

**José D'Assunção
Barros**

Professor adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: jose.assun@globo.com.

Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas 175

Cinema and history - considerations about the historiographical uses of filmic sources"

Cine e historia – consideraciones historiográficas acerca de los usos de las fuentes fílmicas

RESUMO

Este artigo busca esclarecer e discutir as relações entre História e Cinema, particularmente examinando o Cinema como fonte histórica, no sentido de que se constitui tanto em produto histórico de uma sociedade específica, como agente que interfere próprio no processo histórico.

Palavras-chave: Cinema; representação historiográfica; imagem.

ABSTRACT

This article seeks to clarify and discuss the relationship between history and cinema, particularly by examining Cinema as a historical source, in the sense that is historical product of a particular society, as agent that interferes itself in the historical process.

Keywords: Cinema; histographical representation; image.

RESUMEN

Este artículo trata de aclarar y discutir la relación entre la historia y el cine, en particular mediante el examen de la película como una fuente histórica, en el sentido de que es el producto histórico de una sociedad determinada, como un agente que interfiere con la misma en el proceso histórico.

Palabras clave: El cine; representación historiográfica; imagen.

Há algumas décadas os historiadores descobriram as amplas possibilidades de utilização do cinema como fonte histórica¹. Considerado por muitos a “arte do século XX”, o cinema tem constituído, a partir de si mesmo, uma linguagem própria e uma indústria também específica, e à par disto não cessou de interferir na história contemporânea ao mesmo tempo em que

¹ Um dos pioneiros no tratamento do cinema como fonte histórica, já desenvolvendo métodos e propondo abordagens específicas, além de teorizar pioneiramente sobre a relação cinema-história, foi Marc Ferro, que inicia suas reflexões sobre a temática com o ensaio “O filme: uma contra-análise da sociedade?” (in: NORA; LE GOFF, 1988, p. 199-232) e mais tarde com o livro *Cinema e história* uas reflexaer pioneiramente sobr a relação fonte hist(FERRO, 1992). Hoje, o cinema está bem constituído como um dos grandes campos de interesse da historiografia recente (cf. CARNES, 1997). No Brasil, os historiadores têm produzido coletâneas diversas sobre a relação cinema-história. Apenas para citarmos algumas, podemos indicar: (1) NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (Orgs.). *Cinema-História*. Petrópolis: Apicuri, 2008; (2) FERREIRA, Jorge et al. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001; (3) CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007; (4) NÓVOA, Jorge et al. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Unesp, 2009. Estas e outras obras têm se ocupado de abordar o cinema tanto como fonte, como objeto histórico. Uma síntese importante sobre o uso historiográfico do filme e de outras fontes audiovisuais pode ser encontrada em NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

seu discurso e suas práticas foram se transformando com esta mesma história contemporânea².

Neste sentido, o cinema – incluindo todo o imenso conjunto das obras cinematográficas já produzidas e também as práticas e discursos que sobre elas se estabelecem – pode ser considerado hoje uma fonte primordial e inesgotável para o trabalho historiográfico. A partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade. De igual maneira, como se verá oportunamente, os historiadores políticos e culturais podem examinar os diversos usos, recepções e apropriações dos discursos, práticas e obras cinematográficas.

Para além do fato mais evidente de que o cinema – enquanto “forma de expressão cultural” especificamente contemporânea – fornece fontes extraordinariamente significativas para os estudos históricos sobre a própria época em que foi e está sendo produzido, outra relação fulcral entre história e cinema pode aparecer por intermédio da dimensão deste último como ‘representação’. O cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um ‘meio de representação’. Por meio de um filme representa-

² Sobre o cinema como linguagem, filósofos e cineastas têm partilhado um grande interesse em escrever sobre essa nova linguagem que é constituída pelo cinema; registraremos por ora duas obras importantes: (1) MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990; e (2) CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. Compreender o cinema como linguagem específica é igualmente importante de um ponto de vista metodológico, e neste particular cf. (1) JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Sesc, 2009; e (2) MOSCARIELLO, Angelo. *Como ver um filme*. Lisboa: Presença, 1985.

se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme³. Esta instância do cinema como meio de representação – e particularmente como meio de representação da história pelos chamados ‘filmes históricos’ – permite pensarmos o cinema, adicionalmente, como recurso para o ensino da própria história⁴. Por fim, lembraremos também que o cinema é ele mesmo um “agente histórico” importante, no sentido de que termina por interferir na própria História de diversas maneiras – seja por intermédio de sua indústria, seja pela formação de opinião pública e de influências na mudança de costumes, seja por meio daqueles que dele se utilizam para objetivos diversos, como os próprios governos e os grupos sociais que, com a produção filmica, impõem seus discursos, pontos de vistas e ideologias⁵.

³ Ver, sobre isto, ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. *O Olho da História*, Salvador, v. 1, n. 5, p. 105-116, set. 1997. A relação de mútua interferência entre cinema e história também pode ser vista em ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 12, p. 118-128, dez. 1999.

⁴ Registraremos, neste sentido, algumas obras significativas; (1) NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2005; (2) DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; (3) AZZI, Riolando. *Cinema e educação: orientação pedagógica e cultural de vídeos*. São Paulo: Paulinas, 1996; (4) MOCELLIN, Renato. *O cinema e o ensino de história*. Curitiba, Nova Didática, 2002, (5) FALCÃO, Antoni. R.; BRUZZO, Cristina (Orgs.). *Lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993; (6) ABUD, Kátia Maria. A construção de uma didática da história: algumas idéias sobre a utilização de filmes no ensino. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 183-193, 2003; e (6) OLIVEIRA, Henrique. Limites e possibilidades da narrativa histórica audiovisual e o ensino de história. *O Olho da História*, Salvador, v. 1, n. 5, p. 117-125, set. 1997.

⁵ A título de exemplo, ver (1) ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como ‘agitador de almas’*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo:

Podemos aqui visualizar uma dimensão complementar nas relações que permeiam o cinema e a história. Se o cinema é ‘agente da história’ no sentido de que interfere nela direta ou indiretamente, ele também é interferido todo o tempo pela história, que o determina em seus múltiplos aspectos. Vale dizer, o cinema é ‘produto da história’ – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas. Por isso, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É neste sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como ‘fontes históricas’ significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes, o que inclui todos os gêneros fílmicos possíveis. A mais fantástica obra cinematográfica de ficção carrega por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura. Esta afirmação, que de resto também é perfeitamente válida para as obras de literatura, dá suporte ao fato de que a fonte cinematográfica tem sido utilizada com cada vez mais frequência pelos historiadores contemporâneos.

O lugar que produz o cinema é também o lugar que o recebe, de modo que a fonte fílmica pode dar a compreender uma sociedade simultaneamente a partir do sistema que o produz e de seu universo de

Annablume, 1999; e (2) LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* São Paulo: Paulus, 2003. Para uma referência importante sobre a história do cinema brasileiro, ver BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

recepção. O público consumidor e a crítica inscrevem-se desde já na rede que produz o filme, conjuntamente com os demais fatores que atuam em sua produção, e isto porque o público receptor é sempre levado em consideração nos momentos em que o filme é elaborado. As competências e expectativas do consumo, enfim, são antecipadas no momento em que é produzida a obra cinematográfica, de modo que analisar um filme é analisar também o público que o irá consumir⁶.

Com relação a estes 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 a uma determinada sociedade historicamente localizada. Mas como a indústria cinematográfica contempla em todas estas instâncias relações de poder – seja no que concerne à sua inserção no universo da indústria cultural, seja no que se refere à sua apropriação pelos

⁶ Aqui poderemos importar para a compreensão da linguagem fílmica, e das práticas que a acompanham, toda uma abordagem dos sistemas de comunicação e da análise de discursos que já vem avançando bastante no âmbito da linguística e da semiótica. Será possível estabelecermos, para o discurso múltiplo do cinema, um paralelo com o que disseram sobre os discursos da escrita e da oralidade estudiosos como Bakhtin e Paul Zumthor, que não deixam de observar a todo instante os modos complexos como o receptor inscreve-se no momento mesmo da produção de um discurso. Sobre isto, vejam-se as obras de Bakhtin – *Marxismo e filosofia da linguagem* (São Paulo: Hucitec, 1981) e *Questões de estética e de literatura* (São Paulo: Hucitec, 1993); e ainda o clássico de Paul Zumthor sobre o mundo medieval da oralidade, *A letra e a voz* (São Paulo: Companhia das Letras, 1993).

poderes públicos e privados —, é natural que pelos estudos históricos do cinema se interessem também a história política, a história social, e mesmo a história econômica em sua inserção com estas modalidades historiográficas⁷.

É importante para o historiador avançar na compreensão dos poderes que atravessam o cinema, alguns interferindo diretamente na feitura de filmes⁸. Apenas para nos atermos ao âmbito dos poderes que circulam na esfera da indústria cultural, iremos encontrar todo um conjunto de poderes e micropoderes que enredam a feitura de um filme, e isto variando de acordo com os diversos contextos e com as diversas fases da história do cinema. O cinema, que surge com os irmãos Lumière, logo empreenderá uma criativa luta para se transformar de mera tecnologia em arte, e a partir daí se empenha em construir uma linguagem inteiramente nova. O cinema que convive com a televisão, por exemplo, é já outro e deve confrontar-se com a ideia de que seus objetos fílmicos em determinado momento passarão das grandes telas ao circuito da televisão (e, mais tarde, já nas últimas décadas do século XX, ao circuito da televisão por assinatura e das locadoras do vídeo). Tudo isto interfere em sua feitura, porque a

⁷ Textos já clássicos para o estudo do Cinema no que se refere aos aspectos que se desdobram do contexto da indústria cultural são os ensaios escritos por Walter Benjamin. Ver, em especial, BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense, 1985. Ver ainda (1) CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*, São Paulo: Brasiliense, 1984; e (2) SCHWARTZ, Vanessa; CHARNEY, Leo. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac-Naify, 2001. Para a relação entre Cinema e Estado, ver RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

⁸ Para uma relação entre Cinema e Política, ver FURHAMMAR, L. e ISAKSSON, F. *Cinema e política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

indústria cultural almeja explorar todas as mídias e mercados, e neste sentido seus produtos devem ser polivalentes e adaptativos com vistas à geração de lucros sempre crescentes.

Haverá mesmo filmes feitos especialmente pela televisão, e outros previstos para gerarem séries para a televisão. Quando se escreve um roteiro de filme para televisão, devem-se antecipar as reações de um telespectador que não está mais preso por duas horas dentro de um recinto fechado de sessão cinematográfica para a qual já comprometeu o valor de um ingresso. Esse novo espectador que assiste na televisão a um filme – seja um filme que já percorreu o circuito das salas de cinema ou um filme tipicamente televisivo – possui literalmente nas mãos um novo poder: o *zapping* – esta possibilidade de apertar um botão no controle remoto e mudar o canal. Os roteiros, desta forma, não podem ser concebidos livremente, pois desde o instante de sua gestação já sofrem a presença desta formidável multidão de micropoderes. É preciso capturar a atenção do espectador comum e, neste sentido, as emissoras pressionarão roteiristas para fazerem cortes em seus roteiros de modo a conseguirem mais excitação, mais suspense, por vezes maior velocidade ou maior nível de adaptação à competência do espectador comum. Desta maneira, os grandes interesses das emissoras e as pequenas expectativas do telespectador comum se enredam para pressionar a feitura do filme. Em operação inversa, ocorre ao historiador que ele pode partir de um filme – aqui tomado como fonte histórica – para precisamente desvendar esta rede de poderes e micropoderes, de expectativas de mercado e de competências espectadoras, de padrões culturais impostos pela mídia e de representações culturais que surgem espontaneamen-

te. Ou seja, partindo de um produto, ele estará apto a decifrar a sociedade que o produziu.

Em vista deste mundo de novas possibilidades historiográficas, examinaremos nos próximos parágrafos os diversos tipos de fontes relacionadas com o cinema, e de que podem se valer os historiadores do mundo contemporâneo. Será necessário considerar aqui toda uma gama de fontes importantes, desde aquelas geradas *para* e *pela* produção de um filme – como roteiros, sinopses, cenários, registros de marcações de cenas, mas também contratos, propagandas, críticas de cinema, receitas e despesas de produção – até aquela que é a fonte por excelência: o filme.

De fato, no que se refere às fontes primárias para o estudo da história do cinema, ou então da história através do cinema, a primeira a se considerar é o próprio filme, o produto final da arte cinematográfica. Neste sentido, um ponto de partida metodológico para examinar sistematicamente a relação entre cinema e história deve vir ancorado na compreensão de que o filme – pretenda ele ser imagem ou não da realidade, e enquadre-se dentro de um dos gêneros documentários ou dentro de um dos gêneros de ficção – é em todos estes casos *história*. Não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica, ou pura invenção, sempre ele estará sendo produzido dentro da história e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem dela – isto independentemente da vontade dos que contribuíram e interferiram para sua elaboração.

Assim, o mais fantasioso filme de ficção científica não expressa senão as possibilidades de uma realidade histórica, seja como retratação dissimulada, como inversão, como tendência discursiva que o estrutura, como visão de mundo que o informa e que o enforma (que lhe dá forma), e assim por diante. É por isto,

tal como se observou antes, que é sempre possível dizer que a ficção, por mais criativa e imaginativa que seja, permite em todos os casos uma aguda leitura da realidade social e histórica, o que implica dizer que o historiador ou o analista da fonte documental cinematográfica sempre poderá almejar enxergar por trás de um filme algo da sociedade que o produziu, e que poderá analisar a fonte fílmica como um produto complexo que se vê potencializado pelo fato de que para ela confluem diversos tipos de linguagens e materiais discursivos denunciadores de uma época, de caminhos culturais específicos, de agentes sociais diversos, de relações de poder bem definidas, de visões de mundo multidiversificadas.

Para registrar um exemplo inicial, a Los Angeles do século XXI apresentada em *Blade Runner* (1982) – filme que intermescla os gêneros da ficção científica e do filme policial – é uma Los Angeles fictícia, imaginada pelo romancista de cujo texto foi extraído o enredo e pelo roteirista da película⁹. Contudo, uma análise acurada poderia nos mostrar como são projetadas nesta Los Angeles imaginária vários dos medos típicos dos americanos ou do homem moderno, de modo geral. A Los Angeles de *Blade Runner*,

⁹ *Blade Runner* – filme de Ridley Scott produzido em 1982 com base no romance de Philip K. Dick – traz uma visão apocalíptica ambientada no início do século XXI, época em que uma grande corporação havia desenvolvido um andróide que era mais forte e ágil que o ser humano. Estes “replicantes” eram utilizados como escravos na colonização e exploração de outros planetas, até que um grupo dos robôs mais evoluídos provoca um motim em uma colônia fora da Terra, e a partir deste incidente os replicantes passam a ser considerados ilegais na Terra. A partir de então, policiais de um esquadrão de elite, conhecidos como *blade runners*, são orientados a exterminar qualquer replicante encontrado na Terra. Até que, em 2019, quando cinco replicantes chegam à Terra, um *ex-blade runner* é encarregado de caçá-los.

com seu submundo formado por ruas estreitas e poluídas, habitadas por uma população que se reparte em etnias e dialetos, e que se vê contrapontado por prédios de centenas de andares e por uma sofisticada tecnologia, é certamente o espaço imaginário de projeção de alguns dos grandes medos americanos: a poluição, a violência, a escassez alimentar, a opressão tecnológica, a presença de migrantes vindos de outros países, a ameaça da perda de uma identidade propriamente “americana”, os desastres ecológicos que no filme aparecem sob a forma de uma chuva ácida com a qual têm de conviver os habitantes deste futuro imaginário. Os *replicantes* – andróides criados pelos homens do futuro – expressam com sua revolta os temores dos homens de hoje diante de uma tecnologia que pode sair do controle, da criatura que ameaça o criador – tema que de resto sempre foi caro à ficção científica já clássica.

De igual maneira, na temática de um mundo dominado e controlado por uma megacorporação, aparecem nos labirintos discursivos de *Blade Runner* os receios diante de um futuro onde a empresa capitalista passa a assumir o papel de Estado e a ter plenos poderes sobre a vida e a morte de todos os indivíduos – o que, em última instância, traz à tona o temor diante da possibilidade da perda de liberdade individual. Para além disso, as relações entre os homens e a memória, na qual se apoiam para a construção de sua identidade individual e que no entanto lhes é tão inconsistente, são trazidas a nu na famosa cena que se refere a uma replicante que não possui sequer a consciência de ser uma replicante (isto é, não humana), e que se depara com a cruel realidade de que a memória que foi nela implantada não corresponde

a nenhuma vivência efetiva¹⁰. As relações com Deus e a Morte, por fim, aparecem na parábola que dá forma geral ao filme por meio de um enredo no qual os replicantes procuram obstinadamente seus criadores na esperança de prolongarem a própria vida, e que traz como um dos desfechos a cena da criatura que termina por assassinar seu criador, evocando as intrincadas relações psicológicas que permeiam desde sempre as relações entre o homem e Deus por meio das realidades religiosas por ele mesmo engendradas na história real. Por fim, *Blade Runner* levanta em diversas ocasiões um questionamento típico desta nossa época que entremeia o real e o virtual e que, para além disso, enseja perturbadoras reflexões filosóficas sobre a desconstrução do sujeito, esta desconstrução tão típica da pós-modernidade e que vem abalar fortemente as certezas do homem contemporâneo em relação à sua própria existência objetiva¹¹. Eis, portanto, um exemplo, entre tantos

¹⁰ No filme *Blade Runner*, os replicantes não possuem memória, visto que já nascem prontos, preparados que são para durarem apenas quatro anos. No caso da replicante mencionada (Rachel), tratava-se ainda de um caso especial: uma replicante que fora programada para pensar que era humana, e que por isso possuía uma memória implantada que acreditava corresponder a vivências efetivas (e que era reforçada por fotografias que ela possuía e que acreditava serem fotos suas de infância). O filme deixa no ar, aliás, a possibilidade de que o próprio Deckard (o caçador de andróides) poderia ser ele mesmo um replicante que acreditava ser humano, tal como a replicante Rachel. Como saber, enfim, se as memórias que possuímos são realmente nossas, correspondentes a experiências efetivas que um dia foram vividas por nós (?) – tal é a reflexão percorrida nas cenas de *Blade Runner* que evocam as relações dos personagens – humanos ou replicantes – com a memória. Cumpre lembrar que o filme apresenta diversas ambiguidades, permitindo que dele surjam diferentes leituras.

¹¹ Neste sentido, *Blade Runner* denuncia uma discussão sobre o verdadeiro estatuto da 'realidade' que mais tarde seria a temática de base de outro grande marco do cinema americano, o filme *Matrix* (2003).

que poderiam ser dados, de que toda a ficção está sempre impregnada da realidade vivida, seja com ou sem a intenção de seu autor¹².

A princípio, qualquer filme – seja um policial, um filme de ficção científica, uma pornochanchada, um filme de amor – pode ser constituído em fonte pelo historiador interessado em compreender a sociedade que o produziu e que o tornou possível como obra. Desnecessário é dizer que um filme ambientado na Idade Média que seja elaborado hoje falará ao historiador muito mais sobre a Idade Contemporânea do que sobre a Idade Média. Seria de se perguntar o quanto o filme *Cruzada*, de Ridley Scott (2005) – que acompanha a narrativa de uma cruzada medieval ocorrida em 1185 –, nos fala, por exemplo, do impacto da Guerra do Iraque e de outros confrontos contemporâneos envolvendo nações ocidentais e o mundo islâmico. Ou, para lembrar outro filme de Scott, até que ponto *O Gladiador* (2004) – ao abordar o Império Romano – não nos fala do Império Americano, do jogo de poder, da corrupção e decadência?

É ainda oportuno lembrar que os filmes também podem ser trabalhados em série, e não apenas a partir de análises individualizadas de seus discursos e de seu enredo. Pode-se estudar a evolução de interesses temáticos a partir de um levantamento geral de obras fílmicas em um determinado período. Se os tempos recentes mostram a renovação de interesses

¹² Para análises específicas sobre *Blade Runner*, ver (1) MARDER, Elisa. *Blade Runner's Moving Still*. *Camera obscura*, n. 27, p. 88-107, 1991; (2) BUKATMAN, Scott. *Blade Runner*. Londres: BFI Modern Classics, 1997; (3) CAIN, Christine. *Blade Runner*. Madrid: Anaya, 1998; (4) SAMMON, Paul M. *The making of Blade Runner*. New York: Harper Prism, 1996.

por filmes ambientados na Idade Média ou em tempos antigos, isso certamente diz algo ao historiador sobre o atual contexto sociocultural, ou mesmo político, que permitiu a renovação desse interesse. Com a produção ligada ao cinema ocorre, de resto, o que também se verifica para a produção literária ou artística em geral. A emergência de determinado tipo de obra, os temas que circulam, seu vocabulário, as novidades formais que se tornam possíveis... tudo isto nos fala ainda mais dos receptores da obra do que de seus próprios autores individualizados.

As possibilidades de fontes históricas relativas ao cinema não se esgotam nesta obra final que é o filme propriamente dito. Para além desta fonte mais óbvia, e que pode ser examinada sob sua forma de registro em vídeo, é preciso considerar ainda que a fonte fílmica gera outros tipos de fontes como substratos, etapas e instrumentos de trabalho. Por exemplo, o 'roteiro' mostra-se como um tipo de transposição literária do filme, que terá sido em algum momento tanto um instrumento de trabalho para os produtores do filme, como terá se convertido em outro momento em obra literária por si mesma, posta à venda para a leitura de interessados. Este tipo de fonte também apresenta grande utilidade para historiadores e estudiosos de Ciências de Comunicação que estudam o cinema. Naturalmente, os métodos de análise que se direcionam para o 'filme' em sua forma de imagens projetadas na tela – e que deste modo se apresenta como uma obra integral que incorpora diversas linguagens – devem ser diferenciados dos métodos a serem empregados para a análise do roteiro, transposição do enredo e diálogos do filme para o texto escrito.

Para além disso, outros tipos de substratos de filmes também podem ser considerados, como a ‘sinopse’ – que consiste em um tipo especializado de resumo do filme, e que se diferencia radicalmente do roteiro por seu caráter breve e sintético. Por outro lado, é preciso ainda considerar que o filme também gera documentação sobre o filme. Por exemplo, a crítica deixa registros textuais de suas leituras sobre filmes específicos por meio de ‘crônicas especializadas’, normalmente publicadas em jornais e revistas. Este tipo de fonte também deve ser abordado pelo historiador do cinema, com a plena consciência de que neste caso ele não estará mais estudando o filme como fonte direta, mas, sim, examinando um discurso que se estabelece sobre o filme. Os depoimentos dos próprios autores e envolvidos na produção do filme também podem ser enquadrados nesta modalidade de fontes sobre o cinema, e outro substrato possível são as propagandas sobre o produto cinematográfico, seja a propaganda sobre o filme que vai às telas de cinema, seja a propaganda sobre o filme convertido em vídeo para circular nas chamadas locadoras.

Há ainda a documentação propriamente dita sobre cinema (no sentido de documentação registrada por meio da escrita). Como já dito, o cinema também gera apropriações, manipulações e resistências. Estas relações, que permeiam a própria interação entre história e cinema, também geram inúmeros tipos de documentação que podem ser utilizados pelos historiadores. Pode-se estudar, por exemplo, a documentação oficial, institucional e governamental sobre a produção cinematográfica: legislação sobre a normatização e controle do Cinema, documentos da censura, e assim por diante.

Fontes ensaísticas sobre o filme, escritas nos vários períodos da história do cinema, também podem revelar como o cinema tem sido visto pela sociedade, por setores específicos dela e por agentes históricos e artísticos vários. Desta forma, os ensaios sobre o cinema podem ser tomados como fontes para a análise das várias visões de mundo sobre o cinema. Assim, por exemplo, diversos cineastas escreveram textos importantes sobre o cinema, como Jean Epstein¹³, Jean Renoir¹⁴, Serguei Eisenstein¹⁵, Jean-Claude Carrière¹⁶, François Truffaut¹⁷, e tantos outros. Da mesma forma, outros escreveram autobiografias que certamente elucidam suas relações com o cinema, bem como aspectos de sua inserção como cineastas em uma sociedade produtora e consumidora de filmes. Entre estes podemos citar Luís Buñuel¹⁸ e Federico Fellini¹⁹, que também nos oferecem outro exemplo de fonte importante para compreender o pensamento, as práticas e as representações dos autores de filmes: a entrevista²⁰. É também o caso das entrevistas de

¹³ EPSTEIN, J. O cinema e as letras modernas (1921) In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

¹⁴ RENOIR, J. *Escritos sobre o cinema: 1926-1971*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

¹⁵ (1) EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. (2) EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

¹⁶ CARRIÈRE, J-C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

¹⁷ TRUFFAUT, F. *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

¹⁸ BUÑUEL, L. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

¹⁹ FELLINI, F. *Fellini por Fellini*. Lisboa: Don Quixote, 1985.

²⁰ FELLINI, F. *Eu sou um grande mentiroso: entrevista a Damien Pettigrew*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

François Truffaut²¹. Todos estes tipos de fontes podem ser trabalhados pelos historiadores em conexão com fontes fílmicas propriamente ditas, apenas para considerar os textos de autoria dos próprios produtores diretos de filmes²².

Questões de método

Situadas as fontes possíveis para uma história do cinema, ou para uma história construída por meio da observação da produção cinematográfica de um determinado período, podem ser situadas agora algumas coordenadas metodológicas importantes a serem consideradas²³. No que se refere à fonte fílmica propriamente dita – o ‘objeto filme’ em sua realização final –, uma coordenada metodológica importante a ancorar a análise de fontes deve estar apoiada na compreensão de que o cinema e a obra fílmica são construídos a partir de diversos discursos distintos que se entrelaçam e interagem entre si. Por isso, para compreender tanto as possibilidades formais e estruturais como os conteúdos encaminhados por um filme, faz-se necessário ultrapassar a análise exclusiva dos componentes discursivos associados à escrita (os diálogos e os roteiros, por exemplo).

²¹ TRUFFAUT, F. *Truffaut / Hitchcock: entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

²² Já nem mencionaremos a vasta literatura ensaística e de crítica cinematográfica que traz a nu as diversas representações, visões de mundo e análises individuais sobre o cinema ou sobre filmes específicos, e que pode ir desde as obras filosóficas de Gilles Deleuze até as crônicas diárias sobre a produção fílmica que são publicadas nos periódicos todos os dias.

²³ Para um artigo que ofereça uma visão de conjunto sobre o debate metodológico envolvendo as instâncias da história e do cinema, ver KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

Obviamente, não é suficiente examinar o roteiro transformado em obra literária (por exemplo, sob a forma de livro), embora este tipo de texto – tal como já se disse – também seja uma fonte importante para a análise. Da mesma maneira, também não é suficiente assistir ao filme em sua realidade projetada (o filme assistido como película cinematográfica) se o olhar continua a acompanhar analiticamente apenas os componentes discursivos escrituráveis (isto é, passíveis de serem traduzidos em termos de texto linear). Dito de outro modo, de nada adianta assistir ao filme como realização integral se só direcionarmos a análise para o roteiro e os diálogos – que, sem dúvida, são importantes, mas certamente não constituem toda a realidade da fonte fílmica a ser examinada.

Uma metodologia adequada à análise fílmica necessita ser complexa. Deve tanto examinar o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo, como analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: a 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 destes níveis e tipos discursivos, para além do subliminar que frequentemente se esconde na própria mensagem falada e passível de ser traduzida em componentes escritos²⁴.

Para dar um exemplo, a história registra diversos exemplos de críticas a poderes e sistemas políticos

²⁴ Existe já uma importante bibliografia sobre a análise fílmica em uma perspectiva mais complexa, e podemos registrar algumas referências: (1) GOLIOT-LETÉ, Anne G. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994; (2) AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995; (3) XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

que conseguiram atravessar sistemas de censura bastante rigorosos pelo simples fato de os censores burocráticos serem desprovidos de uma cultura visual adequada para decifrar a ideologia de uma obra sem se ater meramente à análise superficial dos componentes escritos de um filme (roteiro e diálogos, basicamente). É este nível superficial de análise que precisa ser ultrapassado pelo estudioso do cinema como objeto de significação cultural e política, seja este estudioso um historiador ou um pesquisador da comunicação. Para superar limites deste tipo, a metodologia para análise fílmica deve ser, acima de tudo, multidisciplinar e pluridiscursiva. Em vista disto, a metodologia utilizada para a análise fílmica deve considerar, antes de tudo, que a obra cinematográfica dispõe de determinado número de modos de expressão que não são mera contrapartida ou transcrição da escrita literária, mas que têm, ao contrário, sua própria especificidade.

Uma dimensão fundamental dentro do feixe discursivo que integra a linguagem cinematográfica refere-se, naturalmente, ao discurso imagético. Princípios metodológicos análogos aos que inspiraram os primeiros analistas modernos de documentação iconográfica devem ser, em uma primeira medida, considerados. Referimo-nos ao fato de que, tanto na iconografia como na imagem fílmica, faz-se necessário partir da imagem em si mesma – ou seja, considerá-la em sua especificidade. Dito de outra forma, não se deve buscar nas imagens somente o reflexo ou a ilustração – seja em forma de confirmação ou de desmentido – de outro saber, que é o da tradição escrita. As imagens, enfim, devem ser consideradas como tais, a partir de sua natureza específica, o que

implica para o historiador, por exemplo, lançar mão de outros saberes para melhor compreendê-las. Reforça-se aqui, como sempre, a postura francamente interdisciplinar que deve estar envolvida na metodologia de análise fílmica.

A especificidade do discurso imagético que se integra ao discurso cinematográfico – e aqui estaremos falando de imagens que se colocam em movimento, o que já traz por si novas singularidades – é naturalmente apenas um aspecto. O filme, como já dito, é elaborado a partir de vários substratos integrados. E é preciso aplicar as diversas metodologias possíveis a cada um desses substratos – seja o das imagens (que podem ser imagens sonorizadas ou não), o da trilha sonora, o do cenário, o da linguagem da ação gestual e cênica, sem contar o substrato mais evidente do discurso falado que transparece pelos diálogos e pela estruturação lógica que dá forma ao roteiro. Trata-se, então, de analisar densa e integradamente a narrativa, o cenário, a escritura. Sobretudo, trata-se de aplicar metodologia de análise às relações possíveis entre os componentes internos a cada um desses substratos, e às relações destes entre si.

A compreensão de que cada tipo de registro discursivo que se integra à obra fílmica deve implicar uma postura analítica própria, que leve em consideração as especificidades do tipo de discurso (verbal, imagético, musical etc.), deve também ser acrescida de uma preocupação com outro tipo de especificidade: o do *gênero* de cada obra cinematográfica a ser examinada. Tal como dissemos em parágrafo anterior, não importa se o filme é documentário ou ficção – ele sempre será um produto histórico que permite uma determinada leitura desta mesma história. Mas

é preciso estar atento para a singularidade de cada gênero cinematográfico – seja o documentário, o filme de propaganda, a intriga autêntica, a ficção de ambientação histórica ou não. Cada um desses gêneros ou qualquer outro possui sua própria especificidade discursiva, à parte aquilo que é típico da obra fílmica em sentido geral. A mesma atenção metodológica deve se direcionar para as *modalidades* que atravessam os gêneros cinematográficos. Um filme de ficção, por exemplo, pode se apresentar como drama, como tragédia, como comédia, e cada uma destas modalidades deve ser compreendida em sua própria especificidade de modo a permitir uma aproximação metodológica adequada. Uma comédia, cujo objetivo declarado é o de fazer rir, não pode ser analisada da mesma forma que um drama ou uma tragédia.

Resta dizer que é preciso captar com método não apenas o que é intencional no documento fílmico, mas também aquilo que é não intencional, involuntário, inconsciente, casual. Tomando-se, por exemplo, o gênero documentário, e considerando-se hipoteticamente um filme que pretenda registrar um determinado evento, o analista deverá atentar para o fato de que, se a câmera direciona necessariamente um determinado olhar para a realidade enfocada (e este olhar direcionado deve ser ele mesmo objeto da análise), essa mesma câmera irá inevitavelmente captar, de forma involuntária, muitos outros aspectos da realidade dentro da qual ocorre o evento a ser filmado. Assim o evento a ser captado será inevitavelmente invadido pelo ‘inesperado’ e pelo ‘involuntário’, sem contar o ‘automático’ e o ‘imaginário’ que se pode tornar perceptível nos gestos, na indumentária do público indiferenciado que faz parte da cena, nos padrões de

comportamento que serão trazidos à cena embora não constituíssem intencionalmente o objeto da filmagem. Em suma, todo documento fílmico tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento mesmo em que ele é feito, e o analista da fonte cinematográfica deve estar preparado para captar estes aspectos e integrá-los ao objeto de sua análise.

A ideologia, por exemplo, está sempre a escapar desta fonte privilegiada que é a obra cinematográfica. Os extratos ideológicos, naturalmente, podem ser decifrados a partir dos elementos aparentemente mais casuais, ou dos detalhes diversos. Neste sentido, é possível retomar as observações de Marc Ferro:

um procedimento aparentemente utilizado para exprimir duração, ou ainda uma outra figura (de estilo) transcrevendo um deslocamento no espaço, etc., pode, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado. (FERRO, 1992, p.16).

Enfim, tanto o intencional como o não intencional devem ser objetos da atenção daquele que analisa a fonte fílmica. Neste sentido, pode ser empregada para a análise historiográfica da fonte fílmica uma espécie de contrapartida da chamada ‘análise intensiva’ ou da ‘descrição densa’ que têm sido empregadas pelos micro-historiadores e pelos antropólogos em seus respectivos campos de investigação. Trata-se, então, de direcionar atenção e método para aspectos casuais, detalhes, indícios, dimensões da realidade fílmica da qual frequentemente não se apercebem mesmo os profissionais envolvidos com sua produção.

Cinema e história estão destinados a uma parceria que envolve intermináveis possibilidades a serem exploradas pelos historiadores. O cinema como ‘forma de expressão’ será sempre uma riquíssima fonte para compreender a realidade que o produz e, neste sentido, um campo promissor para a história, aqui considerada área de conhecimento. Como ‘meio de representação’, abre para esta mesma história possibilidades de apresentar de novas maneiras o discurso e o trabalho dos historiadores, para muito além da tradicional modalidade da literatura que se apresenta sob a forma de livro. E, por fim, agora considerando a história como o vasto universo dos acontecimentos que afetam os homens ou que são por eles impulsionados, o cinema apresenta-se certamente como um dos grandes agentes históricos da contemporaneidade. O cinema interfere na história, e com ela se entrelaça inevitavelmente. Eis aqui uma relação definitiva.

Referências

- Fontes fílmicas citadas neste ensaio:

Bowling for Columbine (EUA, 2002). Direção: Michael Moore. Roteiro: Michael Moore.

Fahrenheit 9/11 (EUA, 2004). Direção: Michael Moore. Roteiro: Michael Moore.

Blade Runner (EUA, 1982). Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Francker e David Webb Peoples, baseado em livro de Philip K. Dick.

Cruzada (Kingdom of Heaven) (EUA, 2005). Direção: Ridley Scott. Roteiro: Ridley Scott.

Gladiador (EUA, 2005). Direção: Ridley Scott. Roteiro: David Franzoni, John Logan e William Nicholson.

Matrix (EUA, 2003). Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski.
Roteiro: Andy Wachowski e Larry Wachowski.

Sonhos (EUA / JAPÃO, 1990). Direção: Akira Kurosawa e Ishirô Honda.
Roteiro: Akira Kurosawa.

Obras citadas

ABUD, K. M. A construção de uma didática da história: algumas idéias sobre a utilização de filmes no ensino. **História**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 183-193, 2003.

ALMEIDA, C. A. **O cinema como 'agitador de almas'**: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

AUMONT, J. **O olho interminável** [Cinema e Pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AZZI, R. **Cinema e educação**: orientação pedagógica e cultural de vídeos. São Paulo: Paulinas, 1996.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAUDRILLARD, J. **Simulacro e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, J.-C. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense / Edusp, 1994.

_____. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BUÑUEL, L. **Meu último suspiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BUKATMAN, S. **Blade Runner**. Londres: BFI Modern Classics, 1997.

CAIN, C. **Blade Runner**. Madrid: Anaya, 1998.

CANEVACCI, M. **Antropologia do cinema: do mito à indústria cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAPELATO, M. H. et al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARNES, M. (Org.). **Passado imperfeito: a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARRIÈRE, J.-C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUARTE, R. **Cinema e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. Le Cinématographe Vu de l'Etna. In: _____. **Écrits sur le Cinéma**. Tome I, 1927-1947. Paris: Cinéma Club / Seghers, 1974. p. 131-168.

_____. O cinema e as letras modernas (1921). In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

FALCÃO, A. R.; BRUZZO, C. (Orgs.). **Lições com cinema**. São Paulo: FDE, 1993.

FELLINI, F. **Fellini por Fellini**. Lisboa: Don Quixote, 1985.

_____. **Eu sou um grande mentiroso: entrevista a Damien Pettigrew**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FERREIRA, J.; SOARES, M. C. (Orgs.). **A história vai ao cinema: vinte filmes comentados por historiadores**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, P.; LE GOFF, J. (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 199-232.

FURHAMMAR, L.; ISAKSSON, F. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOLIOT-LETÉ, A. G. **Ensaio sobre análise filmica**. Campinas: Papirus, 1994.

HARDLY, F. (Ed.). **Grierson on documentary**. Los Angeles: University of California Press, 1966.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Sesc, 2009.

KORNIS, M. A. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LEITE, S. F. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo: Paulus, 2003.

MARDER, E. Blade runner's moving still. **Camera obscura**, n. 27, p. 88-107, 1991.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MOCELLIN, R. **O cinema e o ensino de história**. Curitiba: Nova Didática, 2002.

MONTERDE, J. E. **Historia, cine y enseñanza**. Barcelona: Laia, 1986.

MOSCARIELLO, A. **Como ver um filme**. Lisboa: Presença, 1985.

NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, C. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NÓVOA, J. et al. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. São Paulo: Unesp, 2009.

OLIVEIRA, H. Limites e possibilidades da narrativa histórica audiovisual e o ensino de história. **O Olho da História**, Salvador, v. 1, n. 5, p. 117-125, set. 1997.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RENOIR, J. **Escritos sobre o cinema: 1926-1971**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROSENSTONE, R. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. **O Olho da História**, Salvador, v. 1, n. 5, p. 105-116, set. 1997.

ROSSINI, M. S. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 12, p. 118-128, dez. 1999.

SAMMON, P. M. **The making of Blade Runner**. New York: Harper Prism, 1996.

SCHWARTZ, V.; CHARNEY, L. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac-Naify, 2001.

TRUFFAUT, F. **Os filmes de minha vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Truffaut/Hitchcock: entrevistas**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.