologia, pode deixar escapar a historicidade de sua pesquisa. Ou seja, ele poderá ficar preso ao filme, enxergando-o como um produto cultural fechado, sem amplas possibilidades de análises e de usos. Assim, os resultados de sua pesquisa correm o risco ficar restritos aos elementos internos do filme, conforme se lê:

Aprofundando-se nessa problemática, Garçon expõe que o maior desenvolvimento da semiologia em matéria de análise fílmica fez com que a mola propulsora do encontro dos estudos históricos com as películas cinematográficas fosse fundamentalmente os instrumentais semiológicos, influenciando sua importação ao campo de trabalho dos historiadores e, ao mesmo tempo, promovendo uma debandada da história na direção da semiologia. De tal fato, ao invés de a semiologia servir aos propósitos dos estudos históricos, que devem manter sua identidade enquanto disciplina, ocorre o contrário: os historiadores se enveredam nas análises semiológicas e, sem o conhecimento completo de tal perspectiva analítica, na maioria das vezes deixa escapar a historicidade de sua pesquisa, ocultando a trama dos acontecimentos e, mais gravemente, o tempo histórico. (SOUZA, 2017, p. 07).

Entendemos que o problema da semiologia enquanto disciplina é pressupor um texto (filme) como um conjunto de significantes/significados fechados que funciona do mesmo jeito em qualquer temporalidade ou contexto. Percebe-se que há aqui uma concepção de semiologia que a pressupõe como desprovida de historicidade. Como o trabalho principal do historiador é conferir historicidade e reconstituir contextos históricos, a semiologia serve-lhe pouco e o deixa aprisionado ao filme. Por isso, o que ela oferece é menos útil. A solução de Sorlin é pela via da interdisciplinaridade.

Nesse sentido, o historiador assume um caráter interdisciplinar, quando resolve dialogar a História com a semiologia do cinema para analisar as imagens, sem que esse diálogo comprometa o reduto disciplinar que é o ponto de partida, isto é, a História. Nessa mesma direção, Antoine Prost (2017) afirma que a História é ilimitadamente aberta a outras ciências, apropriando-se dos seus conceitos, mas sem perder a sua identidade. Por isso, os conceitos pedidos de empréstimos pela História devem ser bem contextualizados, delimitados e aplicados, submetendo-os ao questionamento diacrônico, que é sua dimensão própria.

Cabe-nos pensar se problematizar os filmes sem o auxílio da semiologia seria suficiente para perceber os elementos e as contradições que os constituem ou se a semiologia deveria ser incorporada à pesquisa histórica pelo viés da interdisciplinaridade. Entendemos a preocupação de Garçon, mas não concordamos plenamente com ela, uma vez que utilizar-se do instrumental da semiologia não é perder de vista a historicidade da pesquisa, mas, sim, pensar em novas possibilidades de relacionar o cinema com a História. Além disso, Garçon (*apud* Souza, 2017) propõe dois caminhos interessantes para análise de filmes: o primeiro refere-se à análise dos textos dos quais os filmes se apoiam e às críticas lançadas a eles na época de sua exibição; o segundo diz respeito à

comparação entre obras fílmicas, que é uma possibilidade de analisar a sua historicidade e recepção em épocas distintas.

O filme deve ser pensado à luz da relação entre passado e presente. Além disso, as suas imagens mostram perspectivas do futuro. A representação do passado pelo filme está intimamente relacionada com a época em que foi fabricado. Com relação ao presente, é necessário atentarmos à seleção e à estetização do tema, aos elementos estéticos, à narrativa, à construção do filme, à sua distribuição, exibição e recepção. A escolha de um tema histórico e o modo como é representado em uma obra fílmica faz parte do universo de subjetividade do cineasta. Portanto, tudo é baseado na percepção de um pensamento contemporâneo sobre o passado.

É importante destacar o papel do cineasta, que recorre ao passado e lida com questões históricas para entender algo que o preocupa e o desafia no presente, ou seja, busca representar o passado em seu filme como uma forma de questionar ou denunciar algo que aflige a sua sociedade. Às vezes, os filmes são produzidos no momento em que uma sociedade está “passando por algum tipo de pressão cultural ou política, mudança ou agitação” (ROSENSTONE, 2010, p. 237). Ao reconstituir o passado por meio do filme, o cineasta traz para o presente às necessidades e às esperanças vividas em outro tempo, permitindo confrontá-las com as suas próprias sensibilidades.

O cineasta remete-se ao passado em busca de uma ambientação para os seus filmes a partir de seus próprios interesses pela história. Ele também especula no passado algo que explique os acontecimentos de seu tempo e “lida com questões históricas sobre as quais os historiadores também escrevem – etnia, guerra, revolução, transformação social, relações de gênero, colonialismo, raça” (ROSENSTONE, 2010, p. 232), construindo um mundo histórico mais complexo do que um historiador quando se dedica especificamente a narrar à história de uma sociedade situada no tempo e no espaço. Lembrando que as imagens cinematográficas fazem parte de uma prática cultural, social e histórica que precisa ser decodificada, pois

na tela, várias coisas acontecem ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem, até texto –, elementos se respaldam e se contradizem criando um campo de significado que difere da história escrita na mesma medida em que a história diferiu da história oral. Essa diferença nos possibilita especular se a mídia visual representa uma grande mudança na consciência de como pensamos sobre nosso passado. (ROSENSTONE, 2010, p. 233-234).

Os estudos sobre a relação entre o cinema e a História do historiador norte-americano Robert Rosenstone (2010) invertem o paradigma proposto por Sorlin, Ferro e Garçon. Rosenstone (2010) equipara o cineasta ao historiador e o filme à historiografia. Apesar disso, ele supera a dicotomia ao igualar como narrativa, cinema e historiografia. Também afirma que o filme é uma narrativa histórica que é produzida a partir de outras demandas de seu lugar social. Tanto o cinema quanto a historiografia fazem uma abordagem dos processos sociais por meio de representações e construindo discursos.

Na perspectiva de Rosenstone (2010), assim como a historiografia possui regras, estilos e investigação específicos, o cinema também tem seus próprios critérios e circunstâncias de representar o passado e produzir conhecimento histórico, cabendo ao historiador reconhecer a existência, legitimidade, diferença e influência dessas representações. Rosenstone é ciente de que mesmo o filme não possuindo a fidelidade entre suas regras de produção, isso não prejudicaria a capacidade fílmica de condensar o passado. O que se percebe em sua obra *A história nos filmes, os filmes na história* (2010) é que entender como os filmes se relacionam com o passado e o reconstitui é passível de se tornar um capítulo, por assim dizer, da própria teoria da história, envolvendo interpretações enredadas e a configuração de orientações na experiência do tempo.

Outra questão importante é que o filme não pode ser usado como confirmação da historiografia. Segundo José Ramos (1985), fracassamos ao tentar constatar nos filmes as tramas históricas conhecidas nas análises do historiador ou da sociedade. Dessa forma, seria uma tarefa inútil contrapor o filme à historiografia. Por isso, Ramos (1985) alerta-nos que o cinema é campo perigoso para estudos de orientação histórico-sociológica. Já Cristiane Nova (1996) esboça uma visão diferente, argumentando que uma das etapas de análise de um filme consiste em comparar o

conteúdo apreendido do filme com os conhecimentos histórico-sociológicos acerca da sociedade que produziu o filme com outros tipos de filme, para então sintetizar os pontos em que o filme reproduz esses conhecimentos e, por outro lado, os elementos novos que ele apresenta para a compreensão histórica da mesma. Só então o filme transformar-se-á em documento historiográfico utilizável. (NOVA, 1996, p. 224).

Entendemos, portanto, que, caso os filmes pretendessem assumir o mesmo papel da historiografia de narrar, explicar e interpretar o passado, sempre o trataria de maneira muito mais distinta que aquela. Ferro (1992), por sua vez, valoriza o filme como fonte primária, afirmando que

os historiadores devem partir das imagens enquanto tais para avaliar a sua autenticidade. Já Michèle Lagny (2012) ressalta que a fonte primária pode ser tomada a partir de uma fonte secundária posterior à filmagem.

O cinema se tornou um agente que produz uma forma particular de narrar à história e de produzir conhecimento histórico. Ou seja, ele constrói significações históricas, produz novas abordagens e induz novos olhares diferentes daqueles pensados pela própria historiografia. Selva Fonseca (2009) salienta que o chamado “filme histórico” e o documentário jamais podem ser confundidos com uma obra historiográfica. Para a autora (2009), o filme se basta enquanto sistema de representação produtor de significados. Por isso, devemos estar sempre atentos à especificidade da linguagem cinematográfica, criticando-a e problematizando-a. Algo que não se faz apenas assistindo aos filmes. Isto requer preparação e apropriação do vocabulário cinematográfico, isto é, “alfabetização” do olhar, no sentido tradicional da expressão, para aprender a ler as imagens cinematográficas. Ou seja, alfabetizar no sentido de conhecer e aprender os elementos técnicos e estéticos da linguagem cinematográfica, pois é um tipo de linguagem que se comunica por meio de imagens, sons, gestos, códigos, etc., baseados numa relação entre encenação e representação do passado e da realidade.

O filme é constituído por elementos estéticos que atuam ao mesmo tempo na tela e apresenta ao espectador a representação de sujeitos ou de uma época que poderá ser também compreendida se respeitadas às devidas conexões com a sociedade que as recebeu, pois conforme Ferro (1992, p. 17), “toda sociedade recebe as imagens em função de sua cultura”. Além disso, não podemos direcionar nosso olhar aos filmes apenas para analisar as personagens, as narrativas, os cenários e os autores. Isso acaba limitando qualquer análise do filme. Devemos prestar atenção também na recepção de um filme em diferentes épocas. Os jornais são importantes fontes nos quais podemos verificar essa recepção.

Além disso, precisamos ficar atentos ao “valor de verdade” que o filme suscita ou a realidade que ele enuncia. Ferro (1992) também afirma que a câmera “revela” o funcionamento de uma sociedade. Entendemos que a câmera não o “revela”, mas apreende e altera o real, criando significações outras. Além dos filmes, os espectadores exercem o papel de atribuir sentidos ao passado ou ao real, e não meramente reconhecem tudo o que é representado pelas películas

(TURNER, 1997). É preciso enfatizar que há contradições no trabalho historiográfico de Ferro sobre as relações entre cinema e História, sobretudo no que se refere às dicotomias “aparente” e “latente”, “visível” e “não visível”, “história e “contra-história”, conforme ressalta Eduardo Morettin (2007):

A ideia proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da ‘história’ ou de sua ‘contra-história’, tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o ‘não visível’ através do ‘visível’ é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um ‘conteúdo’, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem. (MORETTIN, 2007, p. 42).

Com relação à maneira pela qual o cinema contribui para uma “contra-análise” da sociedade, Morettin (2007, p. 43) afirma que ela “se apresenta em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens”. Nesse sentido, teríamos um ponto de junção entre o cinema enquanto possibilidade de mostrar o inverso da sociedade e os aspectos de um grupo marginalizado que representa esse inverso (MORETTIN, 2007). Um bom exemplo é a “contra-análise” da sociedade a partir do ponto de vista de diretoras e diretores negros, que dificilmente foram e são valorizados pelo cinema brasileiro. Esses diretores constroem uma contranarrativa fílmica ou discursos pós-coloniais que partem de uma visão contra-hegemônica, já que o grupo dominante de nosso cinema nunca soube representar os negros brasileiros.

O cinema é uma porta que se abre a inúmeras possibilidades de usos e a diálogos diversos, permitindo-nos conhecer zonas nunca antes exploradas. Entrar por essa porta que nos leva a novos lugares, significa salientar os “lapsos” (FERRO, 1992) deixados pelo cineasta em seu produto fílmico. Conforme Morettin (2007, p. 410), esses caminhos podem ser “indicados de maneira

inconsciente pelo diretor”. Miriam Rossini (1999) ressalta que um filme possui um caráter ambivalente e ambíguo. Por um lado, ele vai além daquilo que quer mostrar, como também pode trazer, sem desejar, uma informação que vai contra as intenções daquele que o produziu. Por isso, faz-se necessário aprendermos a ver o filme às avessas, isto é, indo contra as intenções de seus realizadores, assim como se faz necessário perceber as omissões e as deformações que o filme abriga.

Segundo Ramos (2002, p. 28), “a imagem por si só não é a definidora do específico cinematográfico”. Isso implica dizer que o filme não se esgota na imagem, mas quando cumpre seu processo de produção: realização, distribuição e exibição. A imagem fílmica não está projetada na tela para provar algo, ela age esteticamente. Sobre isso, Lagny (2012, p. 42) afirma que: “ao longo do filme são as condições de sua fabricação e de sua reutilização que a fazem historicamente testemunhar e, graças tanto à montagem quanto aos comentários em *off* e à música, permitem a multiplicação dos efeitos de sentido possíveis (e sua livre proliferação)”. Para a autora (2012), o filme é um testemunho direto de uma realidade no presente, isto é, mostra o que se passa no momento em que um evento acontece. Essa característica pertence mais ao documentário. Nova (1996) chama atenção para o filme dessa natureza, já que ele trata de acontecimentos contemporâneos no momento de sua produção. Essa historiadora utiliza o exemplo da filmagem durante uma guerra: o documentário produzido no interior de um conflito, ao apreender imagens deste, não se constitui em “filme histórico”, ainda que, no presente, possua um valor histórico. Percebe-se aí que o cinema interessou-se pela História imediata, bem antes desta interessa-se pelo cinema.

Lagny (1997) em sua obra *Cine y Historia* afirma que é preciso perceber o filme para além de fonte histórica. A autora (1997) defende a ideia de entendê-lo a partir dele mesmo, de sua estrutura e das implicações que as representações nele produzidas têm para a sociedade. Entendemos que a imagem cinematográfica não pode ser analisada fora de seu contexto de produção. Dessa forma, deve-se partir de um problema, questionando o filme como qualquer outro documento. Ou seja, questioná-lo não é apenas construir uma interpretação sobre ele, mas também conhecer a sua origem, a sua relação com a sociedade que o produziu e o recebeu.

Assim, uma obra fílmica só falará o quanto for questionada, visto que “sem informações a respeito de autoria, data de produção, circunstâncias geográficas desta mesma produção, etc., é

praticamente impossível que o historiador faça uso profícuo da imagem cinematográfica” (RAMOS, 2002, p. 29). Para tanto, se faz necessário coadunar perspectivas teórico-metodológicas, especialmente aquelas propostas por Ferro (1967; 1992), Sorlin (1977), Lagny (1997) e Nova (1996) que, mesmo com lacunas, contribuem para a pesquisa histórica com suas metodologias de analisar filmes.

Também o ponto de vista adotado pelo cineasta em seu filme é fundamental na análise. Ferro (*apud* LAGNY, 2012, p. 35-36), o classifica de acordo com a posição que a câmera ocupa durante a filmagem: “ ‘do alto’ (do ponto de vista dos poderosos), ‘de baixo’ (do ponto de vista dos oprimidos), ‘do interior’ (se o autor está abertamente implicado), ou ‘do exterior’ (construindo o objeto social ou político em função de um modelo) ”. Lagny (2012) afirma que é inevitável trabalhar a estrutura da narrativa fílmica, de sua organização no espaço e no tempo. As narrativas cinematográficas são resultados de processos desencadeados por práticas coletivas, o que implica nas relações estabelecidas dentro, fora ou entre os grupos sociais que as produzem e aqueles que as consomem.

Os filmes são objetos de pesquisa essenciais para “a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou momento histórico” (KORNIS, 1992, p. 239). São documentos para pesquisa histórica na medida em que articulamos aos seus contextos históricos e sociais de produção “um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica” (KORNIS, 1992, p. 239).

Por meio da fundamentação teórica aqui apresentada, percebemos que foi necessário legitimar o campo da relação entre cinema e História. É uma tarefa difícil abordar os muitos argumentos em que se desdobraram os estudos acerca dessa relação e as suas repercussões que, nos Estados Unidos, na França e no Brasil (apenas para citar esses países), aprofundaram e criticaram o trabalho historiográfico de Marc Ferro, sobretudo a atenção dada ao estudo do cinema como fonte para o historiador ou a sua noção de contra-análise da sociedade (SCHVARZMAN, 2014). Analisava-se, então, não só como o filme era um “agente histórico”, mas também como isso ocorria historicamente dentro e fora da película: do engajamento ideológico à crítica histórica.

Considerações finais

Os filmes atribuem sentidos ao passado e ao real que constroem. Por meio desses sentidos, podemos perceber as suas concepções de mundo, da história, e de como se apropriam do passado ou do presente para tomá-los para si e apresentá-los ao grande público. Muitos historiadores já se detiveram exaustivamente nas contribuições de Ferro sobre a relação entre o cinema e a História. É importante refletir sobre os pressupostos historiográficos dos teóricos do cinema e a metodologia de utilização de filmes, não perdendo de vista o que se espera atingir com eles, assim como os seus limites.

As vias propostas pelos historiadores apresentados neste texto não esgotam outras possibilidades de relacionamento do cinema com a História. Além disso, é importante entender como um cineasta constrói e veicula, por meio do filme, a sua visão do passado. O filme é uma fonte histórica, um texto de significações que constroem o presente ao atribuir significado ao passado ou ao futuro, e não pode ser visto como um espelho que reflete a sociedade (SCHVARZMAN, 1994). Os historiadores que estudam a relação cinema e História pontuam que um filme, ao tentar fazer uma reconstituição do passado, sempre sofre influências da sociedade que o produziu. Por isso, ele fala mais do presente do que o passado representado.

Os filmes sempre expressam os valores e as visões de mundo do cineasta ou dos produtores. São poucos os que se preocupam com a reconstituição de uma época, mantendo o caráter histórico no cenário, nos objetos, nos discursos e até nas performances dos atores e das atrizes. As obras ficcionais e mesmo os documentários não expressam a realidade tal como ela é, pois há a produção do roteiro, o enquadramento, a duração das cenas, a montagem das sequências, que dependem da metodologia, do domínio da técnica e do subjetivismo do autor. Diante disso, o desafio do historiador está em tirar dos filmes às lições positivas ou negativas, e entender como eles constroem o passado e o mundo social. Assim, repensar o passado a partir de filmes, leva-nos à necessidade de definir metodologias alternativas para a historiografia. Os filmes, portanto, podem ser utilizados para preencher as lacunas da cultura pelo conhecimento.

Referências

AGUIAR, Antônio B. de. **História e Cinema**: filmes como ferramentas didáticas no ensino da história e cultura afro-brasileira no âmbito da Lei 10.639/2003. 146 f. Dissertação (Mestrado em

História Social da Cultura Regional), Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, 2019.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, sentido, história**. São Paulo: Papirus, 1997.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 04 jul. 2020.

FERRO, Marc. Le film, une contre-analyse de la société ?. In: **Annales**. Economies, sociétés, civilisations. 28^e année, N. 1, 1973. p. 109-124. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293333. Acesso em 03 abr. 2021.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976, p. 199-215.

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

FONSECA, Selva Guimarães. **Fazer e Ensinar História**. Belo Horizonte: Dimensão, 2009.

GARÇON, François. **De Blum à Pétain. Cinéma et Société française: 1936-1944**. Paris: Cerf, 1984.

KORNIS, Mônica A. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Acesso em: 14 nov. 2016.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: a psychological history of the german film**. Nova Jersey: Princenton University Press, 1947.

LAGNY, Michèle. **Cine y Historia: problemas y métodos en La investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch, 1997.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e História do tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, v. 4, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012023> Acesso em: 04 fev. 2018.

MANDROU, Robert. Histoire et cinema. **Annales E.S.C.**, Paris, n. 1, p. 140-149, janvier/mars, 1958. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1958_num_13_1_2720 Acesso em: 09 out. 2017.

MORETTIN, Eduardo Victório. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 1, n. 38, p. 11-42, jan.-jun. 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250>. Acesso em: 03 mai. 2019.

MORIN, Edgar. **Le cinéma ou l'homme imaginaire**. Paris: Minuit, 1956.

NOVA, Cristiane Carvalho. O cinema e o conhecimento da história. **O Olho da História**, Salvador, v. 2, n.3, p. 217-234, 1996. Disponível em: http://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria. Acesso em: 15 mar. 2015.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a História**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. São Paulo: Edusc, 2002.

ROSA, M. DE F. A Recepção da Antiga Mesopotâmia no Cinema: Uma Viagem pelo Universo da Escrita em Movimento e seus Antepassados Artístico-Literários. **Heródoto** (Guarulhos), v. 4, n. 2, p. 59-90, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/herodoto/article/view/10962>. Acesso em: 20 out. 2020.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real**. 382 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.

SILVA, G. J. D.; FUNARI, P. P.; GARRAFFONI, R. S. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. **Revista Brasileira de História**, v. 40, n. 84, p. 43-66, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S010201882020000200043&lng=pt&nr=m=iso. Acesso em: 13 set. 2020.

SCHVARZMAN, Sheila. **Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América**. 369 f. Dissertação (Mestrado - Departamento de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas). São Paulo, 1994.

SCHVARZMAN, Sheila. Construindo a história na televisão: Marc Ferro e os Cinejornais em Histoire Parallèle. **Revista Tempo**, vol. 20, p. 1-22, 2014. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/1670/167031535025_2.pdf. Acesso em: 18 abr. 2021.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du Cinéma**. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

SOUZA, Éder Cristiano de. O que o cinema pode ensinar sobre a História? Ideias de jovens alunos sobre a relação entre filmes e aprendizagem histórica. **História & Ensino**, Londrina, v. 16, n. 1, p. 25-39, 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/11597>. Acesso em: 03 mai. 2019.

SOUZA, Julierme Sebastião Morais. Os estudos históricos e os filmes: chaves teórico-metodológicas. **Fato & Versões** – Revista de História, vol. 9, n. 17, 2017, p. 01-17. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/fatver/article/view/5235/3873>. Acesso em: 14 mai. 2019.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.