

Revista

# FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Resenha

## História e cinema: dimensões históricas do audiovisual

*"History and Cinema: historical dimensions of the audiovisual"*

RAFAEL HANSEN QUINSANI

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS/RS/BR. <[rafarhq@yahoo.com.br](mailto:rafarhq@yahoo.com.br)>



CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo;  
NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.).  
*História e cinema: dimensões históricas do audiovisual.*  
São Paulo: Alameda, 2011.

A invenção do cinematógrafo, no final do século XIX, constitui um marco da história mundial. Os feixes de luz e de sombras projetados em um horizonte que se descortinava, consolidaram o cinema na expressão artística por excelência do século XX. Pelo seu grande impacto social e cultural, o cinema foi objeto de análise e reflexão já nas primeiras décadas de sua existência, no início do século XX. Esta tradição pode ser caracterizada como Formativa, pois não havia precedentes na sua realização. Seguiram-se diversas correntes,

escolas, contudo, somente nos 1970, o cinema deixa de ser, nas palavras de Marc Ferro, “uma atração de quermesse” (Ferro, 1992, p. 83), para entrar no rol de fontes valorizadas pelo historiador.

Nas décadas seguintes, diversas cátedras e centros de pesquisa com foco no cinema se constituíram na Europa e nos EUA. Somente no século XXI, essa “nova onda” começa derrubar suas espumas de forma mais abrangente nas instituições acadêmicas brasileiras. Nos dias atuais, diversos pesquisadores e professores incorporaram o cinema ao seu *métier*, mas ainda há um vasto caminho a ser percorrido e preenchido<sup>1</sup>.

É dentro deste contexto que se destaca a publicação da segunda edição da obra *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. Organizado por professores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e da Escola de Cinema, da Universidade de São Paulo, esta obra conta com o trabalho de autores de diversas universidades e instituições de todo Brasil. No cômputo geral, revela a riqueza das pesquisas e das abordagens efetuadas, nas suas cinco partes.

A primeira parte, *Memória, monumento, historiografia*, destaca a capacidade do cinema de monumentalizar o passado representado e suas intrincadas relações com a historiografia. Ismail Xavier, um dos mais destacados pesquisadores sobre cinema, demonstra no capítulo, *A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em Metropolis*, como a magistral obra de Fritz Lang traz na sua constituição a marca do alegórico, estabelecendo uma analogia com o mundo narrado e o universo histórico-conceitual. Examinando os termos do discurso programático da obra e como esta opera com a intertextualidade, Xavier escolhe como cena chave, a representação de Babel presente no filme, possibilitando que este explicita em detalhes a analogia entre o passado mítico e o futuro.

O segundo texto desta parte é *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. O professor da Escola de cinema da USP, Eduardo Morettin, analisa minuciosamente

a obra deste historiador, que galgou a outro patamar os estudos relacionados com o cinema. Utilizando um amplo leque de fontes (algumas inéditas em português), Morettin demonstra o caminho historiográfico de Ferro, apontando seus limites, principalmente da metodologia da contra-análise, desenvolvida pelo historiador francês. Na década de 1970, Marc Ferro publica o artigo *O Filme, uma contra-análise da sociedade?* Nele evidenciamos o esforço do autor para demonstrar que o filme é um documento fundamental para o trabalho do historiador. Ferro percebe o ineditismo de sua obra, e busca, ousadamente, a partir de sua análise, constituir uma nova ciência: ele demonstra que o filme revela as intenções e o imaginário social. Indo mais além, o seu método, pensado para o cinema, pode ser utilizado para a análise de qualquer imagem. Esta nova área é denominada por Ferro de “sócio-história cinematográfica”. Para Ferro, o filme não é só um produto, mas um agente da história, porque a imagem cinematográfica vai além da ilustração: no seu verso está expressa a ideologia dos realizadores e da sociedade. Constitui-se, então, a contra-análise, que busca desvelar o não visível, os silêncios selecionados pela história e pelo historiador.

Em *A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton*, Marcos Napolitano utiliza dois filmes, que enfocando contextos diferentes, permitem analisar as estratégias de monumentalização e desconstrução de eventos e personagens significativos na historiografia francesa e estadunidense. O autor parte da premissa de que o filme histórico é sempre representação, independentemente, do seu grau de fidelidade, carregada de motivações ideológicas e outras representações, que vão além das intenções de seus realizadores.

Numa abordagem provocante e partindo das experiências adquiridas na atuação como professor, Elias Thomé Saliba, demonstra, em *As imagens canônicas e a História*, a importância da desmistificação das imagens canônicas, impostas coercitivamente e incorporadas ao imaginário coletivo de forma inconsciente. A recepção destas imagens

tem seu poder ampliado, graças a força do cinema e dos meios de comunicação. Para Saliba, cabe ao profissional de história fomentar um contra-discurso visual, demonstrando como se produzem essas imagens.

O último capítulo da primeira parte tem seu foco direcionado para a televisão, com o texto, *Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo*, de autoria da pesquisadora do CPDOC, Mônica Almeida Kornis. Seu objetivo é demonstrar como a Rede Globo de Televisão constrói um imaginário nacional através de telenovelas e minisséries. Este imaginário não é (nem pode ser entendido como) algo naturalizado, mas, sim, um espetáculo socialmente construído, segundo padrões e parâmetros.

A utilização de imagens fílmicas pré-existentes através do eixo da montagem é o foco da segunda parte, *Documentos em imagens: filmes de arquivo*. O capítulo, *Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência*, de José Inácio de Melo Souza, inicia apontando os motivos do desinteresse pelo estudo com cinejornais no Brasil: o privilégio dado ao filme de ficção; a destruição de arquivos; o estigma autoral; e, a dificuldade de leitura deste tipo de documento. Ao abordar o material produzido entre os anos de 1939 e 1946, Souza destaca a forma com que estes cinejornais abordaram as figuras políticas e as classes sociais deste período da História do Brasil.

Outro enfoque sobre os cinejornais encontramos em *A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a História a partir de Orson Welles e de cinejornais*, de Samuel Paiva. O autor examina como esta fonte é utilizada pelo cineasta Rogério Sganzerla, um dos precursores do Cinema Marginal. Este uso crítico, que o cineasta fez dos cinejornais, permite uma reflexão sobre a representação da realidade, pensada a partir dos estudos de Erich Auerbach e de autores que remetem a sua obra.

Do Cinema Marginal para o Cinema Novo, Maurício Cardoso propõe, no capítulo *Glauber Rocha: exílio, cinema e História do Brasil*, que Glauber, no seu período de exílio, entre os anos 1971 e 1976, buscava dialogar mais com a produção historiográfica e

sociológica do que com a produção artística. A produção do filme *História do Brasil*, seus temas e procedimentos de linguagem, são o foco da análise de Cardoso.

De caráter temático, o terceiro bloco, intitulado, *Cinema e impasses da revolução*, aborda o tema da revolução e do seu contrário (a contra-revolução), em diferentes contextos históricos. O fértil cinema italiano é destaque no capítulo, *Proibido ultrapassar à esquerda: as Brigadas Vermelhas na visão de Gianni Amélio, Marco bellochio e Marco Tullio Giordana*, de autoria de Maria Rosaria Fabris. Os desvairados anos 1960 e o longo 1968 italiano, foram o embrião das Brigadas Vermelhas, que constituíram a representação mais expressiva da esquerda extraparlamentar italiana. A autora esmiúça a esfera diegética dos filmes, correlacionando com referenciais contextuais, como críticas e depoimentos, compondo uma valorosa interpretação dos filmes e do contexto retratado.

Da Itália para Cuba, o texto, *A cena político-cultural cubana dos anos 1970: uma análise histórica do filme A última ceia*, de Mariana Martins Villaça, analisa um dos filmes de maior destaque do cinema cubano: *A última ceia*, de Tomás Gutiérrez Alea. As metáforas e simbologias, presentes na narrativa fílmica, são analisadas à luz do contexto histórico em que a película foi produzida, demonstrando como o cineasta responde as demandas oficiais reportando-se a história nacional. Também compõe o estudo a relação do filme com a obra de Leonardo Da Vinci.

Chegando ao Brasil, o texto, *Entrelaçamentos: Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, de Henri Arraes Gervaiseau, demonstra a importância da obra de Coutinho para o cinema brasileiro. *Cabra marcado para morrer* se distancia do modelo sociológico de documentário, ao recuperar a visão dos derrotados ainda anônimos da história nacional. Gervaiseau destaca que, a interrogação contemporânea sobre o estatuto do acontecimento compõe o cerne do filme.

O contexto do golpe de 1964 e a produção intelectual do período, abordados no filme de Paulo César Saraceni, *O Desafio*, vêm à tona no texto de Mônica Brincalepe

Campo, *O desafio: filme reflexão no pós-1964*. O estudo dos conteúdos utilizados no filme e as diferentes ideologias da sociedade do período emergem na análise da autora.

A quarta parte, *Cinema e representações da guerra*, tem como primeiro texto, *O triunfo do III Reich de mil anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945)*, de Wagner Pinheiro Pereira. O enfoque está na interligação da propaganda política e do controle da opinião pública, efetuado através do cinema. O autor demonstra que as estratégias do uso do cinema como propaganda, na Alemanha, remontam a um período anterior ao nazismo. Diversos filmes são citados para abordar a evolução de temáticas como a juventude e as vitórias bélicas, apontando como a estratégia nazista cercou a prática cinematográfica por todos os lados.

Passando do nazismo para o território brasileiro, Rosane Kaminski, no capítulo, *Do texto à imagem: as faces da violência nas crianças nazistas em Aleluia Gretchen!*, destaca o espaço de tensão existente entre a criação do roteiro e sua transformação em produto final. Nestas tensões encontramos os limites da própria linguagem cinematográfica e os ajustes extra-fílmicos. A partir do filme de Sylvio Back, a autora recorta uma temática (as cenas em que crianças reproduzem atividades de violências realizadas por adultos) e, dentro desta, seleciona uma cena para cotejá-la com diversas fontes (jornalísticas, críticas e entrevistas).

Avançando no tempo, para a década de 1960, Júlio César Lobo, em *A guerra do Vietnã segundo John Wayne e Cia: uma análise do filme Os Boinas verdes*, desvela o processo de dramatização que o filme *Os Boinas Verdes* realiza, com a representação dos correspondentes de guerra, em favor da postura intervencionista dos EUA. Partindo deste filme, de outros filmes e de obras literárias, Lobo demonstra como opera um processo de significação, que buscava produzir um movimento mobilizador nos espectadores.

O Quinto bloco, *Políticas culturais cinematográficas*, abre com o capítulo, *A igreja Católica e o cinema: Vozes de Petrópolis, A Tela e o jornal A União entre 1907 e 1921*, de Cláudio Aguiar Almeida. O autor tem como ponto de partida o uso do cinema como meio de recristianização da sociedade brasileira, no início do século passado. Almeida destaca que longe de relevar um esperado moralismo, a relação da Igreja com o cinema revela a capacidade de recriação em conformidade com seu contexto. Sua abordagem tem como foco a atuação do *Centro da Boa Imprensa* e a revista *Vozes de Petrópolis*.

Da Igreja para o Estado, o capítulo, *O cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo*, de Wolney Vianna Malafaia, enfoca a política cultural de cinema (mecanismos de seleção, financiamento e apoio à produção), desenvolvida durante o governo Geisel (1974-1979). Esse contexto marcava o encontro do Estado, ainda autoritário, que buscava legitimar seu projeto de distensão; de outro lado, os intelectuais do Cinema Novo, interessados em um apoio estatal, frente ao esgotamento de experiências de renovação estética e ao domínio estrangeiro do mercado brasileiro. Esta política cultural fomentou um intenso e polêmico debate no meio cinematográfico, produzindo um ganho no mercado de exibição e novas formas de ver o Brasil.

Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, em *O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970)*, apresenta a importância do cineclubismo na construção do cinema moderno latino-americano. Para a autora, a perspectiva civilizadora do projeto francês transformou-se nas Américas, não tendo o mesmo caráter pedagógico do exemplo francês.

O último capítulo volta suas lentes para o cinema argentino. *O desenvolvimentismo e sua representação cultural em Tire dié*, de Mônica Cristina Araujo Lima, relaciona o período de produção do filme *Tire dié* com a ascensão da teoria desenvolvimentista. Depois de uma detalhada análise sobre o campo teórico e econômico, a autora destaca

a relação do filme com essas teorias e seus realizadores, mesclando o uso de críticas e o estudo da narrativa diegética.

Estes cinco blocos, se lidos no seu conjunto, apresentam uma visão rica de um recorte temático da relação cinema-história. A leitura alternada permite vislumbrar as amplas possibilidades de enfoques e enquadramentos destas abordagens. Este livro permite que não esqueçamos que, desde os tempos remotos, as imagens têm o poder (de ação e de reação) de provocar os mais variados sentimentos. Mesmo com o avanço dos séculos e a saturação de imagens, com a qual o ser humano foi e continua sendo submetido, o fascínio por elas não se apagou, nem sua capacidade de se reinventar.

Refletir sobre os desafios que o cinema coloca para a história, para o historiador e para seus métodos, desafios que se impõem com veemência, é tarefa que um professor ou profissional ligado a história não pode negligenciar. Como destacam os organizadores:

“

*Para assumir esta tarefa analítica é preciso, porém, que a historiografia conheça a linguagem audiovisual, pois esta lanterna de Clio, não apenas ilumina o caminho que leva ao passado, mas também projeta suas sombras, muitas vezes enganosas, sobre o presente.*

(2011, p. 12) ●

## REFERÊNCIAS

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

## NOTAS

<sup>1</sup> O grande nome ligado à História que refletiu sobre o tema, na metade do século XX, foi Siegfried Kracauer no seu ousado e erudito ensaio sobre o cinema alemão pré-nazista e suas raízes psicológicas, atreladas à sociedade alemã. Nos anos 1970, Marc Ferro e Pierre Sorlin são autores dos trabalhos destacados, uma vez que, suas análises vão além da abordagem do cinema como fonte. Na década de 1990, Robert Rosenstone é quem, por ter se relacionado diretamente com o meio cinematográfico, mais avançou e suscitou questões no debate. Contudo, eles não estavam, e não estão, sozinhos neste campo que se descortinava. Nos Estados Unidos, além de Rosenstone, também destaca-se Martin A. Jackson, que ressaltou o fato de não podermos entender a história contemporânea sem estudar a produção fílmica deste período. Ele também destacou que, o filme é um documento que deve ser rodeado de outros documentos escritos, no seu estudo. A publicação de um debate em torno da relação História e Cinema, em 1988, na revista *American Historical Review*, introduziu novas questões e autores dedicados à temática. D. Herlihy desenha um modelo relacional, para as duas áreas calcado numa assimetria estrutural. John O'Connor estabelece duas abordagens para a análise de imagens em movimento: uma geral, que consiste na elaboração de um questionário aplicado a qualquer documento; outra específica, com problemas próprios da historiografia. Toplin busca liberar o território do cineasta da crítica historiográfica e tem uma postura otimista quanto à utilização do audiovisual ligado a produção do conhecimento histórico. Na Espanha, é na década de 1980, que os trabalhos sobre cinema-história têm início. Angel Luis Hueso, ao abordar o cinema do século XX, considerou o cinema como testemunho da história. Joaquim Romaguera e Esteve Rimbau, procedentes da crítica cinematográfica, têm uma abordagem similar visando despertar futuras investigações. Na década de 1990, surge o nome de José Maria Caparós Lera, que fundou em Barcelona o *Centro de Investigaciones Film-Historia* e foi o responsável por popularizar, na Espanha, a obra de Marc Ferro. A produção da grande maioria destes autores concentra-se sob a forma de artigos e estudos apresentados em seminários acadêmicos e aulas realizadas. Não encontramos um livro que sintetize reflexões teóricas e metodológicas de forma sistemática e dirigida.