

Apologia Acerca das Relações Cinema e História



Éder Silveira

resumo

O cinema esteve intimamente ligado à história desde seus primórdios. Podemos entendê-lo como a expressão artística mais bem-acabada da era capitalista, uma vez que, ao contrário do teatro, da música e da literatura, nasce em seu seio. Quando do seu nascimento, possui recepção desigual, sendo, por um lado, execrado pelas camadas "mais refinadas" da sociedade, que colocavam em cheque seu valor artístico, quando, por outro lado, era adorado pelas massas, que se maravilhavam com as imagens que viam reproduzidas nas telas. Logo em suas primeiras décadas de existência, contudo, o cinema chama a atenção de líderes políticos que, independentemente da matiz ideológica de seus governos, cobiçaram dominá-lo, instrumentalizá-lo para que servisse aos seus propósitos, buscando, através do poder de fruição que é próprio do filme, formar consenso popular através da imagem que se deseja construir de um povo, uma etnia ou uma determinada classe social para, sob a aura de representação, "doutinar ou glorificar"¹, usando as palavras de Marc Ferro, a massa de aficionados.

Ainda assim, por muito tempo, o cinema esteve esquecido pelo historiador, que não o entendia como um documento histórico, como um testemunho sobre a história de seu tempo. Ao longo deste pequeno artigo buscaremos lançar algumas bases, desenvolvidas principalmente pelo historiador francês Marc Ferro, para uma interpretação do filme como um depoimento vivo sobre a história de seu tempo.

abstract

Cinema has been closely connected to the history since its old times. We can understand it as most well-done arts expression of the capitalist era, otherwise, that is the opposite of the theater, music and the literature those had appeared before this era. When the cinema has appeared it had different acceptance, it means, on the one hand it was not very welcome by the high society that they wanted the arts value approval, on the other hand it was appreciated by popular people that were delighted with the images they have seen reproduced in the screens.

Soon, at first decades of existence, however the cinema call the politic leaders attention who wanted to dominate and improve it for using their specific purpose through the images that they want to build the people ideas, ethnic or a social group "to teach or to glorify them", using Marc Ferro's words, the followers masse.

Even trough, for long time the cinema was forgotten by the historic people because they did not understand it as a historic document and as a testimony about its history times. Trough this short paper we would like to launch some bases developed mainly by the french historic person Marc Ferro for a film comprehension to give us a life evidence about its historic times.

Key words

history, cinema and new views.

1. Primórdios do cinema, história e crítica

Ao que tudo indica, 28 de dezembro de 1895 é a data da primeira exibição pública do "Cinematographo". O aparelho, que vinha sendo pesquisado havia muito, fora concebido primeiramente como instrumento científico, utilizado para o estudo do movimento. Sua primeira apresentação ocorreu em um café parisiense. Causava espanto e estranhamento aquela curiosa máquina, que possuía o dom de reproduzir a vida através de imagens, diante de espectadores hipnotizados pela magia daqueles pequenos filmes, que, em geral, reproduziam cenas naturais, paisagens, um trem passando².

Em breve, o cinema aportaria em terras brasileiras. A novidade³, trazida da França, chegou ao Brasil por volta do ano de 1896, causando frenesi na então germinal burguesia carioca, que assistia aqui a pequenos filmes de ambientações francesas, os mesmos que eram projetados nos cafés-concerto parisienses. O crítico Paulo Emílio Sales Gomes assim retrata a chegada do cinema no Brasil:

"Em 1896, o cinema chegou ao Brasil. Ignora-se o nome do empresário, mas a máquina chamava-se *Omniographo*, e as exibições desenrolaram-se numa sala da rua Ouvidor, o coração do velho Rio antes da inauguração da avenida."⁴

Talvez o maior problema encontrado no Brasil pelos artífices da introdução do cinema no país foi a força-de-trabalho. Aos brasileiros brancos, o trabalho braçal (lembremos que o processo de exibição era quase totalmente artesanal) era tido como algo degradante. Entre os ex-escravos o problema maior era a capacitação técnica para a operação, logo, o trabalho ficaria a cargo dos imigrantes, principalmente italianos.⁵

Diferentemente, na Europa, já em seus primeiros anos de vida, o cinema obteve um grande desenvolvimento, contrariando até mesmo as expectativas de um de seus criadores, Lumière, que não acreditava que o cinema tivesse vida longa enquanto diversão. Não restam dúvi-

das de que Lumière estava totalmente equivocado, pois para o homem do século XX, o cinema foi uma das principais senão a principal fonte de diversão, que o levou a formular certas idéias sobre a vida cotidiana e, até mesmo, a contemplar a vida de Cristo ou as perseguições religiosas da Idade Média, levando-o, mesmo sem perceber, assumir posições, por vezes conservadoras, por vezes progressistas. Salvo, é claro, tribos que vivem em estado semi-natural, em lugares afastados da civilização e que nunca mantiveram contato com o cinema. Sem dúvida, a tela mágica foi, desde seu surgimento, a mais bem acabada expressão da cultura capitalista, como nos diz Jean-Claude Bernadet,

"No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural a sua imagem... A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema."⁶

Enquanto as massas assistiam aos filmes em grandes salas, sempre lotadas, sob o efeito hipnótico que o cinema exercia sobre elas, ele era desprezado por grande parte dos intelectuais e pessoas cultuadas, que odiavam o cinema, por considerá-lo,

"uma diversão de parias, um pasatempo para analfabetos, de pessoas miseráveis, aturdidas por seu trabalho e suas preocupações... Um espetáculo que não requer nenhum esforço, que não pressupõe nenhuma implicação de idéias, não levanta nenhuma indagação, que não aborda seriamente nenhum problema..."⁷

Georges Duhamel, assim como outros críticos, seus contemporâneos, abominava o cinema, negando-lhe o estatuto de manifestação artística. O espírito conservador, notadamente nostálgico, da cultura clássica européia, de críticos como Duhamel, cegou-lhes, permitindo-lhes apenas uma compreensão superficial do cinema. Pelo contrário, o crítico alemão Walter Benjamin, um dos autores germinais da Escola de Frankfurt, busca

²BERNADET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

³ Novidade era como designava-se as últimas produções culturais chegadas da Europa, trazidas por estrangeiros. O nome da primeira sala fixa de cinema brasileiro foi "salão de novidades", fundada no Rio de Janeiro, em 31 de julho de 1897. GOMES, Paulo Emílio de Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Terra e Paz, 1996.

⁴GOMES, Paulo Emílio de Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Terra e Paz, 1996, p.19

⁵ *Ibidem*, p. 19

⁶BERNADET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.15

⁷DUHAMEL, Georges. Citado por BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. São Paulo; Ed. Abril, 1983, p. 25. *Os Pensadores*

compreender o significado da ascensão do cinema, que, rompendo com a tradição da cultura européia, revoluciona a relação entre a obra de arte e os espectadores. Segundo Benjamin:

"As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação a arte. Muito retrógrada face a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin, por exemplo. O caráter de um comportamento progressista cinge-se a que o prazer do espectador e a correspondente experiência vivida ligam-se, de maneira direta e íntima, a atitude do aficionado. Essa ligação tem uma determinada importância social. Na medida em que diminui a significação social de uma arte, assiste-se no público, a um divórcio crescente entre o espírito crítico e o sentimento de fruição. Desfruta-se do que é convencional sem criticá-lo; o que é verdadeiramente novo, critica-se a contragosto. No cinema o público não separa a crítica da fruição."⁸

Desta forma, Benjamin consegue compreender o poder de sedução que o cinema exerce sobre seus espectadores, pois "no cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda força"⁹. A prática política do cinema reside, justamente, em sua capacidade de construir imagens críveis, que são absorvidas como verdade por seus espectadores. Existe, desde a produção, até o momento que o filme é assistido, toda uma teia de relações que vão se estabelecendo, como por exemplo, a visão de mundo e a posição que o autor assume na sociedade, que o levarão a contar uma história de maneira bastante particular. Isto acontece, principalmente na produção de filmes comerciais, pois o filme sempre reflete os gostos do público em geral, ao mesmo tempo que influencia na formação da sua opinião, em uma relação de interação profundamente dialética.

A história é rica em exemplos que podem ilustrar estas afirmações. Poderíamos citar a vasta produção cinematográfica norte-americana que, no período macarthista, em especial, empreendeu uma cruzada ideológica através do Cinema contra a URSS. "o perigo verme-

lho vindo de Moscou". Mas entendemos que os exemplos da extrema direita alemã do período nazista e da burocracia do socialismo real stalinista sejam suficientemente claros para que, possamos perceber que independente da matriz ideológica, o Estado buscou "dominar" o cinema e tê-lo a seu dispor como poderosíssimo instrumento ideológico.

Cinema, arte e ideologia

Na Alemanha, com a ascensão do *führer* Adolf Hitler, implementou-se a política ideológica nazista, que visava satanizar as minorias (judeus, comunistas, homossexuais, ciganos, etc). Criou-se uma "Hollywood sobre o Reno"¹⁰, comandada pelo ministro da propaganda do III Reich, Joseph Goebbels. Não é exagero dizer que, se Goebbels houvesse abandonado a Alemanha nazista e partido para a ensolarada Califórnia, buscando um cargo de produtor hollywoodiano, obteria grande sucesso (este foi inclusive, paradoxalmente, o destino dos cineastas judeus, que se fixaram nos EUA, nos anos 30) à frente do ministério da Propaganda, notabilizou-se como um mestre da manipulação da opinião pública. O ministério, e conseqüentemente, o Estado alemão através da propaganda e da difamação, obtiveram o consenso da população, não tendo dificuldade em praticar o extermínio das minorias, uma vez que eram vistas como a causa dos problemas que a Alemanha vivia. São conhecidos casos de depredações de casas judias, na Alemanha, e em outras partes da Europa, após a exibição de filmes como "Jude Süß" (O Judeu Süß, 1940) ou "Der Ewige Jude" (O eterno judeu, 1940).¹¹

O cinema nazista não buscava o consenso apenas em relação as minorias, satanizadas nas telas, mas também em torno da figura do líder. Muitos filmes foram produzidos com a intenção de construir a imagem de uma Alemanha que deveria ser conduzida a um tempo de glórias através das mãos de um líder virtuoso. As produções neste sentido referiam-se, claramente, à figura de Adolph Hitler, porém através de grandes líderes do pas-

⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. São Paulo: Ed. Abril, 1983. p. 21. *Os Pensadores*

⁹ BERNADET, op. cit. p. 13.

¹⁰ ESPAÑA, Rafael de. Guerra, cinema e propaganda. O olho da História. Bahia, v.2, n.3, p.181, dez.1996.

¹¹ FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

sado, como Otto Von Bismarck, líder da unificação da Alemanha, ou do imperador Frederico, o Grande, em filmes como "Bismarck" (Bismarck, 1940) ou "Frederico, O Grande" (Der Grosse König, 1942).

O caso soviético é consideravelmente diferente, apesar de, no final, ter obtido resultados semelhantes aos dos nazistas, no que se refere à propaganda ideológica. Desde a Revolução de Outubro de 1917 e a partir dos primeiros anos de implantação do regime, o cinema passou a interessar aos principais dirigentes soviéticos, principalmente após os problemas mais imediatos haverem encontrado solução, como as tentativas contra-revolucionárias e a implantação da nova política econômica (NEP). As palavras de Leon Trotski não deixam sombra de dúvida:

"O fato de, até agora não termos ainda dominado o cinema, prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda".¹²

Nas palavras de Trotski está clara a visão que os dirigentes políticos, em geral, possuíam sobre o cinema. Ele deveria ser "dominado" como um "instrumento", quer dizer, ao cinema não é conferido o estatuto de manifestação artística, mas, sim, de "instrumento de propaganda", que deveria ser usado pelo Estado na "educação" das massas, afastando-as das bebidas e dos maus hábitos. Paradoxalmente, o projeto de dominar o cinema não foi executado por Leon Trotski, mas, sim, por seu rival na sucessão de Lenin, Joseph Stálin. No ano de 1928, Stálin, à frente da URSS, aprovou a nova política cultural, o "Realismo Socialista", baseado nas formulações do escritor Aleksiei Maksimovitch Pleshkóv, consagrado sob o pseudônimo de Máximo Gorki. O realismo socialista, que mais tarde seria conhecido como realismo stalinista, tinha como diretrizes básicas: a objetividade da obra de arte, que não deveria possuir grandes experimentalismos técnicos ou estéticos, para que não fosse dificultada a compreensão de seu conteúdo. Deveria possuir verossimilhança com o passado, buscando principalmente resgatar a história russa e os esforços dos revolucionários na construção do socialismo na URSS. Deveria ainda possuir ca-

ráter educativo, buscando afastar o povo soviético do alcoolismo ou mesmo mostrar, através de filmes e documentários, como é a vida no ocidente capitalista. Sem contar o culto à personalidade do "camarada Stálin", que buscava, além de enaltecer a imagem do megalômano líder, destruir a imagem de Leon Trotski, que foi "apagado" da história da revolução russa contada pelos stalinistas. O que refletiu na produção de filmes que retratavam o processo revolucionário em que Stálin sempre aparecia ao lado de Lênin, como um dos principais dirigentes da revolução em seu sucessor natural.

Uma questão pungente observada por Rafael de España sobre a produção fílmica na URSS, é o fato de que, antes da assinatura do pacto-germano-soviético, havia uma legítima germanofobia em produções que retratam atrocidades nazistas.

Porém, durante a vigência do famigerado pacto, o objeto da fobia soviética foi a Polônia, pobre país que era cuidadosamente dividido por Hitler e Stálin. Com o fim do pacto, o alvo volta a ser a Alemanha e todas barbáries cometidas por seus soldados na Segunda Guerra Mundial¹³.

Apesar de breve, esta reflexão sobre o cinema, seu avanço e firmamento como poderosa expressão da cultura de massas nos permite compreender um pouco melhor seu papel na vida das pessoas, na construção de seus valores e de sua visão de mundo. Nos é possível compreender que o cinema, assim como outras expressões artísticas, seja um relato vivo de seu tempo, não um reflexo mecânico, como postulavam marxistas vulgares como Plekanov. Porém, ter em mente que a produção artística não nasce isenta do condicionamento social de seu tempo, permite-nos pensar que todo filme é um documento nas mãos do historiador, cabendo a este sua interpretação. Importante é ainda frisar que, como é possível perceber, independentemente da matiz ideológica, o Estado notabilizou-se pela busca do domínio da arte, para que ela jogasse segundo suas regras.

O realismo socialista, que mais tarde seria conhecido como realismo stalinista, tinha como diretrizes básicas: a objetividade da obra de arte, que não deveria possuir grandes experimentalismos técnicos ou estéticos, para que não fosse dificultada a compreensão de seu conteúdo.

¹² FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p.27

¹³ ESPAÑA, Rafael de. Guerra, cinema e propaganda. O olho da História. Bahia, v.2, n.3, p.188.

O cinema como objeto da história

Diante de nossos olhos se abre, agora com mais clareza, o papel que o cinema, ao longo do século XX, desempenhou na vida das pessoas. Porém, é

O historiador, até então muito envolto, a rigor, em empoeiradas pilhas de documentos, não percebia que boa parte de nossa História estava estampada em imagens e representações que, como sabiamente sentenciou Ferro, ainda não faziam "parte do universo mental do historiador".

preciso deixar claro que, nem toda produção cinematográfica esteve agra-lhoada ao Estado, como vimos anteriormente. Chegou-se à construção de movimentos cinematográficos independentes, como o neo-realismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e os "cinemas-novos" na América Latina, muitos deles notadamente identificados com os movimentos políticos de esquerda, em seus países. No Brasil, por exemplo,

Nelson Pereira dos Santos era militante do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e Glauber Rocha possuía fortes vínculos com a ALN (Aliança Libertadora Nacional), um dos grupos de guerrilha urbana no Brasil pós-golpe militar de 1964, sendo que, tanto Nelson quanto Glauber, foram importantes representantes do Cinema-Novo brasileiro. Do que podemos entender, para usar uma categoria gramsciana, que

"os intelectuais desempenham certas funções na teoria gramsciana, enquanto categoria social de conservação e de transformação da ordem vigente. Para Gramsci, o intelectual é uma figura que tanto pode agir para a transformação da sociedade quanto para a sua produção".¹⁴

Ou seja, no pensamento gramsciano o conceito de intelectuais é ampliado, estendendo-se a todos agentes sociais que possuem uma função na organização da cultura, estando organicamente ligados a um grupo social e seus interesses. Nesta perspectiva, o conceito de intelectual pode referir-se à padres, sindicalistas, artistas, etc., existindo dentre eles uma divisão de papéis, segundo o campo político em que este intelectual atua. De um lado temos aqueles que, através de sua influência junto à massa, buscam formar o consenso

em prol da reprodução de uma determinada ordem social vigente, assim como, por outro lado, existem aqueles intelectuais que operam no sentido da transformação social.

Desta forma, no que tange à análise do cinema, como fruto da visão de mundo de um autor, da posição que o autor ocupa na sociedade, é impossível negar que ele é um depoimento sobre a sociedade que o produziu, operando, como vimos, tanto no sentido da transformá-la, como reproduzir a ordem social vigente, através da formação do consenso. Logo, o cinema se torna um documento que, nas mãos de um historiador, pode se mostrar de grande valia para o estudo da História do século XX.

Na historiografia contemporânea, os estudos sobre as relações cinema e história começam a florescer, ainda que timidamente, no começo dos anos 70, a partir das teorizações do historiador francês Marc Ferro. Segundo ele, os estudos em cinema e História só foram possíveis na medida em que existiu toda uma combinação de fatores como o surgimento da *Escola dos Annales*, em 1929, os estudos da Escola de Frankfurt, que começam a promover uma renovação dentro do pensamento marxista, e toda uma crise e revisão de valores que começa a se operar no mundo pós-Segunda guerra, que acabaria eclodindo no maio de 1968, na França, e uma revisão nas ciências humanas em nível mundial, abrindo assim novas perspectivas de estudos.

No bojo destas transformações, a historiografia mais tradicional foi posta em xeque nos seus conceitos mais engessados, trazendo uma grande renovação quanto ao método e, principalmente, quanto ao objeto histórico, obtendo conquistas definitivas no campo da historiografia.

E é nesta safra de novos estudos que surgem as teorizações de Ferro, que trazem à tona o estudo do cinema como um documento que testemunha sobre a História, assim foi possível tomarmos consciência que, até o momento, o cinema era ignorado pelos historiadores, como salienta Ferro nesta passagem:

"Seria o cinema um documento indesejável para o historiador? Muito em breve centenário, mas ignorado, ele não é considerado nem sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador."¹⁵

¹⁴ BEIRED, José Luis Bendicho. A função social dos intelectuais. IN: AGGIO, Alberto (org.). *Gramsci, a vitalidade de um pensamento*. São Paulo: UNESP, 1998, p.121-133.

¹⁵ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.79.

O historiador, até então muito envolto, a rigor, em empoeiradas pilhas de documentos, não percebia que boa parte de nossa História estava estampada em imagens e representações que, como sabiamente sentenciou Ferro, ainda não faziam “parte do universo mental do historiador”.

É claro que, com pouco mais de três décadas de estudos sobre as relações cinema e história, ainda não foi possível se criarem bases teóricas totalmente sólidas sobre o tema. Todavia, grandes avanços já foram feitos, fazendo-se notar que a contribuição de Ferro vai muito além dos vastos estudos que este pioneiro produziu e produz. Ele abriu portas para a historiografia, por junto a ele haver toda uma geração de jovens historiadores que, em várias partes do mundo como Espanha, Estados Unidos, França, Brasil, dentre muitos outros, parte de seus estudos para a construção de um conhecimento de História renovador e crítico, cada vez mais multidisciplinar. Em uma passagem do artigo “*O filme, uma contra-análise da sociedade*”, de 1971, Ferro dizia que,

“O filme aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou História do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.”¹⁶

Ou seja, para Ferro, o que é importante ao historiador na análise do filme enquanto documento histórico não é a sua beleza estética ou os requintes estilísticos utilizados pelo diretor e por sua equipe na feição do filme, mas sim, a maneira pela qual este se comunica com a sociedade na qual e para qual foi produzido, pois como salienta o próprio Ferro:

“Desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na História com filmes,

documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representações, doutrinam e glorificam”.¹⁷

No que se refere à utilização do documento, no caso, o filme, divide-se o processo em duas etapas. A *crítica externa do filme*, que consiste na minuciosa contextualização do filme em seu tempo, no momento histórico em que foi produzido, levando-se em conta: a cronologia, leitura detalhada da época de produção e lançamento do filme, enfocando o momento político-social em que o filme foi concebido; possíveis problemas de censura que por ventura tenham ocorrido; a recepção deste filme pela crítica e pelo público, fator importantíssimo na análise, pois revela, de maneira clara, a repercussão causada pelo filme na sociedade que o recebe.

A *crítica interna do documento* consiste na análise do conteúdo do filme, de seu enredo e de seus personagens. Observar-se-á, sobretudo, o que está explícito, ou seja, aquilo que está enunciado de forma clara, objetiva, que não deixa sombra de dúvidas ao espectador e o conteúdo implícito da obra, ou seja, aquelas motivações que mesmo não agindo de forma evidente, sub-repticiamente conduzem o espectador à determinada tomada de consciência, não podendo esquecer, é claro, do que Ferro chama “*conteúdo inconsciente*” do filme, que é o fruto da subjetividade do autor, motivações que estão intrínsecas em toda produção do filme, fugindo até mesmo à percepção deste autor, no momento da produção do filme.

Assim, temos no filme um testemunho sobre o seu tempo, abordando ele temas contemporâneos ou, até mesmo, tratando de assuntos do passado, pois, na maneira que este autor enfocar determinado tema histórico, será possível, apoiado por uma boa crítica externa do filme, reconhecer a posição que o autor ocupa na sociedade em que ele está inserido, a partir do tratamento que este dispensar na criação de seus personagens e/ou caracterização de vultos históricos os quais por ventura ele venha a analisar.

Nos estudos sobre cinema e História, como já foi dito anteriormente, toma-se o filme como um documento histórico, ou, como formula a historiadora Cristiane Nova:

“Qualquer reflexão sobre a relação cinema-história toma como

¹⁶ Ibidem. P.87

¹⁷ Ibidem. P.13.

¹⁶ NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. IN: O olho da História. Bahia, v.2, n.3, p.218, dez.1996.

¹⁷ Ibidem. P.230.

verdadeira a premissa de que todo filme é um documento, desde que corresponda a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto".¹⁸

Ao tratar o filme como documento histórico, toma-se por base, a rigor, uma classificação bastante semelhante àquela adotada pela historiografia tradicional, entendendo os filmes como documento primário ou secundário, sendo:

- *Documento primário*: o filme tomado enquanto testemunho da sua época de produção, da conjuntura na qual foi produzido. Ao analisar o filme relacionando-o ao momento histórico em que foi concebido, se está praticando a leitura histórica do filme.

- *Documento secundário*: Tomado como um discurso sobre o passado, tem em seu caráter documental um valor menor do que como divulgador e polemizador de fatos históricos, uma vez que constitui-se em uma representação do passado. Neste caso, pratica-se a leitura cinematográfica da História.

Para uma melhor sistematização dos estudos, podemos dividir os filmes em dois grupos dentro dos quais existem suas subdivisões, sendo eles os documentários e os filmes históricos não-documentários.

Documentário

O documentário foi, por muito tempo, tomado sob a aura da objetividade, porém, é importante que se tenha clareza de que se trata de uma montagem, a qual será conduzida por um autor que, com sua equipe, será responsável pela escolha das imagens, da edição do som, pelas músicas de fundo, etc. Levando-se em conta, também, que este documentário terá suas imagens entrecortadas pela narrativa dos fatos, não restando dúvida de que estão totalmente presentes a subjetividade e a visão de mundo deste(s) autor(es). Desta forma, o pesquisador não pode esquecer-se de que o documentário se trata de uma representação do passado.

Sobre os documentários, é importante ressaltar ainda a manipulação dos fatos que sua objetividade aparente dá margem. Como salienta Cristiane Nova:

"A aparência de objetividade e

neutralidade dos documentários acaba por facilitar a sua ação propagandística que cria seus próprios mecanismos de indução, ocultação e falsificação dos fenômenos históricos, aos quais, o historiador deve estar muito atento".¹⁹

Apesar da cautela que sua utilização requer, quanto a sua fidedignidade, o documentário continua sendo uma importante ferramenta para o conhecimento da História e para a difusão deste conhecimento. Porém, filmes que por vezes possuem imagens importantes da História acabam, dada sua demasiada parcialidade, sem citar nos casos de distorção grosseira dos fatos, perdendo por completo seu valor na construção do conhecimento histórico, para qual a imagem é uma poderosa aliada.

Os filmes históricos não-documentários

Pensar em filmes históricos não-documentários nos conduz a uma vasta produção cinematográfica que, por décadas, vem guiando multidões em viagens oníricas através do tempo, pelas telas dos cinemas. Para uma melhor sistematização dos estudos deste material, busca-se classificá-lo, dividindo-o em vários grupos. Esta sistematização, abaixo relacionada, busca, em linhas gerais, seguir a classificação apresentada pela pesquisadora baiana Cristiane Nova, em seu artigo "O cinema e o conhecimento da História", sendo:

- *Reconstrução Histórica*: filmes que remontam fatos históricos comprovados pela historiografia, com fidelidade que varia de caso a caso. Nestes filmes, além de uma relativa reconstrução histórica, podem ser esboçadas possíveis interpretações da História, como exemplo podem ser citados, "Outubro" (Sergei Eisenstein, 1927), "1492: a conquista da América" (Ridley Scott, 1992) e "Terra e Liberdade" (Ken Loach, 1995).

- *Biografia Histórica*: são aqueles filmes que buscam reconstituir a vida, ou parte dela, de grandes vultos da História. Em geral são figuras que já ocupam um papel de destaque na historiografia. Como exemplo temos "Lamarca" (Sérgio Rezende, 1994) e "Rosa Luxemburg" (Margareth Von Trotta, 1986).

- *Filmes de Época*: a rigor são filmes que retratam uma determinada época de forma pouco comprometida com os fatos históricos, uma vez que a reconstrução de época serve apenas como pano de fundo da trama. Podem ser interessantes ao historiador quando trazem uma caracterização rica de costumes e/ou valores culturais, como em *"Do outro lado da nobreza"* (Michael Hoffman, 1996) e *"Ligações Perigosas"* (Stephen Frears, 1988).

- *Ficção Histórica*: são aqueles filmes que, apesar de possuírem enredo ficcional, são dotados de um sentido histórico coerente com o que foi comprovadamente analisado pela historiografia. São exemplos de ficção histórica *"O nome da Rosa"* (Jean-Jacques Annaud, 1986) ou *"A guerra do fogo"* (Idem, 1981).

- *Adaptações Literárias e Teatrais*: são aqueles filmes que foram criados a partir de textos literários do passado, como por exemplo, *"Hamlet"* (Kenneth Branagh, 1996), *"Germinal"* (Claude Berri, 1995) ou *"Memórias do Cárcere"* (Nelson Pereira dos Santos, 1983).

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho foi nossa intenção, em primeiro lugar, lançar luzes sobre o nascimento do cinema na Europa e sobre a sua chegada no Brasil; em segundo lugar, fazer uma breve análise do momento em que o estado, através de seus dirigentes e seus ministérios de propaganda, tomou conhecimento da força do cinema enquanto instrumento de propaganda, assumindo então a produção de filmes que "sob aparência de representação, doutrina e glorificam"²¹, para então, por fim, buscarmos uma compreensão sobre as relações entre cinema e história e seus estudos.

O cinema, entendemos, desde que se difunde, como espetáculo de massas, possui em si uma força muito grande, a de seduzir aos seus aficionados, produzindo um estranho encantamento, que pode levar seu público a determinada tomada de consciência frente àquilo que lhe é mostrado pelas telas.

É claro que não objetivamos afirmar que o cinema seja uma máquina de lava-

gem cerebral, que hipnotiza seus espectadores, transformando-os em autômatos, que farão exatamente aquilo que lhes for ordenado pelas imagens que assistem. Concordamos com a idéia de que somos condicionados pelo mundo e não determinados por ele, e fique claro que isto não significa negar os condicionamentos materiais, culturais e sociais, muito antes pelo contrário, mas sim dizer, lembrando Sartre, "que um homem sempre pode fazer alguma coisa daquilo que fizeram dele"²¹, e que, no caso do cinema, ele leva seus espectadores a uma determinada tomada de consciência sobre as situações que lhe serão postas pelas telas, levando-os, assim, a elaborar determinadas posições diante da sua realidade.

Tendo isso em vista, entendemos que os estudos sobre as relações entre cinema e história estão abrindo uma nova vereda para a historiografia contemporânea, que ao nosso entender poderá gerar importantes estudos sobre a história do século XX, propiciando uma leitura privilegiada do corpo a corpo artistas-intelectuais-sociedade, ou mesmo, da busca por parte do Estado de agridoar a arte ao toque de sua falta, usando-a como um instrumento e não se preocupando com que ela pudesse ser a manifestação livre da cultura de seu povo.

Referências Bibliográficas

AGGIO, Alberto (Org.) Gramsci, a vitalidade de um pensamento. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

BENJAMIM, Walter. São Paulo: Ed. Ática, 1991. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

BENJAMIM, Walter; ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max de HABERMAS, Jürgen. São Paulo: Ed. Abril, 1983. (Os pensadores).

O cinema,
entendemos, desde
que se difunde, como
espetáculo de massas,
possui em si uma força
muito grande, a de
seduzir aos seus
aficionados, produzindo
um estranho
encantamento, que
pode levar seu público
a determinada tomada
de consciência frente
àquilo que lhe é
mostrado pelas telas.

²¹ SARTRE, Jean Paul. O testamento de Sartre. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986, p.73.

²¹ FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.13.

BERNADET, Jean-Claude. O autor no Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNADET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Brasiliense, 1981.

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

FERRO, Marc. A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação. São Paulo: IBRASA, 1983.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRAMSCI, Antonio. Concepção dialética da História. São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.

GRAMSCI, Antonio. Obras escolhidas. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

LE GOFF, Jaques, NORA, Pierre. História: novos objetos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

LOUREIRO, Isabel Maria e MUSSE, Ricardo (Orgs.) Capítulos do marxismo ocidental. São Paulo: UNESP, 1998.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. São Paulo: Hucitec, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. O testamento de Sartre. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

TORRES, A. Roma. Cinema, arte e ideologia. Lisboa: Afrontamento, 1978.

Periódicos:

Revista "O olho da História", Bahia, nº 03, p.179-249, dez.1996.

Revista "O olho da História", Bahia, nº 04, p.127-182, jul.1997.

Revista "O olho da História", Bahia, nº 05, p.105-172, set.1998.

Revista "A arte em Revista", São Paulo, nº 01, p.05-17, 1981.

Internet:

<http://www.ufba.br/~oficihis>

Éder Silveira é estudante de História da UNISC e bolsista do CNPq no projeto "Elite Política de Santa Cruz do Sul na República Velha, 1889 a 1930".

e-mail: eder@unisc.com.br

End.: Rua Assis Brasil, 826 ap 402
Santa Cruz do Sul - CEP 96810-160