



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

NARRATIVA HISTÓRICA E CINEMATOGRAFICA: DOIS DISCURSOS INVENTORES DE MODOS DE EXISTÊNCIA

Joslan Santos Sampaio*
(UESB)

Edson Silva de Farias**
(UESB)

RESUMO

O trabalho propõe uma discussão em relação às estratégias utilizadas por dois discursos que pretendem expressar e explicar eventos do passado: a narrativa histórica e a narrativa cinematográfica. Não obstante, além das estratégias explicativas, ambos os discursos se constituem enquanto produtores e inventores de modos de existência, o que põe as duas narrativas com um potencial muito grande de inventar memórias. É lícito ressaltar que nesse trabalho a invenção de memórias, se dá por meio de representações do passado, ou seja, não trata do “real”, da “verdade”, mas do verossímil, do plausível. Nessa urdidura, tanto a obra histórica quanto a obra fílmica, utilizam de procedimentos muito próximos, o que possibilita ao historiador, por meio de um olhar indiciário tocar pontos que os “documentos” tradicionais não permitem.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema.História. Memória.

* Graduado em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Especialista em Teoria e História Literária pela UESB e mestrando em Memória: Linguagem e Sociedade pela UESB. Integrante do grupo de pesquisa: Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD). E-mail: johistoria@yahoo.com.br.

** * Professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Sociologia pela Unicamp, Doutor em Ciências Sociais pela Unicamp e Pós-Doutor pelo Colégio do México. Pesquisador do CNPq e líder do grupo de pesquisa: Cultura, Memória e Desenvolvimento(CMD). E-mail: nilos@uol.com.br.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

INTRODUÇÃO

A análise a respeito da relação entre a narrativa histórica e a narrativa cinematográfica⁵⁶¹, vem desde a invenção do cinema nos últimos anos do século XIX, entretanto, essa relação vem se estreitando cada vez mais desde o advento da Nova História Cultural nas últimas décadas do século XX. No Brasil em especial, as inflexões a respeito desse tema ainda é bastante incipiente, a ponto de citarmos ao longo do texto em tela uma série de obras e historiadores explanando a importância de aprofundarmos essa relação no novo século. No final de 2012, Ciro Flamarion Cardoso organizou uma obra denominada *Novos Domínios da História*, que contém uma compilação de textos que apontam terrenos possíveis de serem agentes e fontes históricas. Como adverte o historiador Alexandre Busko Valim (2013), na recente obra citada acima:

Todo processo de produção de sentido é uma prática social, e que o cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações (VALIM, 2013, p. 285).

Nesse tipo de trabalho, a condição de obra de arte⁵⁶² da narrativa fílmica é analisada considerando como algo imbuído de significações que vai além de seu

⁵⁶¹ As vezes que aparecer o termo narrativa cinematográfica, fílmica, ou película, neste trabalho, estamos tratando eminentemente das películas de reconstituição histórica – leia-se “vívida” – que, à luz de Rossini (1999), nos faz entender que o filme de reconstituição histórica é aquele que lança seu olhar para representar a biografia de alguém (com existência “real”) ou um acontecimento histórico datado e localizado historicamente e que foi construído com o mínimo de coerência com os registros históricos. Embora não seja atributo do cineasta produzir “história”, ele, inevitavelmente, caminha na esteira metodológica do historiador, ao selecionar e/ou excluir os documentos que serão o seu alicerce para o edifício da trama.

⁵⁶² A nova história cultural se aproxima do cinema enquanto “fonte”, mas não problematiza o seu caráter de arte, ao passo que negligencia sua atividade “inventiva”. Como pensar a obra artística, como classificá-la sem que, com isso, perca sua particularidade enquanto obra de arte? Façamos desse questionamento um exercício crítico alicerçado nos pressupostos teóricos de Walter Benjamin. O autor em tela sempre buscou, muito antes da Nova História Cultural, uma coerência que postulava pela especificidade reconhecida da obra de arte, evitando que esta fosse transformada em mero testemunho ou documento ideológico a serviço de alguma ideologia dominante. Na segunda seção, trataremos deste impasse, apontando as aproximações e distanciamentos que emolduram a particularidade da obra de arte frente ao “document(ário)”.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

conteúdo estético. Desta forma, a narrativa fílmica é entendida enquanto agente gerador, transformador e transmissor de práticas culturais que possuem um potencial colossal de gerar certos “efeitos de verdade”, devido a sua capacidade imagética e discursiva.

Uma grande tensão que gerava temor aos profissionais da história em se aproximarem da narrativa cinematográfica era o uso declarado da imagem. Já sabemos que até o início do século XX havia uma hierarquia das fontes históricas que privilegiava os arquivos canônicos e escritos. Assim, para aquela história, que buscava o “real” e/ou o evento tal qual sua aparição, era inadmissível se aproximar do cinema, e, pior ainda, utilizá-lo como fonte histórica, justamente por se tratar de uma pseudorepresentação da realidade, ou antes, a imagem dolorosamente capturada pela lente da câmera: “assim, para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o Estado, aquilo que não é escrito – a imagem – não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la?” (FERRO, 2010, p. 29). No entendimento de Ferro, muitos historiadores se sentiam desconfortáveis em se trabalhar com o cinema, motivados, especialmente, pela impossibilidade de apontar a “autoria” e a veracidade da imagem capturada.

Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos (FERRO, 2010, 29).

Em outras palavras, se os documentos⁵⁶³ escritos trazem consigo a rubrica de quem os produz – a oficialidade do Estado –, para o cinema, sublinha o historiador francês, não era comum dar créditos à autoria daqueles que capturam

⁵⁶³ Ressalvamos que os documentos assinalados por Marc Ferro acompanham o mesmo movimento de percepção da história tradicional, qual seja, aqueles inexoravelmente escritos e assimilados enquanto oficiais, ficando toda uma série de fontes eclipsadas pelo poder da ideologia de quem os selecionam.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

as imagens (FERRO, 2010, p. 29). Se o historiador tem como seu *modus operandi* a citação, como poderia proceder, em sua “rigorosa” metodologia, diante da “imagem sem autor”? Vejamos, em linhas gerais, o problema levantado por Ferro e que, por extensão, norteará todos os nossos gestos de análise:

O historiador não pode se apoiar em documentos dessa natureza [a imagem cinematográfica]. Todos sabem que ele trabalha numa redoma de vidros: “Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas”. Mas ninguém diria que a escolha desses documentos, a forma de reuni-los e o enfoque de seus argumentos são também uma montagem, um truque, uma trucagem. (FERRO, 2010, p. 29).

Bem, se, por um lado, o problema da fonte passa a ser questionado pelo historiador, principalmente pela dificuldade em citar o filme na sua dimensão documental, por outro, quando o cinema passa a expor a sua dimensão imagético-discursiva, os historiadores se veem quase que na impossibilidade em se utilizar o cinema enquanto referencial histórico, uma vez que, ao desnudar a imaginação enquanto condição *sine qua non* do labor cinematográfico, o historiador mais inclinado a postular uma certa aporia de verdade em seu denso trabalho, jamais poderá lançar mão do discurso fílmico para reverberar o seu efeito discursivo de real.

Ao vislumbrarmos a película enquanto representação cultural e formadora de práticas culturais, nos afastamos, consideravelmente, daqueles historiadores de que nos informa Ferro. Em outras palavras, se, a princípio, tais historiadores permaneciam aflitos sobre a possibilidade de se trabalhar com o cinema enquanto fonte – uma vez que a história escrita por eles necessitava de citações –, o cinema aparecia como uma séria ameaça para aquele historiador inclinado com a “verdade dos fatos”. Em outra direção, o historiador cultural caminha pela (re)descoberta do cinema pela história, buscando enxergar e/ou sentir aquilo que durante algum tempo incomodava a história: a imaginação.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

Convém notar que, dentro dos estudos historiográficos, mais especificamente a partir da terceira geração dos *annales*, muitos historiadores se viram obrigados a repensarem o seu labor historiográfico. Em outras palavras, o profissional da história passou a questionar a fonte histórica, ampliando seu raio de ação para outros indícios, pistas e evidências que pudessem assinalar os rastros e ruínas deixados por homens e mulheres no tempo, aumentando o raio de ação do seu próprio arquivo. Todavia, quando o historiador lança mãos de estratégias discursivas para a comunicação dos seus estudos, ele passa, necessariamente, pela montagem de uma trama com vistas a persuadir o leitor daquilo que ele fala. Para a montagem dessa mesma trama, o historiador precisa selecionar alguns documentos, excluir outros, para dar demonstrações razoáveis de verossimilhança. A sua busca pelo “real” esbarrará na sua condição última: o encontro com a representação, com a possibilidade do narrável, com os desvios da intriga, com a imaginação do acontecido.

Eis aí o ponto em que a história se aproxima do cinema: ambas narrativas – a historiográfica e a cinematográfica – são entendidas, enquanto representação discursiva capaz de representar ações e acontecimentos pretéritos. Ou seja, o profissional do cinema, assim como o profissional da história, pretende traduzir – “toda tradução é uma traição”, como nos lembra Umberto Eco – como agiam e pensavam as pessoas em um determinado local e tempo histórico, por meio de representações e imaginações.

Desta forma, a película, tal qual uma obra historiográfica, é fruto de um mediador – no primeiro caso o cineasta ou o diretor, no segundo o historiador – que selecionam aspectos que lhes interessam e obliteram outros que não interessam, assim, o espectador e o leitor respectivamente, que não possuem conhecimento a respeito da cultura, da política, das visões de mundo, dos modos de vida do período (re)tratado em tais obras, as assimilam como verdadeiras. Ou seja, ambas as narrativas possuem indícios de realidade.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

Embora, como adverte Christian Metz, a imagem em movimento – característica do cinema –, lhe garante uma forte sensação de realidade, até mais que a história, haja vista que as tramas do cotidiano são móveis. “Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” (METZ, 2007, p.16). Nesse sentido, é característica da película uma forte proximidade com o público devido a sua técnica de representação gerar uma impressão de realidade que atualiza constantemente o imaginário do espectador.

Entretanto, embasados pelo olhar cultural, o que nos interessa é entender que a representação trata da verossimilhança e não da verdade, ou seja, o que nos interessa é saber como cada conjuntura constrói sua representação sobre o passado, nesse sentido, a representação que o profissional cinematográfico narra sobre um evento pretérito, trata-se de um processo de (re)construção de uma ação que se passou.

Dito isso, o labor fílmico e historiográfico se aproximam veementemente, pois, na tentativa de (re)construir um acontecimento pretérito escolhido, tanto um, como o outro vão em busca de traços, rastros do que existe do passado para saber como teria acontecido a ação escolhida. Desta forma, no que diz respeito à urdidura desse trabalho, os profissionais fitados acima fazem uso do processo de seleção, exclusão e imaginação. Ou seja, nem a obra histórica ou historiográfica, muito menos a obra cinematográfica se constituem enquanto obras que resgatam e explicam o passado real e verdadeiro, ambas, por meio de representações propõem uma explicação plausível e verossímil de algum evento pretérito ou de alguém que eles se dispuseram a investigar. Como enxerga Metz:

“As artes da representação – e o cinema é uma delas que, “realista” ou “fantástico”, é sempre figurativo e quase sempre ficcional – não apresentam todo o possível, todos os possíveis, mas apenas os possíveis verossímeis. (...) é verossímil o que está conforme as



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

regras de um *gênero* estabelecido” (op. cit., p. 228-229) (grifo nosso).

Nesse sentido, nosso entendimento de verossimilhança é eminentemente histórico sociocultural, ou seja, o verossímil muda o sentido a depender da época e do local que o compreende por isso ele é dinâmico, cambiante e fragmentário. Contudo, independente da época ele não perde sua essência de verossimilhança.

Na esteira desse pensamento, a aproximação da história com o cinema, enquanto representações verossímeis dá um fôlego considerável à narrativa historiográfica, haja vista que a película pode revelar e clarear ou, até mesmo, consegue dar sentido narrativo àquilo que a História e os seus documentos canônicos se furtam, ou temem tocar. Eis aqui um ponto de grande valia a respeito da aproximação desses dois campos comunicantes: o filme se constitui como agente histórico e fonte histórica, pois ele permite formar e inventar consciências, a partir de pontos que os documentos tradicionais não podem.

Portanto, em virtude dos argumentos supracitados, que compreendem o cinema enquanto formador de práticas culturais, consideramos que a película atuando no campo do simbólico e da imaginação, se constitui enquanto um agente histórico, haja vista, que ela homogeneíza emoções, sentimentos, mentalidades, assim, forjando um sentimento de *pluribus unum*, em uma sociedade ou parcela dessa sociedade. Ou seja, a película funciona como agente histórico na medida em que forja consciências. Nesse processo, o uso das visões de mundo de quem a produz é evidente, o profissional fílmico pode clarear o que lhe interessa, dá atenção a angústias, sentimentos, dores de pessoas comuns que foram eclipsados pela história e por seus documentos canônicos.

Assim, a narrativa cinematográfica desempenha uma empreitada de formação cultural, pois ela fictícia ou não cria um efeito de “realidade”, assumindo aqui uma função memorialística e formadora de um imaginário coletivo. Não obstante, a tarefa de forjar um imaginário coletivo pode ser de formas distintas:



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

ratificando os ideais de uma sociedade ou um determinado segmento social, como também pode inventariar um imaginário que subverte determinada ordem. É lícito ressaltar que esse mesmo papel é desempenhado pelo profissional da história e pela própria história, ou seja, o filme e a história são lugares de memória.

Diante disso, os filmes podem e devem ser tratados como documentos para a investigação historiográfica, do mesmo modo que a literatura, a pintura, a arquitetura e os monumentos. Para a ciência histórica⁵⁶⁴, o fenômeno cinematográfico assume uma dimensão ainda mais importante que a da literatura. (...) O cinema tornou-se um insubstituível instrumento de produção e difusão não de consciência real, mas de massificação de ideologia mantenedora do *status quo* (NÓVOA, 2012, p.45).(grifo nosso)

O diretor fílmico⁵⁶⁵, assim como o historiador, desenvolve o exercício de escolher na história os indícios, rastros, restos, sinais que alimentam sua imaginação e sua visão de mundo, em detrimento disso, ele eclipsa indícios que não lhe agradam e não lhe interessam. É claro que o historiador e o diretor fílmico buscam aproximar tudo isso com suas visões de mundo, a fim de tornar a obra plausível.

Isso exposto fica evidente que uma obra cinematográfica é produto(r) de um discurso que pretende escrever e inventar a história de tempos passados e também do tempo presente, forjando e inventariando uma conscientização, como já foi dita, ratificadora ou subversiva de uma determinada ordem. Portanto, a narrativa cinematográfica criadora de um acontecimento, de um fato, é agente histórico.

Gostaria de salientar que, esse entendimento reforça e amplia o labor historiográfico, pois a análise da obra cinematográfica enquanto agente da história

⁵⁶⁴ Ciência aqui não deve ser entendido do ponto de vista galileano.

⁵⁶⁵ Como já foi dito acima, direcionamos nossas atenções a obras fílmicas que remetem seus olhares a eventos históricos.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

possibilita ao historiador o problema de (re)ver a leitura do passado. Como assevera Ferro:

A leitura cinematográfica da História coloca para o historiador o problema da sua própria leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção como na não ficção, demonstram, como por exemplo, no caso de Allio, que, graças à memória popular e a tradição oral, o historiador pode devolver à sociedade uma História da qual a instituição a tinha despossuído” (FERRO, 2010, p.21).

Conforme já mencionado, essas narrativas possui o potencial de modificar o passado, imbuídos de imaginação, os profissionais cinematográficos e da história agem como um artista: concatenando; organizando sinais, indícios, rastros; e conjecturando sobre eles. Portanto, fica explícito que a película fictícia ou não, ela se constitui enquanto construtora de uma prática cultural e social por meio de representações, e por ser carregado de intenções ela pode (re)escrever um acontecimento. Diante disso, cabe ao historiador que pretende trabalhar com o cinema buscar nos indícios, nas ruínas, nas imagens algo que o filme não pretendia revelar.

Diante dessas inquietações, nos enveredamos pela outra possibilidade de aproximação entre o cinema e a história: o cinema como fonte histórica. Não analisaremos se é possível a utilização do filme como fonte histórica, pois essa é uma discussão que já foi superada, o que importa em nosso trabalho é saber como utilizar a película enquanto fonte histórica. “A primeira medida que se impõe, para examinar em quais condições utilizarmos o cinema na pesquisa histórica, é precisamente a que se refere às questões às quais ele pode responder” (LAGNY, 2009, p. 101).

Nossa proposta, enquanto trabalho aproximado ao terreno da História Cultural é analisar a obra fílmica como representação de um acontecimento pretérito. Ou seja, o filme vai nos revelar como a sociedade ou o segmento social



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

que produziu a obra fílmica representa ou representou um acontecimento pretérito ou contemporâneo, por isso, ele é visto também como fonte histórica, pois por meio do estudo e análise das representações ele permite ao historiador compreender ou conjecturar a respeito de uma determinada sociedade produtora e representadora de um acontecimento histórico. Assim, o olhar que propomos lançar sobre o filme é de entendê-lo enquanto traço que explica como uma geração fita uma outra, ou ela mesma, permitindo uma análise de seus recursos imaginativos para explicá-lo.

A realidade-ficção do cinema induz ou promove assim, leituras e interpretações de camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção de imagens e do imaginário social e de outros elementos que compõem a mentalidade dominante de uma época (NÓVOA, 2009, p.176).

Nesse sentido, a película permite ao historiador a utilização do tempo presente como objeto de estudo, desta forma, as imagens e os textos dos filmes deve ser analisado como reflexos problemáticos ou não, de seu tempo, ou seja, o olhar que temos do filme hoje, não representará o mesmo olhar de quem ver o filme na posteridade.

Portanto, se o filme é visto aqui como representação cultural e/ou social da sociedade que o produziu e que ele representa, devemos deixar claro, que, em nenhum momento desse trabalho, a película deve ser analisado como imitação perfeita ou reconstituição verdadeira do passado, mas como reconstrução de um passado mediatizado, haja vista que o diretor fílmico para dá sentido ao filme enquanto fruto de uma época, ele seleciona, imagina, inventa e faz escolhas.

Porém, para o desenvolvimento dessa nossa análise, sugerimos não analisar apenas os componentes escritos em uma narrativa cinematográfica, mas também lançar o olhar às imagens que nos sinalizam como vestígios de um passado, analisaremos os silêncios, as lacunas, os lapsos, os gestos, os efeitos, qualquer



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

operação produzida na película. Precisamente, nosso trabalho consiste em descortinar os vazios, significa realizar um processo indiciário de decodificação de imagens. Corroborando com nosso entendimento, sublinhamos as palavras da historiadora Fressato:

Analisando não somente o filme (a narrativa, o cenário, o texto), mas também o que não é a obra final do filme (o autor, a produção, o público e a crítica) pode-se compreender a obra, mas fundamentalmente, a realidade que representa. Porém, adverte Ferro, essa realidade não se apresenta diretamente. Deve-se buscar o não-visível no visível, o conteúdo latente no que é aparente, ou ainda, como diria Marx, e antes dele, Hegel, buscar a essência partindo da aparência (FRESSATO, 2009, p.85).

Analisados dessa forma, observaremos que os discursos fílmicos muitas vezes revelam discursos dominantes, como também podem revelar suas falhas, modificando ou não a contemporaneidade, nos possibilitando de forma indiciária mergulhar nas representações do grupo que a produziu e que a recebeu.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet) 7^o Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v.1)

ECO, Umberto. *Quase a Mesma Coisa: experiências de tradução*. São Paulo: Record, 2007.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. (Tradução de Flávia Nascimento) 2^o Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? Tênuo limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleno Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.).



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

Cinematógrafo: um olhar sobre a história. – Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleno Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história.** – Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema.** (Tradução de Jean-Claude Bernardet) São Paulo: Perspectiva, 2007. – (Debates; 54 / dirigida por J. Guinsburg).

NÓVOA, Jorge. Apologia da Relação Cinema-História. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema.** 3ª Ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

_____. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleno Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história.** – Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales: a inovação em história.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As Marcas do Passado: o filme histórico como efeito do real.** Porto Alegre: UFRGS/ Programa de Pós-Graduação em História, Tese de Doutorado 1999.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos Domínios da História.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.