

OS ESTUDOS HISTÓRICOS E OS FILMES: CHAVES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Julierme Morais¹

Resumo: No texto em tela visamos problematizar chaves teórico-metodológicas da relação entre os estudos históricos e os filmes, refletindo acerca da maneira pela qual diversos pesquisadores propuseram-na, ao longo do século XX e início do XXI. Para tanto, refletimos acerca de perspectivas demasiadamente interessantes, tais como as de Marc Ferro, Pierre Sorlin, François Garçon e Robert Rosenstone, como também sobre novas propostas que passaram a ter evidência no campo da *Nova História Cultural*, sobretudo à luz dos conceitos de representação, recepção cinematográfica e memória.

Palavras-Chave: História; filmes; Teoria; Metodologia.

Abstract: In the text on screen we aim to problematize theoretical-methodological keys of the relationship between historical studies and the films, reflecting on the way in which several researchers proposed it, throughout the XX century and beginning of XXI. Therefore, we have reflected on very interesting perspectives, such as Marc Ferro, Pierre Sorlin, François Garçon and Robert Rosenstone, as well as on new proposals that have come to have evidence in the field of New Cultural History, especially in the light of concepts of representation, film reception and memory.

Keywords: History; movies; Theory; Methodology.

O cinematógrafo talvez não dê a história integral, mas traz ao menos aquilo que num livro é incontestável e de uma absoluta verdade. A fotografia ordinária admite o retoque que pode chegar até à transformação. Mas tentem então retocar, de maneira idêntica para cada figura, estes mil e doze centenas de quadros quase microscópicos...! Pode-se dizer que a fotografia animada tem um caráter de autenticidade, de exatidão, de precisão, que só a ela é possível. Ela é por excelência a testemunha ocular verídica e infalível.

Bolesław Matuszewski, 25 de março de 1898.

Cerca de três anos após as primeiras exposições públicas do cinematógrafo, o fotógrafo polonês Bolesław Matuszewski, num jornal parisiense, lançava a público a passagem em

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); docente da área de Teoria e Metodologia da História da Universidade Estadual de Goiás (UEG) - Campus Morrinhos; bolsista do programa Bolsa de Incentivo ao Pesquisador (BIP-UEG); coordenador do Programa Cultural Cineclube UEG: audiovisual sob olhar crítico; pesquisador do Núcleo de Estudos de História da Arte e da Cultura (NEHAC), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Grupo de Estudos de História e Imagem (GEHIM), da Universidade Federal de Goiás (UFG).

epígrafe, defendendo o uso do filme de atualidade (documentário) como documento histórico, sobretudo por sua característica de constituir-se em testemunha ocular da história, cuja autenticidade, exatidão e precisão lhe dotava da capacidade de retratar em movimento os mais variados acontecimentos. Apesar da colocação enfática do integrante polonês da equipe dos irmãos Lumière, dos filmes serem ligados por natureza aos documentários, da forte influência da *Escola dos Annales*², a partir de 1929, e do pesquisador frankfurtiano Siegfried Kracauer ter publicado um estudo vultoso dedicado a demonstrar que determinados filmes refletiam de forma imediata a mentalidade de uma nação³, as películas cinematográficas começaram a ser assimiladas sob inúmeras características, passando a ser seriamente discutidas sob o ponto de vista teórico-metodológico por diversos historiadores somente na virada dos anos de 1960 para 1970.

Naquela conjuntura ocorreu a potencialização da chamada *Nova História*, cujos principais debates incidiram foco na identificação de novos problemas, novas abordagens e novos objetos a serem incorporados ao *métier* dos historiadores de ofício (LE GOFF & NORA, 1976, 3 vols.). No interior dos novos objetos os filmes passaram a ser importantes, sobretudo porque a *Nova História* se demonstrou devedora da ampliação da noção de documento histórico e da premissa da necessidade de criticá-lo de forma mais acentuada. Documento histórico, dessa maneira, passou por uma reformulação, podendo ser escrito, ilustrado, transmitido pelo som, pela imagem ou de qualquer outro modo (SAMARAM, 1961, p. 12 apud LE GOFF, 2003, p. 531). Do mesmo modo, a proposta da viabilidade de criticá-lo mais enfaticamente, sensivelmente influenciada pelo filósofo francês Michel Foucault (2008), ficava por conta de encarar documentos enquanto monumentos, pois, na ótica de Jacques Le Goff, os documentos não eram qualquer coisa que ficava por conta do passado, mas, sim, produtos de uma sociedade que os fabricaram (LE GOFF, 2003, p. 540).

Em decorrência desse novo olhar e suas ramificações, no presente artigo temos o propósito de delinear um panorama do modo como os filmes começaram a ser incorporados efetivamente ao caleidoscópio de fontes disponíveis aos pesquisadores da história, bem como

² Na qual Lucien Febvre, um de seus fundadores, alertara para o fato de que a reconstituição do passado histórico deveria ser feita com documentos escritos, quando esses existissem, mas também poderia e deveria ser construída sem eles (FEBVRE, 1985, p. 249).

³ Se propondo a um estudo psicológico do cinema alemão dos anos de 1920, Kracauer, em 1947, defendeu a ideia segundo a qual tais películas já prenunciavam uma mentalidade alemã que seria potencializada no nazismo. Para resumir sua perspectiva teórica, a seguinte passagem é pertinente: “Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões: Primeiro, os filmes nunca são produtos de um indivíduo. [...] Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas. Filmes populares — ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares — são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas. (KRACAUER, 1988, p. 17).

os desdobramentos disso no campo da *Nova História Cultural*. Para tanto, emergem para a superfície da reflexão proposta, por um lado, as contribuições no debate lançadas pelos franceses Marc Ferro e Pierre Sorlin, pelo suíço François Garçon e pelo estadunidense Robert Rosenstone e, por outro, as perspectivas alvissareiras de se analisar os objetos fílmicos com base no conceito de representação, memória e recepção. De um modo geral, o texto em tela visa incitar novas reflexões, bem como propor um mergulho mais profundo na temática, pois, vislumbramos proporcionar ao leitor um panorama das relações entre História e os filmes no decorrer do século XX, como também problematizar de modo mais enfático a maneira pela qual no campo da *Nova História Cultural* os filmes estão sendo tratados pelos historiadores na atualidade.

De Ferro à Rosenstone: da consolidação à inversão de paradigma

Sem dúvidas, o mais celebrado historiador que trata da temática história e os filmes, lançando de maneira seminal a proposta de considerá-los efetivamente como fonte importante aos estudos históricos, é o francês Marc Ferro. No ensaio indispensável aos pesquisadores da temática, intitulado *O filme: uma contra-análise da sociedade*, Ferro acentua que qualquer filme é digno de ser considerado história, sobretudo se entendermos como história, além dos principais acontecimentos pretéritos, as crenças, as intenções, as mentalidades e o imaginário dos homens (FERRO, 1976, p. 203, vol. 1).

Tal ponto de partida que comanda as reflexões do historiador francês lhe abre caminho para lançar sua chave teórico-metodológica pertinentes à incorporação dos filmes ao cabedal de fontes disponíveis aos historiadores. Marc Ferro propõe a contextualização histórico-social das películas cinematográficas — que não leva em conta abordagens estéticas, semiológicas ou somente do ponto de vista da história da arte —, entendendo-as como *produtos, imagens-objeto*, cujas significações não são somente matérias de cinema (FERRO, 1976, p. 203, vol. 1). Nesta medida, o historiador chama a atenção dos estudiosos para os contextos de produção, distribuição e exibição dos filmes, cuja abordagem proporciona um mergulho profundo no imaginário das sociedades que produzem e/ou os consomem. Concordando com Francisco Júnior,

A posição de Ferro evidencia a delimitação heurística: a) definição de um objeto central de reflexão, o filme; b) rejeição da semiologia, da estética e da história do cinema, de maneira a determinar o que não é cabível ao ofício do historiador quando trabalha com o cinema; c) afirmação do filme como testemunho de um tempo e meio pelo qual o historiador atingirá o além do cinematográfico (o “sentido latente”), ou seja, o objetivo do historiador não é

o filme em si, mas a sociedade que este permite entrever (SANTIAGO JÚNIOR, 2012, p. 154).

Agregando suas reflexões no texto *Coordenadas para uma pesquisa*, Ferro enfatiza que os filmes constituem-se em *agentes da história*, cujas representações *imagéticas* carregam possibilidades de doutrinar, glorificar e até mesmo conscientizar os sujeitos históricos. Esse caráter peculiar, em sua concepção, exprime-se como uma via de mão dupla: por um lado, as películas podem ser apropriadas pelas estruturas de poder na construção de um imaginário paralelo pertinente aos seus propósitos doutrinadores — como ocorreu na URSS e na Alemanha nazista —, por outro, podem tornar-se *contra discursos* daquilo que tais estruturas de poder pretendem expor como imagem da realidade (FERRO, 1992, p. 13-19). Essa segunda via consiste na mais interessante segundo ele, uma vez que oferece a contribuição mais significativa que as análises de filmes podem oferecer aos estudos históricos, que consiste em possibilitar uma crítica à considerada *história oficial* de nações, acerca de determinados acontecimentos, a propósito de processos históricos e/ou conjunturas específicas.

Novamente em *O filme: uma contra-análise da sociedade*, Ferro explica seu posicionamento com base na ideia segundo a qual os filmes, sejam os documentários ou os ficcionais⁴, enquanto documentos incontroláveis pelas instâncias de produção, mesmo em regimes que censuram as produções artísticas, oferecem representações da realidade que parecem terrivelmente verdadeiras, simplesmente pelo fato de testemunharem (FERRO, 1976, p. 202, vol. 1). Tal capacidade enseja a ideia de que os filmes possuem dinâmicas próprias, ou seja, possuem autonomia perante até mesmo aqueles sujeitos que operam a câmera cinematográfica. Destarte, as películas cinematográficas detêm a capacidade de desestruturar aquilo que foi equilibrado pelas instâncias de poder, destruindo assim as representações construídas ao longo do tempo, na medida em que, por meio da câmera — que diz mais do que o seu próprio operador deseja mostrar — o funcionamento real da sociedade é revelado, descoberto, desmascarado, mostrado inversamente (FERRO, 1976, p. 204, vol. 1).

⁴ Malgrado abra lastro à abordagem dos filmes ficcionais, de acordo com Alcides Freire Ramos, os textos de Marc Ferro atribuem ênfase aos filmes documentários, na medida em que adotam a ideia de “registro técnico”, que suplantaria os limites de quem capta as imagens — supostamente detentor da capacidade de escolher o que seria apresentado na tela. Cf. (RAMOS, 2001, p. 7-26). Cabe mencionar que as teorias contemporâneas de cinema há algum tempo já não partem da polarização cinema documentário, de um lado, e cinema ficcional, de outro, pensando todos os filmes como uma forma de discurso, e, portanto, fenômeno que fabrica seus próprios efeitos, pontos de vista e impressões. Em outras palavras, todo filme, seja documentário ou ficcional, é considerado representação da experiência social e efeito de uma construção de sentido daqueles que manipulam a câmara cinematográfica. Um exemplo dessa alteração da visão dos estudiosos pode ser conferido no segundo volume da coletânea de ensaios *Teoria contemporânea do cinema*, Cf. (RAMOS, 2005, vol. 2).

Com efeito, ao tocar nessa questão Marc Ferro propõe que uma parcela de inesperado, de involuntário — os lapsos de um realizador/cineasta, de uma ideologia e de uma sociedade —, constitui-se em elemento revelador ao historiador que pretende analisar um filme, pois, assinalando tais lapsos e suas concordâncias com a ideologia, tais estudiosos podem descobrir o que está por trás do aparente imagético. Portanto, pode-se vislumbrar o *não-visível* através do *visível*, produzir uma contra-história: uma *contra-análise da sociedade* (FERRO, 1976, p. 204, vol. 1). Em suma, como expõe Eduardo Morettin,

A contra-história, via cinema, apresenta-se em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens. Neste momento, teríamos um ponto de junção entre a natureza histórica do cinema enquanto possibilidade de “revelar” o inverso da sociedade e a origem social desses grupos, uma vez que eles representam esse inverso. Por serem excluídos, não participam nem da representação da sociedade — elaborada por uma de suas partes que, entretanto, apresenta-a como pertencente ao todo — e nem do poder instituído. No momento em que estabelece esta relação, Ferro precisa um pouco melhor a maneira pela qual o cinema contribui para uma contra-análise da sociedade [...]. Para o autor, a contra-história elaborada pelo cinema seria complementar à realizada pela tradição escrita. [...] o cinema é visto como “uma forma privilegiada da contra-história”. Se “os aspectos visíveis [do funcionamento da sociedade] constituem os elementos da história tradicional”, esta contra-história (nova corrente histórica?) trabalharia, então, com o que não é mostrado pela sociedade, com os seus aspectos não visíveis. Desta maneira, a dimensão política do cinema, enquanto “arma de combate” da contra-história, manifestar-se-ia em sua plenitude (MORETTIN, 2003, p. 16-17).

À luz das propostas de Marc Ferro que consolidaram as películas cinematográficas como documentos legítimos e passíveis de pesquisas sérias, surgiram inúmeros estudiosos dispostos a propor chaves teórico-metodológicas para a reflexão histórica de filmes. O também francês Pierre Sorlin constitui-se num dos primeiros. Malgrado defenda alguns pressupostos teóricos convergentes aos de Marc Ferro, entre eles a idéia de que o dispositivo cinematográfico expõe elementos que extrapolam a intenção de quem o manuseia, inclusive apontando os avanços dessa ordem conquistados pelo colega também Francês (SORLIN, 1977, p. 50), as propostas de Sorlin, tanto em *Sociologie du cinema* (1977) quanto em *La storia nei film* (1984), e em muitos outros textos publicados ao longo da década de 1970, possuem diversos pontos divergentes, que lançam para o centro do debate outra chave teórico-metodológica para os estudos históricos acerca dos filmes.

O estudioso parte de uma negação metodológica, ao passo em que rejeita a chave sociológico-histórica empreendida pelo teórico frankfurtiano Siegfried Kracauer (1988), ressaltando o caráter inócuo dos estudos sobre a história do cinema para a problematização

das relações do filme com a sociedade na qual é produzido (SORLIN, 1974, p. 268). Portanto, Sorlin ataca a proposta de entender o cinema como reflexo de um sistema social predeterminado, isto é, somente a partir de seu contexto, aderindo à leitura dos filmes de acordo com uma lógica de seu funcionamento interno. Com base nisso, emerge para o centro de sua reflexão a defesa de um método específico para a análise fílmica. Acreditando na contribuição da semiologia — ciência dos signos utilizados na comunicação — para os estudiosos que debruçam na matéria fílmica, o pesquisador a entende como um instrumento de análise à disposição dos historiadores, mas nunca como um modelo analítico fechado que impõe ritmo e rumo à pesquisa. Nesta medida, em sua concepção, os pesquisadores de cinema devem definir teoricamente suas análises resguardando uma pertinência com as características próprias dos estudos históricos, pois é mais proveitoso confeccionar teoricamente e metodologicamente instrumentos que se adaptem ao objeto de estudo e não apenas importar modelos semiológicos pré-estabelecidos (SORLIN, 1977, p. 293). Assim, ao partir dos próprios filmes, a fim de ressaltar suas características particulares e confrontá-las com aquilo vigente na sociedade estudada, para Sorlin, é preciso que, inicialmente, o historiador compreenda o modelo estrutural significativo dos filmes (SORLIN, 1984, p. 31) — seus signos internos que formam um todo significativo: nesse processo a semiologia é fundamental — e, em seguida, faça a articulação dessa totalidade significativa com o feitiço ideológico e o meio social nos quais os filmes se inserem. Essa relação contraditória com a semiologia é resolvida por Sorlin a partir do momento em que postula ser as hipóteses, as perspectivas teóricas e os respectivos focos de análise definidos pelo historiador que devem balizar aquilo que será problematizado dessa totalidade significativa dos filmes.

Sob este prisma, outro avanço na perspectiva de Pierre Sorlin consiste no privilégio dado aos filmes ficcionais, sobretudo os filmes históricos. Ainda que Marc Ferro já tenha aberto tal lastro, Sorlin é categórico em privilegiar tal gênero cinematográfico. Para ele, filmes históricos constituem-se naquelas produções que, olhando para o passado, procuram interferir nas lutas políticas do presente. Evoluindo, aponta que o filme histórico é aquele que lança na tela detalhes de uma época a qual o público potencial — com base em um conhecimento histórico de base: datas, eventos, personagens, características básicas — aloca no tempo pretérito (SORLIN, 1984, p. 19). Sob este prisma, Sorlin deixa claro que, ao trabalhar com os filmes históricos, os pesquisadores nunca devem ignorar que tais películas são obras ficcionais, pois “O filme histórico é uma dissertação sobre a história que não interroga o seu sujeito — nisto difere do trabalho do historiador —, mas estabelece relações entre os fatos e disto oferece uma visão mais ou menos superficial” (SORLIN, 1984, p. 19).

Subjaz desses argumentos a premissa segundo a qual, mesmo sendo históricos, os filmes devem ser analisados criticamente, na medida em que as imagens por eles projetadas podem ser reflexões atinentes ao seu ambiente circundante e recriar imaginariamente possíveis visões sobre a sociedade que não condizem precisamente com aquilo que nós historiadores consideramos como história. Destarte, como salienta Mônica Kornis:

É possível concluir que o reconhecimento de Sorlin da contribuição de Ferro no sentido de trazer o cinema para o campo da história, e o avanço de seus trabalhos em relação a seus predecessores [...]. Em comum, a idéia de que a imagem não copia a realidade e de que a câmera revela aspectos que ultrapassam as evidências. Entretanto, contrário ao estabelecimento de uma homologia entre filme e mentalidade de uma sociedade num dado momento histórico, Sorlin procura um sistema de leitura distinto de Ferro. Sorlin procura o auxílio da semiótica como forma de desvendar a linguagem do filme, ao passo que Ferro acaba por concentrar-se na análise contextual (KORNIS, 1992, p. 247).

A chave teórico-metodológica proposta por Pierre Sorlin ganha contraponto crítico no pesquisador suíço François Garçon. Representando uma nova geração de pesquisadores dedicados ao diálogo entre a História e os filmes, Garçon demonstra-se bastante cético com relação à utilização do instrumental da semiologia por parte dos historiadores. No impactante ensaio nominado *Jalons historiographiques et perspectives critiques* (1981), o suíço incide foco no fato de que o grau de desenvolvimento interdisciplinar dos estudos históricos, tendo como fonte primordial os filmes, é bastante tímido — em termos de produtividade teórica e institucionalização acadêmica — se cotejado ao da semiologia, podendo trazer consequências problemáticas aos historiadores que se utilizam de tal instrumental teórico para seus estudos.

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 (GARÇON, 1981, p. 19). Na concepção de Garçon, uma leitura semiologizante do filme é uma benesse conquistada, porém esbarra na perda de imaginação por parte do historiador, uma vez que a leitura crítica de um

documento (cinematográfico ou não) passa pela exploração e desnudamento do maior número possível de significados e contradições que o constituem, e não pela sua formulação em outra linguagem (GARÇON, 1981).

A partir dessas críticas, François Garçon faz incidir luz na perspectiva de Pierre Sorlin, exacerbando a ideia segundo a qual os estudos históricos com a matéria fílmica, sob as propostas do pesquisador francês, perdem sua capacidade de extrapolar os signos revelados pela análise semiológica, fazendo com que a história perca em matéria de contextualização, historicidade e interpretação dos fatos históricos. Como tentativa de fugir aos estudos semiologizantes, François Garçon sinaliza sua chave com dois caminhos interessantes. No primeiro expõe a necessidade de se trabalhar com um corte arbitrário na temporalidade, abrindo o campo de pesquisa à inclusão do estudo dos textos base dos quais os filmes constituem-se em uma adaptação — roteiros, obras literárias, marcações, etc. — e de instituições contemporâneas aos próprios filmes — crítica cinematográfica, literatura e/ou o rádio. No segundo aponta a possibilidade de comparação entre filmes, que, em sua concepção, além de aumentar as formas de aproximação do historiador com o documento fílmico, proporcionam uma abertura à possibilidade de análise de um período de tempo mais longo ou de uma circunstância de ruptura (GARÇON, 1981, p. 21).

À luz da chave teórico-metodológica proposta por François Garçon, nota-se a tese segundo a qual o historiador que se utiliza somente dos recursos técnicos e analíticos da semiologia fica preso ao filme, entendendo-o com uma estrutura fechada, fazendo com que o resultado de suas pesquisas fique restrito aos elementos internos do seu objeto. Portanto, em sua ótica, cabe aos historiadores, além de debruçarem nos signos imagéticos das obras cinematográficas, promoverem as necessárias mediações destas obras com as mais complexas relações extrínsecas que as circundam. Desse modo, mesmo que ainda defenda a interdisciplinaridade nos estudos históricos com o objeto fílmico, Garçon propõe um desvio da perspectiva estruturalista, pois a semiologia deve ser incorporada aos trabalhos de historiadores com filmes pelo viés da interdisciplinaridade e não da transdisciplinaridade.

Com efeito, desvinculando-se das chaves teórico-metodológicas de Marc Ferro, Pierre Sorlin e François Garçon, as proposições do historiador, teórico, romancista e roteirista estadunidense Robert Rosenstone são bastante significativas, ao ponto de inverterem o paradigma, pois, a partir de suas proposições os filmes já não carecem de legitimidade, mas, sim, a própria história tradicional é colocada sob suspeição. Autor de diversas obras e ensaios sobre a temática, entre eles *Visions of the past* (1995) e *A história nos filmes, os filmes na história* (2010), Rosenstone — já tomando partido no debate atinente à narrativa histórica

enquanto realidade e/ou ficção — resguarda para si um lugar específico e polêmico no diálogo interdisciplinar entre História e os filmes. Em *A história nos filmes, os filmes na história* (2010), o historiador acena especificamente para o trabalho dos pesquisadores da história com os chamados filmes históricos. Definindo esse gênero de filmes com base na ideia de que eles constituem-se em películas que possuem algum elemento do passado como tema e afetam o modo pelo qual as pessoas enxergam esse passado, Rosenstone defende a tese de que, tanto os filmes como os textos escritos pelos historiadores, consistem em representações da realidade, isto é, constroem discursos sobre os tempos passados, referindo-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais, mas também se utilizando do irreal e do ficcional (ROSENSTONE, 2010, p. 14-18).

Na verdade, os pontos nodais da chave teórico-metodológica proposta por Robert Rosenstone são ancorados na premissa segundo a qual, na contemporaneidade, o conhecimento histórico de base não se restringe aos textos históricos, mas, sim, é veiculada por inúmeros veículos, sendo a linguagem visual, especialmente os filmes históricos, uma das principais maneiras pelas quais os indivíduos adquirem consciência acerca do pretérito. Claramente influenciado pelas reflexões no campo da epistemologia histórica efetuadas por Hayden White (1988; 1994; 1995) e Frank Ankersmith (2001; 2004), por um lado, o historiador sinaliza uma limitação da história tradicional e, por outro, sugere a possibilidade de representar o passado de novas maneiras, sendo as mídias visuais uma delas (ROSENSTONE, 2010, p. 22). Evoluindo em sua perspectiva, Rosenstone lança as bases para um procedimento metodológico, na medida em que sugere que a história contada nas películas cinematográficas não deve ser analisada com os mesmos critérios daquela contada nas páginas de um livro (ROSENSTONE, 2010, p. 21), mas, sim, investigada pelos estudiosos à luz da questão atinente ao modo como o passado é contado no filme (ROSENSTONE, 2010, p. 53), especialmente em termos de uma linguagem histórica fílmica (ROSENSTONE, 2010, p. 77). Concordamos com Rodrigo Francisco Dias, quando o pesquisador afirma que, para Rosenstone,

[...] os filmes não são apenas objetos de estudo do historiador — documentos — mas também uma forma válida e interessante de se narrar o passado. [...] Rosenstone mostra a importância de os historiadores serem humildes e lembrarem as suas próprias limitações no estudo do passado antes de criticarem os filmes históricos, procurando neles apenas acertos e erros (DIAS, 2014, p. 102).

Sob este prisma, Rosenstone propõe uma modificação do conceito de História e uma ampliação do termo historiador. Em sua ótica, por um lado, atualmente o conceito de história

não deve ser encarado como era no século XIX — de que história é contar o passado com ele “realmente aconteceu”⁵ —, mas enquanto “[...] uma tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado, dar sentido a acontecimentos, momentos, movimentos, pessoas, períodos que desapareceram” (ROSENSTONE, 2010, p. 191). De outro, a própria noção de historiador deve ser ampliada e utilizada para “[...] nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente” (ROSENSTONE, 2010, p. 54). Destarte, o historiador estadunidense ratifica sua proposta central afirmando que os cineastas que tratam do passado fazendo filmes históricos, especialmente concebendo como as questões e os problemas levantados nesses filmes continuam vivos para nós no presente, são ou podem ser considerados historiadores⁶. Isso porque “na totalidade de suas obras, os melhores cineastas historiadores fornecem uma interpretação ampla e uma perspectiva mais abrangente de algum tópico, aspecto ou tema do passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 173-174). Em última instância, Rosenstone afirma com muita clareza:

Mudar a mídia da história da página para a tela, acrescentar imagens, sons, cor, movimento e drama é alterar como lemos, vemos, percebemos e pensamos a respeito do passado. [...] O filme histórico não apenas desafia a História tradicional, mas nos ajuda a voltar para uma espécie de estaca zero, uma sensação de que nunca podemos conhecer realmente o passado, mas apenas brincar constantemente com ele, reconfigurá-lo e tentar dar significado aos vestígios que ele deixou (ROSENSTONE, 2010, p. 239).

Ao lançar para o centro do debate das relações entre História e os filmes a problemática de se pensar que a História não é somente escrita pelos historiadores tradicionais, mas também pelos cineastas, Rosenstone toca na identidade epistemológica da ciência histórica. Naturalmente, sua perspectiva ainda não foi assimilada entre os pesquisadores, tampouco empolgou parcela significativa de análises fílmicas no interior dos estudos históricos, porém, indubitavelmente, resguardando seus limites, consiste num caminho muito interessante àqueles que levam em conta o filme como fonte de pesquisa e acreditam poder desvelar determinados aspectos do pretérito com base nesse tipo de documentação.

⁵ Subjaz a essa colocação a frase mais citada, porém mais incompreendida, do historicista alemão Leopold Von Ranke, presente na introdução de sua obra *Introdução da História dos povos romanos y germânicos* (1824).

⁶ O maior exemplo utilizado por Rosenstone é o cineasta norte-americano Oliver Stone, diretor de filmes como *Platoon* (1986), *Salvador – Martírio de um povo* (1986), *Nascido em 4 de julho* (1989), *JFK – A pergunta que não quer calar* (1991), *Entre o céu e a Terra* (1993) e *Nixon* (1995).

A Nova História Cultural e sua relação com os filmes

Como desdobramento do processo de alargamento do campo documental a disposição dos historiadores, na virada dos anos de 1980 para 1990, já no interior *Nova História Cultural*, que, para Robert Darnton, “se interessa pela forma como as pessoas pensam, como interpretam o mundo, conferem-lhe significado e lhe infundem emoção” (DARNTON, 1986, p. 4), os filmes passaram a ser assimilados como objetos, produtores de significações históricas e, ao mesmo tempo, como práticas sociais. Na verdade, sob este prisma, as películas cinematográficas puderam ser observadas enquanto produtos das construções e projeções do imaginário, das notabilidades de sensibilidades e das práticas culturais, enfim, como veículos que tecem representações da realidade, assim como os textos dos historiadores. Sob este prisma, o conceito de representação se tornou fundamental na relação dos historiadores com os filmes. Para Carlo Ginzburg, a representação faz as vezes da realidade representada evocando a ausência, porém, ao mesmo tempo, torna visível a realidade representada sugerindo a presença. Nesse sentido, a contraposição também pode ser feita: “[...] no primeiro caso, a representação é presente ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG, 2001, p. 85). Ainda sobre o conceito, Roger Chartier argumenta:

[Representações] são estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. As representações do mundo social assim construídas [...] são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1990, p. 16-17).

Sandra Jatahy Pesavento também corrobora nesse sentido, ao referir-se às representações do seguinte modo:

Representações são presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento. [...] Conceito apropriado pelos historiadores, as representações deram a chave para a análise deste fenômeno presente em todas as culturas ao longo do tempo: os homens elaboram ideias sobre o real, que se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não só qualificam o mundo como orientam o olhar e a percepção sobre esta realidade. Ação humana de re-

apresentar o mundo — pela linguagem e pela forma, e também pela encenação do gesto ou pelo som — a representação dá a ver e remete a uma ausência. É, em síntese, “estar no lugar de” (PESAVENTO, 2006, p. 49).

Em vista das colocações dos referidos historiadores, nota-se que o conceito de representação é cercado de diversas interpretações e desdobramentos. Todavia, pode-se enfatizar que as representações, do modo como têm sido pensadas para a análise dos filmes, dizem respeito ao modo como em diferentes lugares e tempos a realidade social é construída por meio de classificações, divisões e delimitações projetadas pelas películas. Essa construção se dá com base em esquemas intelectuais que criam figuras as quais dotam o presente de sentido aos grupos sociais, que se ancoram nesses esquemas para construir identidade, apenas se entreter ou mesmo refletir mais enfaticamente sobre sua realidade socioeconômica, política e cultural. Portanto, pensar os filmes à luz do conceito de representação têm permitido aos historiadores entender como algo que estava ausente tornou-se presente por meio da linguagem fílmica e, concomitantemente, como algo presente adquiri vários outros significados até então ausentes. Portanto, as representações tecidas por películas cinematográficas — o que bate na tela e seu conjunto de signos imagéticos, sonoros, enfim, artísticos —, entendidas como práticas sociais de quem às produz — cineastas, roteiristas, produtores, atores, equipe técnica, etc. —, têm sido pensadas com base na ideia de que formulam um conjunto de significados e significantes que permitem ao historiador que se envereda na pesquisa de filmes, passear pela problematização de seus contextos de produção e distribuição, se desvencilhando assim dos perigos da análise apenas de seus conteúdos.

No interior da *Nova História Cultural* inúmeros pesquisadores também não têm perdido de vista o fato de que os filmes são feitos para serem fruídos esteticamente. Dessa forma, a recepção cinematográfica tornou-se praticamente pedra-de-toque nos debates das relações entre a História e os filmes. Levando em consideração o processo comunicacional das películas cinematográficas e não somente a emissão de mensagens por parte das representações fílmicas, o modo pelo qual a espectadorialidade cinematográfica interage tomou corpo reflexivo interessante em obra de Robert Stam e David Bordwell. Partindo da ideia segundo a qual a espectadorialidade interage ativamente com as representações fílmicas, numa experiência estética cujo dialogismo é a base e o olhar subjetivo sempre está sempre presente, Robert Stam problematiza o fenômeno, ao enfatizar que posições espectadoriais são “[...] desigualmente desenvolvidas, descontínuas dos pontos de vista cultural, discursivo e

político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam” (STAM, 2000, p. 228). David Bordwell complementa a asserção, quando ressalta:

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme” (BORDWELL, 1991, p. 3).

Destes argumentos percebe-se que a subjetividade e a historicidade do próprio espectador são condicionantes fundamentais em qualquer que seja o processo de recepção de uma representação fílmica. Nesse sentido, tanto Robert Stan quanto David Bordwell, chamam a atenção para esse fato, incitando os pesquisadores dar relações entre História e os filmes à problematizarem de forma mais precisa os mecanismos receptivos das películas cinematográficas. Como desdobramento alvissareiro da investigação da recepção dos filmes, aos poucos surgem reflexões sobre as suas funções sociais, entre elas, a capacidade de produzirem memória. Nesta medida, o pressuposto básico para a investigação dos filmes pelo conhecimento histórico tem sido a instrumentalização do conceito de memória, sobretudo aquele advindo das proposições de Michael Pollack, explicitado no ensaio *Memória, esquecimento, silêncio* (1989). Para Pollack, a memória coletiva ou individual deve ser entendida enquanto um elemento construído, no qual ocorrem processos de seleção do que se pretende ratificar na memória de uma sociedade e de exclusão do que se pretende elidir dessa mesma memória. Acerca da capacidade dos filmes nesse quadro, o Pollack, expõe:

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são, como mostrou Dominique Veillon, de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores [...]. Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções (POLACK, 1989, p. 12).

Em vistas desses argumentos, os filmes têm sido encarados enquanto representações (ligadas às práticas) que produzem memória via processo de recepção. Neste sentido, abriu-se um lastro eficaz para o tratamento de um conjunto de questões que incitaram as interpretações, consensuais ou não, referentes à maneira pela qual os objetos fílmicos promovem leituras atinentes a determinados processos históricos pretéritos e/ou aos seus

próprios momentos de construção. Essa relação passado-presente e/ou presente-presente, indubitavelmente têm sido levada em conta por parte dos estudiosos de cinema, pois contemporaneamente, não se nega mais efusivamente que existem diversas formas de representação do passado e do presente, mesmo quando os agentes que as produzem não tenham tal intenção. Portanto, nesta falta de intenção, emerge para o centro do debate o que a espectralidade cinematográfica faz dela.

À guisa de conclusão

Para as gerações já formadas culturalmente na era das mídias digitais e da internet, já acostumadas a assistir filmes com facilidade nas Salas de cinemas, Televisores, Notebooks, Tablets e Smartphones, nesses últimos por meio do Streaming, o debate acerca das relações entre qualquer que seja as Ciências Humanas e as películas cinematográficas praticamente passa despercebido ou mesmo é desconhecido. Isso se constitui num problema, pois, numa conjuntura em que os filmes assistidos por inúmeros meios são raramente debatidos com o rigor necessário — o lançamento de hoje já é superado pelo trailer do filme que virá no próximo mês —, a própria natureza das relações entre conhecimento acadêmico e as produções audiovisuais sequer entra pauta de discussões mais pretensiosas do ponto de vista intelectual. Esse problema se torna mais sério ainda quando se afunilam as pretensões para as relações entre o conhecimento histórico e a matéria fílmica, na medida em que a carga de leitura e de fruição estética de filmes — para aqueles que se enveredam em reflexões mais rigorosas — exige do observador aquilo que mais falta na era informática e do digital: tempo de maturação intelectual. Por esse motivo, e no sentido de atenuar essa problemática, o presente artigo pretendeu, além de explicitar as chaves teórico-metodológicas consideradas, por nós, mais interessantes para as relações entre História e os filmes, acentuar a necessidade dos pesquisadores em História entendermos e assumirmos que as películas cinematográficas constituem-se em produtos/resultados diretos de intenções, sendo carregadas de valores e expectativas de determinados indivíduos, entre eles cineastas, roteiristas, produtores e o próprio público que as recebe.

Face o exposto, percebe-se que a reflexão aqui empreendida constitui-se apenas numa sumária exposição de que grande parte de nossos historiadores passaram a reconhecer a importância da matéria fílmica em seu ofício e atualmente contribuem muito no desenvolvimento desse domínio pesquisa em plena ascensão. Malgrado ainda estejam longe de alcançar certa solidez no que atine à constituição de um arcabouço teórico-metodológico

irrefutável, fato que não desprestigia essa promissora e envolvente área dos estudos históricos, as relações da História com o objeto fílmico cada vez mais se consolidam enquanto importante área de pesquisa no campo da *Nova História Cultural*, que além de lançar novos olhares, têm incorporado com muito rigor as chaves teórico-metodológicas dos historiadores que consolidaram os filmes como objeto legítimo de reflexão histórica.

Referências Bibliográficas

ANKERSMIT, Frank R., Historiografia e pós-modernismo. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 113-135.

_____. Historical representation. In: CARR, David; FLYNN, Thomas R.; MAKKREEL, Rudolf A (Ed.). *The Ethics of History*. (Topics in Historical Philosophy). Illinois: Northwestern University Press, 2004, p. 1-27.

BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 5, nº.11, abr. 1991, p. 173-191.

DARNTON, Robert. *O Grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro. Graal, 1986.

DIAS, Rodrigo Francisco. Natalie Zemon Davis, Robert A. Rosenstone e a “escritura fílmica da história”. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais* – UEG/Campus de Iporá, v.3, n. 2, jul/dez 2014, p.95-114.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. 2ª ed. Trad. Leonardo Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História – novos objetos*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 199-215.

_____. Coordenadas para uma pesquisa. In: _____ *História e Cinema*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, 13-19.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GARÇON, François. *Jalons historiographiques et perspectives critiques*. Educations 2000, Paris: (18), mars de 1981, p. 13-23.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In:_____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n.º. 10, 1992, p. 237-250.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: um estudo psicológico do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História – novos objetos*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. Vol. 1.

_____. *História – novos problemas*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. Vol. 2

_____. *História – novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. Vol. 3

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, Editora UFPR, 2003, p. 11-42.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n.º. 3, 1989, p. 3-15.

RAMOS, Alcides Freire. Cinema e história: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: PATRIOTA, Rosângela; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Org.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: EDUFU, 2001, p. 7-26.

RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. vol. II.

ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

_____. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAMARAN, Charles (Org.). L'Histoire et ses Méthodes, L'Encyclopédie de la Pléiade. Paris: Galimard, 1961, p. 12 *Apud* LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In:_____. *História e memória*. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 525-541.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *Revista História da historiografia*, nº. 8, Abril/2012, p. 151-173.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinema*. Paris: Éditions Aubier Montaine, 1977.

_____. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

_____. Clio à l'écran, ou l'historien dans Le noir. *Révue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, tome XXI, avril-juin 1974.

_____ & MARWICK. *Social change in 1960's Europe: four feature films*. Reports (1), XVI^e Congrès International des Sciences Historiques, Stuttgart, du 25 Août au 1^{er} Septembre 1985, p. 215-239.

STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. Malden Mass: Balckwell Publishers, 2000.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, dez. 1988, p. 1193-1199.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2^a. Ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História – novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976b, p. 144-159.