

O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas

[Eduardo Navarrete](#)*

Resumo: A partir da escola dos *Annales* (1929) o fazer historiográfico sofreu um profundo enriquecimento e diversificação, passando a incorporar uma grande variedade de fontes, dentre as quais, o cinema. Neste artigo, pretendemos discutir sobre as possibilidades de utilização desse novo material como fonte histórica. Para tanto, analisaremos como alguns autores vêem o cinema enquanto uma possível expressão da realidade e, também, as diferentes metodologias que propuseram.

Palavras-chave: cinema; fonte histórica; historiografia.

Abstract: From the *Annales* School (1929) the historiographic doing suffered a deep enrichment and diversification, passing to incorporate a great diversity of sources, among which, the cinema. In this article, we intend to discuss about the possibilities of utilization of this new stuff like historic source. For that, we will analyse how some authors see the cinema while a possible expression of reality and, too, the different methodologies that they suggest.

Key-words: cinema; historical source; historiography.

Introdução

Como é notório, a escola dos *Annales* (1929) rompeu completamente com a historiografia tradicional e inaugurou uma nova concepção de história, que trouxe no seu bojo considerações enriquecedoras sobre as fontes. Diferentemente dos historiadores positivistas, que limitavam suas pesquisas à História acontecimental, e que, por isso, utilizavam somente documentos oficiais como fonte, procurando estabelecer fatos através deles, os historiadores dos *Annales* buscavam uma compreensão mais abrangente, densa, profunda e totalizante do Homem, o que os levou a incorporar ao seu trabalho novas fontes históricas e, também, novos objetos, métodos e abordagens, que diversificaram as maneiras de utilizá-las. Na verdade, assim como partiam de uma nova concepção do Homem, mais integral, os *Annales* também trabalhavam com uma nova noção de fonte. Henri-Irénée Marrou, que tinha certas afinidades com o movimento, a define assim:

Constitui um documento toda fonte de informação de que o espírito do historiador sabe extrair alguma coisa para o conhecimento do passado humano, considerado sob o ângulo da questão que lhe foi proposta. É perfeitamente óbvio que é impossível dizer onde começa e onde termina o documento; pouco a pouco, a noção se alarga e acaba por abranger textos, monumentos, observações de todo gênero (1978, p. 62).

Percebe-se aqui, que o movimento iniciado por Marc Bloch e Lucien Febvre ampliou, de modo quase que absoluto, a noção de fonte, a qual passou a abarcar potencialmente qualquer coisa que pudesse “dizer” algo sobre o passado. Desde então, os historiadores têm se

* Formado em História pela Universidade Estadual de Maringá/UEM.

apropriado de materiais que até aquele momento nunca haviam sido utilizados: o folclore, a literatura, a poesia, a iconografia, processos judiciais e muitos outros, entraram no rol de fontes legítimas da historiografia. E como a História é filha do presente, a incorporação de novas fontes sempre se fez segundo as necessidades e questões de cada momento histórico:

O historiador escolheu esse ou aquele conjunto de fontes (...) de acordo com a natureza de sua *missão*, de sua época, trocando-os como um combatente troca de arma ou tática quando aquelas que utilizava perdem a eficácia (FERRO, 1992, p. 80-1).

Assim, no início do século XX ocorreram grandes transformações em todo o mundo, dentre as quais, se destaca o nascimento das artes de massa, em especial o cinema (KORNIS, 1992, p. 1). O “Cinematógrafo”, como era chamado, foi uma experiência artística que captava imagens reais em movimento, dando uma grande impressão de que o que se passava na tela era a própria realidade. Jean-Claude Bernardet conta que o potencial de produzir a impressão de realidade foi a base do grande sucesso do cinema, e foi também o que o transformou num importante instrumento a ser usado pela burguesia, na criação de “um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético” (1980, p. 15).

Até meados do século, o cinema ainda não fazia parte do universo do historiador, pois não era útil para suas “missões”. Aos historiadores tradicionais, preocupados com o poder político e em mobilizar os cidadãos para as guerras mundiais, e aos marxistas, que buscavam o fundamento do processo histórico na análise dos modos de produção e da luta de classes, essa arte era indiferente. Mesmo porque, até esse momento, ela não era muito apreciada pelas pessoas cultas (FERRO, 1992, p. 82-4).

Por volta dos anos 70, entretanto, o cinema já havia se consolidado como arte de massa, e influenciava decisivamente nas maneiras como as pessoas percebiam e estruturavam o mundo (KORNIS, 1992, p. 1). Um material, como esse, que se tornava tão importante, conquistando cada vez mais espaço e se disseminando pelas sociedades, não podia deixar de ter despertado o interesse dos historiadores da época, que já incluíam as crenças e o imaginário como objetos da História. Muitos, então, se propuseram a investigá-lo, na tentativa de dar conta da complexidade de sua linguagem áudio-visual e da relação que possuía com o meio em que estava inserida, embora ainda houvesse certa atmosfera de desconfiança e temor com relação àquela máquina de fabricar imagens¹.

Neste artigo, objetivamos reconstituir parte da discussão que tem cercado essa possível intersecção entre História e cinema, mostrando o que alguns historiadores, e também não-historiadores, têm dito a respeito. Analisaremos, de maneira introdutória e a partir de um *corpus* textual relativamente limitado - mas representativos das principais formas de tratamento teórico-metodológico dado ao cinema -, a visão que estes autores têm sobre a relação da sétima arte com a realidade e, posteriormente, suas propostas metodológicas.

De reflexo a construção do real

Ao admitir o valor documental do cinema, o historiador que pretende fazer uso de tal material, tem, necessariamente, que responder a uma série de indagações que segue mais ou

¹ Marc Ferro (1992, p. 83-6) nos informa que nas primeiras décadas de seu surgimento o cinema foi desprezado pelas pessoas cultivadas, considerado como “espetáculo de párias” ou como uma mera montagem, sendo que o Direito nem sequer lhe reconhecia um autor. Na década de 70, esse desprezo já havia passado e todos, inclusive a elite letrada, tinham tomado gosto pelas projeções de filmes. Porém, o desprezo havia se transformado em suspeita e temor por parte de muitos, que começaram a perceber que o cinema tinha uma linguagem que lhe era própria, a qual tinha certo poder de desconstruir discursos, revelando o real funcionamento e os segredos da sociedade.

menos nesse sentido: “O que a imagem reflete? Ela é expressão da realidade ou é uma representação? Qual o grau possível de manipulação da imagem?” (KORNIS, 1992, p. 1). Essas questões, concernentes a relação do cinema com a realidade, são fundamentais para a pesquisa histórica, na medida em que suas respostas serão os pressupostos teóricos que orientarão a criação e aplicação de uma metodologia adequada. Vejamos, então, como alguns historiadores e outros pesquisadores têm se posicionado frente ao tema.

Sabemos que a partir de meados do século XX as ciências humanas passaram por uma profunda reformulação², que incidiu na maneira como os historiadores viam e analisavam seus documentos. O movimento dos *Annales*, com sua proposta de desenvolver uma história articulada em torno de problemas, é, nesse sentido, ao lado da historiografia de cunho marxista, uma das maiores expressões dessa transformação dentro do campo historiográfico. Citando Jacques Le Goff, importante historiador da terceira geração desse movimento, Kornis afirma:

No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (...) é preciso começar por desmontar, demolir esta montagem [a do documento], desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (1992, p. 2).

Observa-se a exigência de uma crítica documental mais apurada, assim também como o abandono da concepção de transparência do documento que, como salientou Mônica Kornis, embasava muitos cineastas e teóricos do cinema da primeira metade do século, ao acreditarem que o cinema fosse um espelho que refletisse de maneira imediata, pura e simples a realidade e a verdade (1992, p. 4-5). A partir dessas proposições, o documento, no caso o cinema, passa a ser tido como uma construção do real, que o altera por intermédio de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento, num dado contexto histórico. Os trabalhos dos autores que analisamos a seguir – comprometidos direta ou indiretamente com os *Annales* – estão em consonância com essa concepção de cinema como construção, possuindo, obviamente, suas peculiaridades.

Elias Thomé Saliba (1993) traça um paralelo entre a produção historiográfica das últimas décadas e a narrativa fílmica, atentando justamente para a natureza construída que elas têm em comum. Ele diz que os historiadores perceberam o caráter ilusório da verdade absoluta, intemporal e metafísica difundida pelos positivistas, a qual implicava na ausência de pressupostos ideológicos e na neutralidade do historiador, e passaram a afirmar que, na verdade, era o historiador que construía e recortava seu objeto de estudo. Diz ainda, que negando a objetividade positivista, hoje, a história, “se origina menos da necessidade de demonstrar que certos acontecimentos se realizaram e, muito mais, da necessidade de se verificar o que certos acontecimentos podem significar” (1993, p. 94).

Para Saliba, de modo análogo, também o cinema, guardadas as diferenças de linguagens, é produto de uma construção e criação de significados pelo sujeito. Construção e criação essas, que se dão “na seleção que é feita, em primeiro lugar, pela câmera e pela montagem, sobre o que há para mostrar e, depois, na articulação dessas imagens selecionadas” (1993, p. 95). Nota-se, que o princípio que subjaz a essas concepções de história e cinema é o de que o produtor de conhecimento não é mais o sujeito vazio e transparente por meio do qual a

² A reformulação a qual me refiro diz respeito à descoberta da relatividade do conhecimento científico e da provisoriade de suas verdades. Como assevera Elias Thomé Saliba (1993, p. 91) as “humanidades estão, hoje, finalmente convencidas de que, ao término de suas investigações, não é a Verdade que irão encontrar, mas verdades”.

realidade se refletia; ele passou a ser visto como um sujeito denso, imbuído de valores e ideologias, próprios de seu contexto histórico e da posição que ocupa nele.

Acentuando esse caráter de construção do cinema Milton José de Almeida (1993) o compara a um texto e enfatiza a importância da sua estética. O cinema seria um sistema simbólico de produção/reprodução de significações acerca do mundo:

O filme como um texto falado/escrito, é visto/lido. Como num texto/fala que à primeira letra/som secedem-se outros, formando palavras que se sucedem em frases, parágrafos, períodos até lermos/ouvirmos, as cenas, as seqüências, o filme completo (1993, p. 134).

Esse texto/filme, entretanto, é para Almeida, também uma obra de arte, ou seja, é uma transfiguração e criação estética da realidade, da vida, e não pode ser interpretado como imagens da vida ou da história tal como ela é ou aconteceu. O cinema dá “uma visão sobre acontecimentos, que provavelmente não teriam nada de belo, trágico, grandioso, horroroso, não fosse sua (trans)versão cinematográfica” (ALMEIDA, 1993, p. 142).

Mariza de Carvalho Soares (1994), por sua vez, toma uma direção diferente, ignorando as questões referentes à seleção e à articulação das imagens e à estética. Sua preocupação central é mostrar o cinema como um dos produtores de memória coletiva ou social. Citando Pierre Nora, ela define esse tipo de memória como um “conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida ou mitificada, por uma coletividade viva de cuja identidade faz parte integrante o sentimento do passado” (1994, p. 2). A autora alerta, porém, que os grupos, ao usarem o passado na formação de suas identidades nas lutas sociais pelo poder, não apenas geram recordações como também geram esquecimentos, silêncios (1994, p. 3). Por esse prisma, portanto, o cinema enquanto memória, está longe de ser um retrato do passado real; ele é sim uma manipulação desse passado por grupos sociais que, de acordo com seus interesses nas relações de poder de uma sociedade, querem decidir o que deve ser recordado e o que deve ser esquecido.

Marc Ferro (1992), talvez a maior referência dentro da história quando se trata do uso do cinema com fonte, faz uma abordagem similar a de Soares. Ele não analisa o cinema de uma perspectiva artística: “O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética (...) Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto” (1992, p. 87). E do mesmo modo como os autores comentados anteriormente, ele vê o cinema como uma construção, como uma montagem.

Entretanto, ao que parece, Ferro possui um diferencial. Ele entende que por trás da construção de um filme existe “uma zona de realidade não-visível”; que por trás do conteúdo aparente existe um conteúdo latente, o qual pode revelar algo sobre uma dada realidade. Considera ainda, que a identificação dos *lapses* – fragmentos involuntários que escapam aos objetivos de quem produz o filme – seria o meio para se chegar a esse elemento real oculto (1992, p. 88). É isso que o autoriza a dizer que o filme é uma contra-análise da sociedade.

Percebe-se que Ferro trabalha com certas dicotomias (visível *versus* não-visível; aparente *versus* latente) e, embora veja o cinema como uma montagem, está sempre em busca do real que se camufla por trás dela. Eduardo Morettin (2003) critica essa postura, alegando que o cinema não é expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte, isto é, ele apresenta, de fato, tensões próprias. Porém, elas não devem ser pensadas em termos de “história” e “contra-história”, como se fossem faces de uma mesma moeda, de um único sentido da obra. Tal visão ignora o caráter polissêmico da imagem e esquece que o cinema não pode revelar a realidade, dado o papel de mediação que exerce (2003, p. 15). O autor

crítica, ainda, a eleição feita por Ferro do cinema produzido por grupos marginalizados como lugar privilegiado de manifestação da contra-história, da realidade: “as imagens cinematográficas produzidas por esses grupos não forneceriam elementos para a sua própria contra-análise, pondo abaixo a representação que fazem de si e da sociedade?” (2003, p. 17). Para Morettin, o cinema, por si só, não pode conter uma via de acesso (*lapsos*) ao real, pois ele é apenas a construção de um sentido, de uma representação.

Diferentes metodologias

A partir de seus pressupostos teóricos, os pesquisadores citados anteriormente desenvolveram uma série de métodos, para tentar compreender o cinema, tanto o ficcional quanto o documentário, e as ligações que ele possui com o meio que o circunda.

Milton José de Almeida (1993) lança mão de um método similar ao da semiótica, uma vez que concebe o cinema como um conjunto de signos (som, vozes, palavras, cantos, música instrumental, ruídos, fotografia, etc...). Mas ele não faz a chamada “crítica externa” do filme, o que talvez torne seu método insuficiente para o historiador. Sua análise, contudo, pode ser interessante, na medida em que procura interpretar a estética da linguagem cinematográfica. A seu ver, o cinema estetiza coisas como a violência, a paz, etc. Partindo dessa idéia, Almeida faz breves comentários sobre alguns filmes, mostrando o que o rio e a chuva significam neles. Em *A Festa de Babette*, por exemplo, uma cozinheira estrangeira chega a uma aldeia em dia temporal. A chuva aqui, conclui o autor, torna-se um “presságio da luta que irá transcorrer entre o Deus-religião e o Deus-arte” (1993, p. 140).

Colocando o cinema como construção, ainda que não no sentido artístico como Almeida, Elias Thomé Saliba (1993) propõe a revelação do processo de construção subjetiva da história no interior da narrativa fílmica. Para ilustrar sua metodologia, ele analisa, entre outros, o documentário *Imagens do Brasil República*. Trata-se de um filme produzido pelo Arquivo Nacional, pertencente ao nível mais primário da construção fílmica, onde se cria o “efeito de realidade”. Tal efeito provém do fato do narrador estar em *off* e nunca utilizar palavras que se referiram a ele mesmo, dando a impressão de que a história não é contada por alguém, mas que ela se conta sozinha (1993, p. 96). Nesse documentário, portanto, a história é construída como *monumento* – artefato produzido voluntariamente pelo poder para perpetuar os próprios registros, no caso, as imagens.

Marc Ferro (1992), na tentativa de conciliar análise interna e externa, faz uso de procedimentos mais sofisticados. Morettin (2003) divide seu método em três dimensões. Na primeira, *crítica de autenticidade*, busca-se saber se o filme não é falsificado. Na segunda, *crítica de identificação*, a preocupação é conhecer a veracidade do filme, identificando possíveis traços de reconstituição e modificação. E a terceira dimensão, *crítica analítica*, engloba o estudo da fonte emissora, das condições de produção e recepção, e a análise da própria realização do filme, que consiste no uso de operações ideológicas como a definição da natureza e da função do comentário, a utilização de entrevistas, a sonorização, etc. (2003, p. 24-5-6).

Contudo, em seu texto *Filme: uma contra-análise da sociedade?*, Ferro examina alguns filmes soviéticos pautando-se somente por essa última dimensão. Na análise de *Dura Lex*, ele compara seu enredo ao da novela escrita em que foi baseado. Identificando acréscimos, supressões, modificações e inversões, Ferro diz que o diretor reconstituiu a história com outra significação (conteúdo latente), a qual ele descobre observando um *lapso*. Posteriormente, Ferro comenta também as críticas feitas ao filme, mostrando que elas não quiseram assumir a significação latente. Comenta ainda, os objetivos do diretor, constatando que ele não tinha consciência do alcance de sua própria obra. A atitude da crítica em ignorar, propositalmente

ou não, a significação latente, e a atitude do diretor em desconhecer o sentido da própria obra seriam “as zonas de realidade não-visível” atingidas por Ferro. Curiosamente, essa metodologia lembra muito a psicanálise freudiana, que também se fundava na decifração de pequenos gestos, aparentemente insignificantes (os atos falhos, por exemplo), para alcançar o inconsciente³.

Por fim, contrariando Ferro, Eduardo Morettin (2003) destaca que a interpretação do cinema não deve se ater “às leituras feitas da obra, como as expressas nas críticas de época a nas falas do diretor, mas ao sentido que emerge de sua estrutura” (2003, p. 38). Para ele, a questão não é fazer a obra confessar um sentido “inconsciente”. O importante é esquadrihar um filme e examinar como seu sentido é produzido, refazendo, para tanto, o caminho trilhado pela narrativa, levando em conta as tensões – provenientes da associação de diversos tipos de signo – dessa prática discursiva. A partir daí, é possível “desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga (...) sem perder de vista sua singularidade dentro de seu contexto” (2003, p. 40).

Considerações finais

Esquemáticamente, a apropriação do cinema como fonte histórica pode ser dividida em duas fases. A julgar pelas conclusões dos estudos de Mônica Kornis, podemos dizer que houve uma primeira que se estendeu até meados do século XX. O cinema foi tido, nesses anos, como uma espécie de reflexo transparente da realidade, sendo que os historiadores ainda não utilizavam frequentemente tal material, que, a rigor, era trabalhado somente por críticos e sociólogos que algumas vezes analisavam-no com vistas a fazer reflexões históricas (1992, p. 6). Já na segunda fase, iniciada nos anos 1960 e a qual pertencem os pesquisadores analisados nesse trabalho, a sétima arte, graças às reflexões revolucionárias dos *Annales*, foi definitivamente incorporada ao fazer historiográfico e passou a ser vista apenas como uma construção, uma representação do real.

A mudança de enfoque se deve, provavelmente, à adoção das noções de *subjetividade* e *discurso*⁴, que consideram, respectivamente, que toda forma de conhecimento (incluindo o cinema) é condicionada pelo ponto de vista pessoal e pelos interesses sociais, políticos e culturais do autor. Dentro do campo historiográfico, tal adoção se deu, sobretudo, com os *Annales*. De onde concluímos que tal movimento teve dupla importância na utilização do cinema como fonte histórica, pois além de tê-lo introduzido definitivamente na esfera da disciplina, modificou as maneiras de analisá-lo.

A guinada na abordagem do cinema conduziu à criação de diversos métodos, que visavam desconstruir a imagem cinematográfica. Os autores estudados nesse artigo usaram duas matrizes metodológicas – muitas vezes coadunando-as – que são variações dessa empreitada: a semiótica, que se propunha a decodificar os sistemas de significação, e as outras metodologias, mais preocupadas com os processos socioculturais subjacentes aos eixos ideológicos do filme.

³ Essa caracterização do método de Freud é feita por Ginzburg (2003, p. 150), que o compara ao método do pintor Morelli e ao atribuído a Sherlock Holmes por Arthur Conan Doyle. O autor diz que todos eles procuravam por meio de pistas infinitesimais captar uma realidade mais profunda, e que eles representam, no final do século XIX, a emergência de um paradigma epistemológico denominado por ele de indiciário.

⁴ As duas noções penetraram no âmbito historiográfico através de outras disciplinas. A *subjetividade*, isto é, a idéia de que todo saber provém de sujeitos do conhecimento, foi difundida pela filosofia, ao passo que a noção de *discurso*, isto é, a idéia de que todo conhecimento é produzido por um determinado autor, que focaliza um determinado público, dando ao seu texto (*lato sensu*) uma forma e um conteúdo, foi divulgada pela lingüística e pela semiótica.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Milton José de. Cinema e televisão: histórias em imagens e som na moderna sociedade oral. *In*: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). **Coletânea lições com Cinema**. São Paulo: FDE, 1993, p.87-107.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980 (Col. Primeiros passos).
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 79-115.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *In*: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História**. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p.143-179.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.237-250.
- MARROU, Henri-Irénée. A História faz-se com documentos. *In*: **Sobre o conhecimento histórico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.55-77.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões e debates**, Curitiba, n.38, 2003, p.11-42.
- SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. *In*: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). **Coletânea lições com cinema**. São Paulo: FDE, 1993, p.87-107.
- SOARES, Mariza de Carvalho. Cinema e História ou Cinema na Escola. **Primeiros escritos**, [s.l.], n.1, 1994, p.1-7.