

CINEMA E HISTÓRIA – as funções do Cinema como agente, fonte e representação da História

José D'Assunção Barros ¹

RESUMO

Dentro do âmbito de uma convergência entre História Cultural e História Política, este artigo busca esclarecer e discutir as várias possibilidades de interação e as relações possíveis entre História e Cinema, particularmente examinando o Cinema como fonte histórica, como meio para a representação historiográfica, como tecnologia de apoio para o trabalho historiográfico, e como agente que interfere no processo histórico. Na última parte do artigo, são apresentadas as modalidades fílmicas que conservam algum tipo de relação com a representação historiográfica.

Palavras-chave: Cinema, representação historiográfica; imagem.

ABSTRACT

Inside the ambit of a convergence between Cultural History and Political History, this article attempts to clarify and discuss the several possibilities of interaction and the possible relations between History and Cinema, particularly examining the Cinema as historical font, as way for the historical representation, as technology to support the historiographyc work, and as an historical agent that interferes in the historical process. In the last part of the article they are presented the modalities of films that maintains relations with the historical representation

Key Words: Cinema; historical representation; image.

CINEMA E HISTÓRIA – as funções do Cinema como agente, fonte e representação da História

Cinema e História têm desenvolvido relações bastante íntimas desde que os primeiros filmes começaram a surgir por volta do alvorecer do século XX. De fato, estes dois campos da atividade e da criação humana não cessaram de intensificar progressivamente suas possibilidades de interação à medida que o Cinema foi se firmando como a grande arte da contemporaneidade. Forma de expressão artística para a qual concorrem diversas outras artes – como a Música, o Teatro, a Literatura, a Fotografia e as demais Artes Visuais – o Cinema terminou por vir constituir a partir de si mesmo uma linguagem própria e uma indústria também específica, e ao par disto não cessou de interferir na história contemporânea ao mesmo tempo em que seu discurso e suas práticas foram se transformando com esta mesma história contemporânea. Eis aqui a raiz de um complexo jogo de interrelações possíveis que têm permitido que o Cinema se mostre simultaneamente como ‘fonte’, ‘tecnologia’, ‘sujeito’ e ‘meio de representação’ para a História.

No seu aspecto mais irredutível o Cinema – incluindo todo o imenso conjunto das obras cinematográficas que já foram produzidas e também as práticas e discursos que sobre elas se estabelecem – pode ser considerado nos dias de hoje uma fonte primordial e inesgotável para o trabalho historiográfico. A partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade. De igual maneira, como se verá mais adiante, os historiadores políticos e culturais podem examinar os diversos usos, recepções e apropriações dos discursos, práticas e obras cinematográficas.

Para além deste fato mais evidente de que o Cinema – enquanto ‘forma de expressão cultural’ especificamente contemporânea – fornece fontes extraordinariamente significativas para os estudos históricos sobre a própria época em que foi e está sendo produzido, uma outra relação fulcral entre História e Cinema pode aparecer através da dimensão deste último como ‘representação’. O Cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um ‘meio de representação’. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme.

Para o âmbito das relações entre Cinema e História, interessa particularmente a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como meio de representação ou como veículo

interpretante de realidades históricas específicas, ou, ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica. Em um caso, estaremos tratando dos chamados ‘filmes históricos’ – entendidos aqui como aqueles filmes que buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos conhecidos, e que incluem entre outras as categorias dos ‘filmes épicos’ e também dos filmes históricos que apresentam uma versão romanceada de eventos ou vidas de personagens históricos. Em outro caso, será possível destacar ainda aqueles filmes que chamaremos de ‘filmes de ambientação histórica’, aqui considerando os filmes que se referem a enredos criados livremente mas sobre um contexto histórico bem estabelecido.

Ao lado dos ‘filmes históricos’ e dos ‘filmes de ambientação histórica’, uma terceira e importante modalidade ainda a ser discutida neste tipo de relação entre o Cinema e a representação histórica é a dos ‘documentários históricos’ – que podem ser definidos mais especificamente como trabalhos de representação historiográfica através de filmes, diferenciando-se dos atrás mencionados filmes históricos seja pelo rigor documental em que se apóiam, seja pelo fato de que neles o fator estético é deslocado para segundo plano e não é quem conduz os rumos da narrativa ou da construção fílmica. Desta maneira, enquanto o ‘filme histórico’ narra criativamente um evento ou processo histórico, tomando-o para enredo, o ‘documentário historiográfico’ analisa os acontecimentos à maneira dos historiadores, comparando depoimentos e fontes, sobrepondo imagens da época, analisando situações através da lógica historiográfica e do raciocínio hipotético-dedutivo, e encaminhando uma série de operações que são algo similares àquelas das quais os historiadores lançam mão ao examinar um processo histórico em obra historiográfica em forma de livro. Assim, o fio condutor do ‘documentário historiográfico’ é essencialmente a análise de eventos e processos históricos, e não a mera narração destes processos mediada pelo mesmo tipo de estetização que aparece nos filmes ficcionais. Vale ainda lembrar que, enquanto o ‘filme histórico’ oculta as fontes em que se apoiou, o ‘documentário histórico’ desenvolve-se habitualmente explicitando suas fontes para os espectadores e marcando uma distância clara entre o discurso do cineasta-historiador e estas mesmas fontes (o discurso dos outros, as imagens e documentos de época, e assim por diante). Em suma, ressalvadas as especificidades de cada linguagem e as características pessoais de cada autor, o cineasta-historiador age analogamente ao que faria um historiador tradicional que escreve um livro de História nos dias de hoje.

Em síntese – sobre o ‘filme histórico’, o ‘filme de ambientação histórica’, e o ‘documentário histórico’, entre outros tipos similares que poderiam também ser mencionados – pode-se dizer que estas três modalidades fílmicas relacionadas à História (considerada aqui

como objeto de conhecimento) correspondem respectivamente, na Literatura, ao ‘romance histórico’ propriamente dito, à obra de ficção com ambientação histórica, e às próprias representações historiográficas produzidas pelos historiadores profissionais ou diletantes.

Sobre todos estes tipos de ‘filmes de História’ (no sentido amplo), é importante ressaltar ainda que eles possuem uma dupla natureza, uma espécie de duplo vínculo em relação à História. Além de serem ‘fontes’ importantes para a percepção de processos históricos diversificados que se dão na própria época de sua produção, tal como aliás ocorre com os demais filmes (inclusive os de ficção), os ‘filmes de História’ são também fontes primordiais para o estudo das próprias representações historiográficas. Neste sentido, além de ser possível neste tipo de fontes cinematográficas estudar a História (enquanto objeto de conhecimento), é possível estudar a partir deles as próprias representações e concepções historiográficas (isto é, a História enquanto campo de conhecimento), discutindo a Historiografia nos seus diversos níveis. Pode-se dizer que através dos ‘filmes de História’ de diversos tipos o Cinema começa a penetrar de diversificadas maneiras no próprio mundo dos historiadores, e não apenas no mundo de acontecimentos históricos que os historiadores examinam com algum tipo de distanciamento.

As possibilidades acima apresentadas de relacionar Cinema e representação histórica levam a pensar também em uma terceira relação importante que, agora, aparece através da mediação dos saberes pedagógicos e educativos. O Cinema através de sua produção fílmica, e não apenas dos documentários históricos, também pode ser utilizado para ensinar História – ou, mais ainda, para veicular e até impor uma determinada visão da História. Entramos aqui em uma outra possibilidade de apreensão das relações possíveis entre Cinema e História. Tanto os historiadores podem estudar os usos políticos e educacionais que têm se mostrado possíveis através do Cinema, como de igual maneira os pedagogos (e também os professores de história) podem utilizar o Cinema para difundir o saber histórico e historiográfico de uma determinada maneira².

Para além do papel do filme como veículo final de uma determinada representação historiográfica – isto é, como um ‘meio’ propriamente dito para esta representação historiográfica – é importante ressaltar que a filmagem pode funcionar ainda como ‘instrumento de pesquisa’ importante para a prática historiográfica, tenha esta como produto final um filme ou um livro. Assim, se o uso do gravador e da fotografia veio trazer instrumentos importantíssimos para os antropólogos e sociólogos dos últimos tempos, as práticas cinematográficas vieram trazer uma contribuição fundamental ao acenarem com a possibilidade do uso filmagem

nas pesquisas ligadas às ciências humanas, aqui considerando que a filmagem permite a captação de imagens-som em movimento para posterior análise (por exemplo, o ritual de uma tribo indígena ou as imagens de um determinado distúrbio social).

O Cinema, assim, apresenta-se como tecnologia adicional para a *História Oral* – acrescentando uma nova dimensão à coleta de depoimentos – mas também para outras inúmeras modalidades historiográficas como a *História da Cultura Material* ou a *História do Cotidiano* (basta pensar na filmagem de estruturas urbanas para posterior análise pelo historiador da cultura material, ou na filmagem de situações da vida cotidiana para interpretação posterior pelo historiador do cotidiano)³. A tecnologia cinematográfica, por fim, mostra-se magnífico instrumento para a *História Imediata*, aqui entendida como aquela modalidade da História em que o historiador participa mais diretamente do próprio processo ou situação histórica que está investigando.

Em vista do que se disse até aqui, cada vez mais a historiografia dos últimos tempos tem se dado conta das múltiplas potencialidades do Cinema simultaneamente como fonte para o estudo da história, como veículo privilegiado para a difusão das próprias representações historiográficas, e como tecnologia auxiliar para a História. Naturalmente que, já que o próprio Cinema é relativamente recente na história, seu uso pela Historiografia também é recente. Além disto, acresce que também não deixa de ser recente mesmo a utilização pela historiografia de fontes não propriamente documentais ou textuais. A primeira metade do século XX, como se sabe, marca precisamente a expansão das concepções de ‘fonte histórica’, já que trouxe à tona um interesse mais vivo por fontes iconográficas, por fontes da cultura material, pela história oral, e por tantas novas possibilidades de materiais para serem trabalhados pelos historiadores. A fonte fílmica, que aliás integra ao discurso verbal as dimensões da visualidade e da oralidade, enquadra-se compreensivelmente neste mesmo movimento de expansão de temáticas e de possibilidades de novas fontes historiográficas.

Uma última relação possível entre Cinema e História – para além de seu papel como ‘expressão’, ‘representação’ e ‘tecnologia’ – vincula-se ao fato de que o Cinema também pode corresponder a uma ‘ação’ que interfere na História (não mais a História no sentido de campo do saber, mas a própria História realizada pelos homens na sua vida social). Veremos mais adiante que, do Cinema, podem se apropriar poderes diversos que “agem” na História; e que, de outro lado, o Cinema também pode se apresentar como campo de resistência a diversos poderes instituídos. Por isto, vale dizer que, em todos estes casos, o Cinema tem sido um poderoso ‘agente histórico’ desde os anos que o viram surgir.

O Cinema apresenta-se como ‘agente da história’ seja através da Indústria Cultural, seja através das ações estatais e dos diversos usos políticos, seja através da difusão de diversificadas ideologias, ou seja através da resistência a estas mesmas forças. Isto sem contar que – através de uma obra fílmica mais específica – diversos agentes estão freqüentemente atuando de modo bastante significativo na História. Aqui, portanto, o Cinema assume – para muito além de sua dimensão como *meio* e como *objeto* de estudo – a função de *sujeito* da História.

O Cinema como ‘agente histórico’

Acompanhando as dimensões norteadoras atrás citadas, será possível adentrar em seguida a complexa relação entre História e Cinema a partir de alguns ângulos que convém precisar. Discutiremos três dos eixos fundamentais atrás estabelecidos, que permitem avaliar o cinema como ‘agente da história’, o cinema como ‘fonte histórica’, e o cinema como meio para produzir uma nova forma de ‘representação historiográfica’ ou de transmissão do conhecimento histórico.

Em primeiro lugar, consideraremos a idéia de que acima de tudo o Cinema pode ser visto ele mesmo como *agente histórico*. O Cinema mostra-se um ‘agente histórico’ importante no sentido de que interfere direta ou indiretamente na História. Ou, mais propriamente, poderíamos acrescentar que o Cinema tem se mostrado um instrumento particularmente importante ou um veículo significativo para a ação dos vários agentes históricos, para a interferência destes agentes na própria História. O Cinema, então, mostra-se como poderoso instrumento de difusão ideológica, ou mesmo como arma imprescindível no seio de um bem articulado sistema de propaganda e marketing. Por isso mesmo, em uma primeira instância, já se mostra bastante interessante para os historiadores contemporâneos a possibilidade de examinar sistematicamente as relações entre Cinema e Poder, o que – como se verá adiante – fará da arte fílmica e das práticas cinematográficas um importante objeto de estudo para a História Política (e não apenas para a História Cultural).

Essa relação entre Poder e Cinema é múltipla e igualmente complexa. Desde cedo, as diversas agências associadas aos poderes instituídos compreenderam a importância do Cinema como veículo de comunicação, de difusão e imposição de idéias e ideologias⁴. Trate-se de um documentário, de um filme de propaganda política, ou de uma obra de ficção cinematográfica, o Cinema tem sido utilizado em diversas ocasiões como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação pelos agentes sociais ligados ao poder instituído

(instituições governamentais, partidos políticos, igrejas, associações diversas), e também por grupos sociais diversos que têm sua representação social junto a estes poderes instituídos. Essa tem sido sem dúvida uma primeira relação política importante a ser considerada.

Por outro lado, o Cinema também conservou obviamente a sua autonomia em relação aos poderes instituídos, e por isso ocorre que também tenha funcionado como Contrapoder. Neste sentido, se o Cinema com sua produção fílmica pode ser examinado como 'instrumento de dominação' e de imposição hegemônica, ele também pode ser examinado como meio de 'resistência'. Daí que as fontes associadas ao Cinema podem ser analisadas tanto como documentação importante para compreensão dos mecanismos e processos de dominação, como também podem ser encaradas como documentação significativa que traz e revela dentro de si as múltiplas formas de resistências, as diversificadas vozes sociais (inclusive as que não encontram representação junto ao Poder Instituído), e de resto os variados padrões de representação associados a uma sociedade.

O Cinema – e a sua realização última que é o Filme – é sempre construção polifônica, para utilizar uma metáfora emprestada à Música. Nele cantam inevitavelmente todas as vozes sociais, não apenas as que invadem a cena através de seus discursos como também as que nela penetram através da imagem. Ainda que uma determinada produção fílmica seja montada para a expressão de um modo de vida que é o de alguma classe dominante, ou ainda que o filme seja empregado como parte de estratégias políticas específicas – e ainda que os diálogos principais postos em cena atendam ou expressem interesses sociais e políticos específicos – haverá sempre algo que se impõe ou dá-se a perceber através da imagem e que pode revelar inesperadamente os demais modos de vida, ou algo que se há de impor como contra-discurso e entredito que se constrói à sombra dos diálogos que entretecem o discurso principal.

Apenas para dar um exemplo de estudo de caso que permite trazer à tona estas relações, o Cinema apresentou-se no Brasil do Estado Novo com todas estas facetas. Foi utilizado como instrumento de doutrinação política através dos documentários produzidos pelo DIP (*Departamento de Imprensa e Propaganda* do Governo Vargas), como veículo para a alienação através de alguns filmes e chanchadas de ficção, mas também como instrumento de resistência e contrapoder a partir diversos outros filmes de ficção. Para considerar o caso dos filmes satíricos, é sempre importante lembrar que a obra de humor artístico pode veicular por diversas vezes críticas ao Poder Instituído que não poderiam circular através do discurso "sério". Essas relações várias, por outro lado, podem aparecer em algumas ocasiões dentro de um único filme, o que mostra a potencialidade da obra cinematográfica como produto complexo.

Um filme, enfim, pode se apresentar como um projeto para agir sobre a sociedade, para formar opinião, para iludir ou denunciar. Portanto, um projeto para interferir na História, por trás do qual podem se esconder ou se explicitar desde os interesses políticos de diversas procedências até os interesses mercadológicos encaminhados pela Indústria Cultural. E, certamente, através de um filme podem também agir os indivíduos que representam posições específicas. Lembremos aqui os polêmicos documentários de Michael Moore – como *Tiros em Columbine* (2002) ou *Fahrenheit 9/11* (2004) – onde o autor, valendo-se do gênero Documentário, na verdade o utiliza de uma nova maneira, não apenas para registro e interpretação da realidade como também com vistas a uma explícita e imediata interferência nesta realidade⁵. Assim, ao ocupar a posição de entrevistador, o autor instiga, provoca, assume nitidamente uma posição, impõe situações que querem mudar o curso da realidade examinada. Age, portanto, sobre a História.

Naturalmente que, além dos usos políticos voluntários e involuntários, conscientes e inconscientes, os filmes também se apresentam como registro das representações e visões de mundo presentes nas sociedades que os produziram. Tal como se disse, através de uma obra fílmica expressam-se de maneira complexa várias vozes sociais e diversificadas perspectivas culturais. O Cinema, considerado como agente histórico, pode ser por isto compreendido mais propriamente como um feixe de agentes históricos diversos – e se ele permite um estudo sistematizado das relações políticas, permite também um estudo acurado das práticas e representações culturais. Daí seu simultâneo interesse tanto para a História Política como para a História Cultural.

O Cinema como ‘fonte histórica’

Se o Cinema é ‘agente da História’ no sentido de que interfere direta ou indiretamente na História, ele também é interferido todo o tempo pela História, que o determina nos seus múltiplos aspectos. Vale dizer, o cinema é ‘produto da História’ – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a Sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isto, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da Sociedade que a produziu. É neste sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como ‘fontes históricas’ significativas para o estudo das sociedades que produzem

filmes, o que inclui todos os gêneros fílmicos possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura. Esta afirmação, que de resto também é perfeitamente válida para as obras de Literatura, dá suporte ao fato de que a fonte cinematográfica tem sido utilizada com cada vez mais frequência pelos historiadores contemporâneos.

O lugar que produz o Cinema é também o lugar que o recebe, de modo que a fonte fílmica pode dar a compreender uma Sociedade simultaneamente a partir do sistema que o produz e do seu universo de recepção. O público consumidor e a crítica inscrevem-se desde já na rede que produz o filme, conjuntamente com os demais fatores que atuam na sua Produção, e isto porque o público receptor é sempre levado em consideração nos momentos em que o filme é elaborado. As competências e expectativas do consumo, enfim, são antecipadas no momento em que é produzida a obra cinematográfica, de modo que analisar um filme é analisar também o público que irá consumi-lo⁶.

Com relação a estes e outros aspectos, a fonte cinematográfica, particularmente a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a História Cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, e tantos outros aspectos vinculados à de uma determinada sociedade historicamente localizada. Mas como a Indústria Cinematográfica contempla em todas estas instâncias relações de poder – seja no que concerne à sua inserção no universo da Indústria Cultural, seja no que se refere à sua apropriação pelos poderes públicos e privados – é natural que pelos estudos históricos do Cinema se interessem também a História Política, a História Social, e mesmo a História Econômica em sua inserção com estas modalidades historiográficas.

É muito importante para o historiador avançar na compreensão dos poderes que atravessam o Cinema, alguns interferindo diretamente na feitura de filmes. Apenas para nos atermos ao âmbito dos poderes que circulam na esfera da Indústria Cultural, iremos encontrar todo um conjunto de poderes e micropoderes que enredam a feitura de um filme, e isto variando de acordo com os diversos contextos e com as diversas fases da História do Cinema. O Cinema que surge com os irmãos Lumière irá logo empreender uma criativa luta para se transformar de mera tecnologia em Arte, e a partir daí se empenha em construir uma linguagem inteiramente nova. O Cinema que convive com a Televisão, por exemplo, é já outro e deve confrontar-se com a idéia de que seus objetos fílmicos em determinado momento passarão das grandes Telas ao circuito da Televisão (e mais tarde, já nas últimas décadas do século XX, ao

circuito da televisão por assinatura e das locadoras do vídeo). Tudo isto interfere na sua feitura, porque a Indústria Cultural almeja explorar todas as mídias e mercados, e neste sentido seus produtos devem ser polivalentes e adaptativos com vistas à geração de lucros crescentes.

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

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

De fato, no que se refere às fontes primárias para o estudo da História do Cinema, ou então da História através do Cinema, a primeira fonte mais óbvia a se considerar é o próprio filme, o produto final da arte cinematográfica. Neste sentido, um ponto de partida metodológico para examinar sistematicamente a relação entre Cinema e História deve vir ancorado na

compreensão de que o filme, pretenda ele ser imagem ou não da realidade, e enquadre-se dentro de um dos gêneros documentários ou dentro de um dos gêneros de ficção, é em todos estes casos *História*. Não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica, ou pura invenção, sempre ele estará sendo produzido dentro da História e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem da História – isto independente da vontade dos que contribuíram e interferiram para a sua elaboração.

Assim, o mais fantasioso filme de ficção científica não expressa senão as possibilidades de uma realidade histórica, seja como retratação dissimulada, como inversão, como tendência discursiva que o estrutura, como visão de mundo que o informa e que o enforma (que lhe dá forma), e assim por diante. É por isto, tal como se observou antes, que é sempre possível dizer que a ficção, por mais criativa e imaginativa que seja, permite em todos os casos uma aguda leitura da realidade social e histórica, o que implica em dizer que o historiador ou o analista da fonte documental cinematográfica sempre poderá almejar enxergar por trás de um filme algo da sociedade que o produziu, e que poderá analisar a fonte fílmica como um produto complexo que se vê potencializado pelo fato de que para ela confluem diversos tipos de linguagens e materiais discursivos denunciadores de uma época, de caminhos culturais específicos, de agentes sociais diversos, de relações de poder bem definidas, de visões de mundo multi-diversificadas.

Apenas para registrar um exemplo, a Los Angeles do século XXI que nos é apresentada em *Blade Runner* (1982) – um filme que intermescla os gêneros da ficção científica e do filme policial – é uma Los Angeles certamente fictícia, imaginada pelo romancista de cujo texto foi extraído o enredo e pelo roteirista da película⁷. Contudo, uma análise acurada poderia nos mostrar como são projetadas nesta Los Angeles imaginária vários dos medos típicos dos americanos ou do homem moderno, de modo geral.

A Los Angeles de *Blade Runner*, com seu submundo formado por ruas estreitas e poluídas habitadas por uma população que se reparte em etnias e dialetos, e que se vê contrapon-teado por prédios de centenas de andares e por uma sofisticada tecnologia, é certamente o espaço imaginário de projeção de alguns dos grandes medos americanos: a poluição, a violência, a escassez alimentar, a opressão tecnológica, a presença de migrantes vindos de outros países, a ameaça da perda de uma identidade propriamente “americana”, os desastres ecológicos que no filme aparecem sob a forma de uma chuva ácida com a qual têm de conviver os habitantes deste futuro imaginário. Os *replicantes* – andróides criados pelos homens do futuro – expressam com sua revolta os temores dos homens de hoje diante de uma tecnologia que

pode sair do controle, da criatura que ameaça o criador – tema que de resto sempre foi caro à ficção científica já clássica.

De igual maneira, na temática de um mundo dominado e controlado por uma mega-corporação, aparecem nos labirintos discursivos de *Blade Runner* os receios diante de um futuro onde a Empresa Capitalista passa a assumir o papel de Estado e a ter plenos poderes sobre a vida e a morte de todos os indivíduos – o que, em última instância, traz à tona o temor diante da possibilidade da perda de liberdade individual. Para além disto, as relações entre os homens e a Memória, na qual se apóiam para a construção de sua identidade individual e que no entanto lhes é tão inconsistente, são trazidas a nu na famosa cena que se refere a uma replicante que não possui sequer a consciência de ser uma replicante (isto é, não-humana), e que se depara com a cruel realidade de que a memória que foi nela implantada não corresponde a nenhuma vivência efetiva⁸. As relações com Deus e a Morte por fim, aparecem na parábola que dá forma geral ao filme através de um enredo onde os replicantes procuram obstinadamente os seus criadores na esperança de prolongarem a própria vida, e que traz como um dos desfechos a cena da Criatura que termina por assassinar o seu Criador, evocando as intrincadas relações psicológicas que permeiam desde sempre as relações entre o homem e Deus através das realidades religiosas por ele mesmo engendradas na história real. Por fim, *Blade Runner* levanta em diversas ocasiões um questionamento típico desta nossa época que entremeia o Real e o Virtual e que, para além disto, ensejou perturbadoras reflexões filosóficas sobre a desconstrução do sujeito, esta desconstrução tão típica da pós-modernidade e que vem abalar fortemente as certezas do homem contemporâneo em relação à sua própria existência objetiva⁹. Eis, portanto, um exemplo entre tantos que poderiam ser dados de que toda a ficção está sempre impregnada da realidade vivida, seja com a intenção ou sem a intenção de seu autor.

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

(2004) – ao abordar o Império Romano – não nos fala do Império Americano, do Jogo de Poder, da corrupção e decadência?

É ainda oportuno lembrar que os filmes também podem ser trabalhados em série, e não apenas a partir de análises individualizadas de seus discursos e de seu enredo. Pode-se estudar a evolução de interesses temáticos a partir de um levantamento geral de obras fílmicas em um determinado período. Se os tempos recentes mostram a renovação de interesses por filmes ambientados na Idade Média ou em tempos antigos, isso certamente diz algo ao historiador sobre o atual contexto sócio-cultural, ou mesmo político, que permitiu a renovação deste interesse. Com a produção ligada ao Cinema ocorre, de resto, o que também se verifica para a produção literária ou artística em geral. A emergência de determinado tipo de obras, os temas que por elas circulam, o seu vocabulário, as novidades formais que se tornam possíveis ... tudo isto nos fala ainda mais dos receptores da obra do que de seus próprios autores individualizados.

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

Para além disto, outros tipos de substratos de filmes também podem ser considerados, como a 'Sinopse' – que consiste em um tipo especializado de Resumo do filme, e que se diferencia radicalmente do Roteiro pelo seu caráter breve e sintético. Por outro lado, é preciso ainda considerar que o Filme também gera documentação sobre o Filme. Por exemplo, a Crítica deixa registros textuais de suas leituras sobre filmes específicos através de 'Crônicas Especializadas', normalmente publicadas em Jornais e Revistas. Este tipo de fonte também deve ser abordado pelo historiador do Cinema, com a plena consciência de que neste caso ele não

estará mais estudando o filme como fonte direta, mas sim examinando um discurso que se estabelece sobre o filme. Os depoimentos dos próprios autores e envolvidos na produção do filme também podem ser enquadrados nesta modalidade de fontes sobre o Cinema, e um outro substrato possível são as propagandas sobre o produto cinematográfico, seja a propaganda sobre o filme que vai às telas de cinema (ou de televisão, posteriormente), seja a propaganda sobre o filme convertido em vídeo para circular nas chamadas locadoras.

Há ainda a documentação propriamente dita sobre Cinema (no sentido de documentação registrada através da escrita). Tal como já se disse o Cinema também gera apropriações, manipulações e resistências. Estas relações, que permeiam a própria interação entre História e Cinema, também geram inúmeros tipos de documentação que podem ser utilizados pelos historiadores. Pode-se estudar por exemplo a documentação oficial, institucional e governamental sobre a produção cinematográfica: Legislação sobre a normatização e controle do Cinema, documentos da Censura, e assim por diante. Apenas para dar um exemplo, os sucessivos governos brasileiros exerceram cada qual um tipo de política cultural para a produção cinematográfica; alguns, como o governo do Estado Novo, criaram mesmo órgãos para produzir filmes para fins de Propaganda Governamental, para a difusão de ideologias, e assim por diante. O Cinema, enfim, está sujeito a este tipo de apropriações, embora ao mesmo tempo tem um grau de autonomia enquanto obra de arte que deve ser considerado.

Fontes ensaísticas sobre o Filme, escritas nos vários períodos da História do Cinema, também podem revelar como o Cinema tem sido visto pela Sociedade, por setores específicos desta sociedade, e por agentes históricos e artísticos vários. Desta forma, os Ensaios sobre o Cinema podem ser tomados como fontes para a análise das várias visões de mundo sobre o Cinema. Assim, por exemplo, diversos cineastas escreveram textos importantes sobre o Cinema, como Jean Epstein¹⁰, Jean Renoir¹¹, Serguei Eisenstein¹², Jean-Claude Carrière¹³, François Truffaut¹⁴, e tantos outros. Da mesma forma, outros escreveram autobiografias que certamente elucidam suas relações com o Cinema, bem como aspectos de sua inserção como cineastas em uma sociedade produtora e consumidora de filmes. Entre estes podemos citar Luís Buñuel¹⁵ e Frederico Fellini¹⁶, que também nos oferece outro exemplo de fonte importante para compreender o pensamento, as práticas e as representações dos autores de filmes: a Entrevista¹⁷. É também o caso das entrevistas de François Truffaut¹⁸. Todos estes tipos de fontes podem ser trabalhados pelos historiadores em conexão com fontes fílmicas propriamente ditas, apenas para considerar os textos de autoria dos próprios produtores diretos de filmes¹⁹.

Algumas questões de Método

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

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

Uma metodologia adequada à análise fílmica necessita ser complexa. Deve tanto examinar o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo, como analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica – sem contar as mensagens subliminares que podem estar escondidas em cada um destes níveis e tipos discursivos, para além do subliminar que freqüentemente se esconde na própria mensagem falada e passível de ser traduzida em componentes escritos.

Para dar um exemplo significativo sobre a importância de uma análise pluridiversificada para o caso do Cinema, a História registra diversos exemplos de críticas a poderes e sistemas políticos que conseguiram atravessar sistemas de censura bastante rigorosos – pelo simples fato de que os censores burocráticos eram desprovidos de uma cultura visual adequada para decifrar a ideologia de uma obra sem se ater meramente à análise superficial dos

componentes escritos de um filme (roteiro e diálogos, basicamente). É este nível superficial de análise que precisa ser ultrapassado pelo estudioso do Cinema como objeto de significação cultural e política, seja este estudioso um historiador ou um pesquisador da Comunicação. Para superar limites deste tipo, a metodologia para análise fílmica deve ser acima de tudo multidisciplinar e pluridiscursiva.

Em vistas disto, a metodologia utilizada para a análise fílmica deve considerar antes de mais nada que a obra cinematográfica dispõe de determinado número de modos de expressão que não são mera contrapartida ou transcrição da escrita literária, mas que têm, ao contrário, a sua própria especificidade.

Uma dimensão fundamental dentro do feixe discursivo que integra a linguagem cinematográfica refere-se, naturalmente, ao discurso imagético. Princípios metodológicos análogos aos que inspiraram os primeiros analistas modernos de documentação iconográfica devem ser, em uma primeira medida, considerados. Referimo-nos ao fato de que, tanto na iconografia como na imagem fílmica, faz-se necessário partir da imagem em si mesma – ou seja, considerá-la na sua especificidade. Dito de outra forma, não se deve buscar nas imagens somente o reflexo ou a ilustração – seja em forma de confirmação ou de desmentido – de outro saber que é o da tradição escrita. As imagens, enfim, devem ser consideradas como tais, a partir de sua natureza específica, o que implica para o historiador, por exemplo, lançar mão de outros saberes para melhor compreendê-las. Reforça-se aqui, como sempre, a postura francamente interdisciplinar que deve estar envolvida na metodologia de análise fílmica.

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

A compreensão de que cada tipo de registro discursivo que se integra à obra fílmica deve implicar em uma postura analítica própria, que leve em consideração as especificidades

do tipo de discurso (verbal, imagético, musical, etc ...), deve também ser acrescida de uma preocupação com outro tipo de especificidades: o do gênero de cada obra cinematográfica a ser examinada. Tal como dissemos em parágrafo anterior, não importa se o filme é documentário ou ficção – ele sempre será um produto Histórico que permite uma determinada leitura desta mesma História. Mas é preciso estar atento para a singularidade de cada gênero cinematográfico – seja o documentário, o filme de propaganda, a intriga autêntica, a ficção de ambientação histórica ou não. Cada um destes gêneros ou qualquer outro possui, à parte aquilo que é típico da obra fílmica em sentido geral, a sua própria especificidade discursiva.

A mesma atenção metodológica deve se direcionar para as modalidades que atravessam os gêneros cinematográficos. Um filme de ficção, por exemplo, pode se apresentar como Drama, como Tragédia, como Comédia, e cada uma destas modalidades deve ser compreendida em sua própria especificidade de modo a permitir uma aproximação metodológica adequada. Uma Comédia, cujo objetivo declarado é o de fazer rir, não pode ser analisada da mesma forma que um Drama ou uma Tragédia.

Voltaremos mais adiante com algumas exemplificações relacionadas às modalidades e gêneros fílmicos, mais particularmente abordando o caso dos filmes históricos e de suas relações com os vários tipos de fontes historiográficas à disposição do roteirista. Por ora, ainda para discutir algumas questões de método, vale lembrar que para além do filme em si mesmo – considerado como objeto estético e como produto constituído a partir de determinados substratos que se interconectam na linguagem fílmica – a metodologia de análise histórica que toma para objeto a fonte fílmica deve atentar muito sistematicamente para as relações do filme com aquilo que não é propriamente o filme. Assim, em torno do filme que se toma para análise, há que se considerar o *autor*, o sistema de *produção* que o consubstancia, o *público* a quem se dirige e que reprocessa diversificadas leituras do filme consumido, a *crítica* que o avalia de um ponto de vista menos ou mais especializado, e o *regime de sociedade e poder* que constrange ou delimita as possibilidades de elaboração deste filme. A partir destes múltiplos aspectos que conformam os lugares de produção, difusão e recepção da obra cinematográfica, torna-se então possível chegar não apenas à compreensão da obra, mas também da realidade que ela representa.

Resta dizer que é preciso captar com método não apenas o que é intencional no documento fílmico, mas também aquilo que é não-intencional, involuntário, inconsciente, casual. Tomando-se por exemplo o gênero documentário, e considerando-se hipoteticamente um filme que pretendesse registrar um determinado evento, o analista deverá atentar para o fato de

que, se a câmara direciona necessariamente um determinado olhar para a realidade enfocada (e este olhar direcionado deve ser ele mesmo objeto da análise), essa mesma câmara irá inevitavelmente captar involuntariamente muitos outros aspectos da realidade dentro da qual ocorre o evento a ser filmado. Assim o evento a ser captado será inevitavelmente invadido pelo 'inesperado' e pelo 'involuntário', sem contar o 'automático' e o 'imaginário' que se pode tornar perceptível nos gestos, na indumentária do público indiferenciado que faz parte da cena, nos padrões de comportamento que serão trazidos à cena embora não constituíssem intencionalmente o objeto da filmagem. Em suma, todo filme tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento mesmo em que ele é feito, e o analista da fonte cinematográfica deve estar preparado para captar estes aspectos e integrá-los ao objeto de sua análise.

A ideologia, por exemplo, está sempre a escapar através desta fonte privilegiada que é a obra cinematográfica. Os extratos ideológicos, naturalmente, podem ser decifrados a partir dos elementos aparentemente mais casuais, ou dos detalhes diversos. Neste sentido, é possível retomar as observações de Marc Ferro²⁰:

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

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

O Cinema na sua especificidade e em sua relação com outras artes

Do que se disse acima sobre algumas questões de método relativas à análise histórica de filmes, pudemos ver que existem duas questões primordiais a serem consideradas antes da operacionalização de qualquer método. De um lado, o Cinema introduz no mundo da cultura

uma linguagem nova, dotada de suas próprias singularidades. De outro lado, ele é ponto de confluência de diversas outras linguagens para além daquela linguagem Verbal-Escrita com a qual os historiadores estão tão acostumados, o que implica tanto na necessidade de se conhecer cada um destes registros de comunicação (a visualidade, a sonorização, a oralidade, a cenografia, a arquitetura, e assim por diante) como também na necessidade de se compreender as relações que podem ser estabelecidas entre a arte cinematográfica e estes registros quando fora de sua aplicação mais propriamente integrada ao Cinema (por exemplo, não apenas o uso da música no Cinema de modo a criar uma trilha sonora adequada, ou o uso da iconografia para construir cenários, mas também a possibilidade de a obra fílmica citar intertextualmente obras musicais e iconográficas já existentes como se estivesse dialogando com elas). Vejamos todas estas questões por partes.

Mencionamos no início deste ensaio o fato de que o Cinema veio trazer uma linguagem nova e singular à cultura midiática do mundo contemporâneo. Iniciando-se em algumas de suas primeiras experiências como filmagem de um ambiente estático, o cinema rapidamente evolui – ainda em inícios do século XX – para a inevitável descoberta de novos recursos que envolvem a filmagem da imagem em movimento, a mudança de cenas interrelacionadas em novas formas de narrativa, a ‘montagem’, e tantos outros fatores que vieram dotar o cinema de uma notável singularidade.

Nem sempre foi assim. Quando surgiu, o Cinema trouxe de imediato uma *tecnologia* radicalmente nova, mas não ainda uma *linguagem* nova. Tal como ressalta Jean-Claude Carrière em seu livro sobre *A Linguagem do Cinema*, nos primeiros dez anos de sua existência um filme consistia em um encadeamento de diversas tomadas estáticas, dentro de uma visão teatral que mostrava uma seqüência ininterrupta de acontecimentos dentro de um enquadramento imóvel²¹. Ou seja, assistia-se a um filme neste primeiro momento como se assiste a uma peça de teatro, e somente surgiu efetivamente uma linguagem nova quando os autores de filmes começaram a cortar o filme em cenas, dando origem aos procedimentos da montagem e da edição. Neste ponto, o Cinema surge já como uma linguagem nova que necessita ser aprendida tanto pelos produtores como pelos receptores de filmes, pois o público precisava literalmente aprender uma nova gramática que implicava em se acostumar a relacionar entre si cenas que não estavam mais ligadas através de uma seqüência ininterrupta. Jean-Claude Carrière registra um exemplo que ilustra perfeitamente a questão:

“Um homem, num quarto fechado, aproxima-se de uma janela e olha para fora. Outra imagem, outra tomada, sucede a primeira. Aparece a rua, onde vemos dois personagens – a mulher do homem e o amante dela, por exemplo. Para nós, atualmente, a simples justaposição dessas duas imagens, naquela ordem, e até na ordem inversa (começando na rua), revela-nos claramente, sem que precisemos raciocinar, que o homem viu, pela janela, a mulher e o amante na rua. Nós sabemos; nós o vimos no ato de ver. Interpretamos, corretamente e sem esforço, essas imagens superpostas, essa linguagem. Nem percebemos mais essa conexão elementar, automática, reflexiva; como uma espécie de sentido extra, essa capacidade já faz parte do nosso sistema de percepção. Há oitenta anos, no entanto, isso constituiu uma discreta mas verdadeira revolução [...]”²²

O que Carrière ressalta no trecho acima é fundamental para que compreendamos como o Cinema começou a constituir uma linguagem nova, bem diferente, por exemplo, da linguagem a que os espectadores já estavam acostumados com a sua arte irmã, e muito mais velha: o Teatro. O espectador do teatro vê as cenas uma atrás da outra, como se fosse um fio narrativo único, ou pelo menos blocos maiores de narrativas unidirecionadas. O espectador do Cinema, contudo, depara-se com cenas e tomadas que se alternam rapidamente, e que ele precisa correlacionar. Ele teve de adquirir um nível de competência que o habilitasse a uma nova leitura de imagens. Na cena acima descrita, ele precisa imediatamente compreender que a cena do homem que olha pela janela e a cena seguinte, de um casal que se encontra na rua, estão relacionadas. Esse tipo de correlação pode parecer muito fácil para o espectador que já nasceu no mundo do Cinema e das novas mídias, mas para os espectadores da época esta nova forma de ler imagens e cenas precisou ser aprendida. Tanto que no princípio, era comum a figura dos “explicadores”, que eram pessoas que ficavam ao lado da tela explicando o que acontecia.

O Cinema, portanto, ao mesmo tempo em que avançou para um tipo de linguagem bem diferenciada da narrativa teatral mais tradicional, precisou criar no seu público novas competências leitoras (ou novas competências espectadoras). Os filmes, com o tempo, foram ensinando ao público uma nova maneira de ler imagens em movimento e entender a sua integração no interior de um sistema de cenas cortadas e de montagens que foi se sofisticando cada vez mais até atingir recursos como os recuos de tempo, a criação de efeitos expressivos através dos vários tipos de tomadas de câmara e ângulos de visão, e assim por diante. Enfim, havia um novo código a aprender.

A nova linguagem trazida pelo Cinema – ou a nova “gramática cinematográfica”, para utilizar uma expressão criada por Jean Epstein em 1926²³ – incluía possibilidades discursivas

e expressivas até então inimagináveis. O simples deslocamento do ponto de vista a partir da câmera podia criar espaços novos e situações psicológicas diferenciadas umas das outras. Podia-se utilizar a câmera focalizar um personagem de baixo para cima para fazer com que ele aparecesse ameaçador e todo-poderoso, ou para ressaltar a exuberância física de uma mulher, ou, ao contrário, focalizar um personagem de cima para baixo para mostrá-lo amedrontado, insignificante ou inexpressivo. Podia-se utilizar um tipo ou outro de iluminação – de baixo para cima, de cima para baixo, em ângulo, com maior ou menor intensidade, com inserção de cor – para ressaltar as rugas e as maçãs do rosto de modo a desenhar um personagem como depressivo e aterrador ou, ao contrário, de modo a mostrá-lo suave ou complacente ao fazer incidir sobre ele uma iluminação diluída, suave e impressionista.

Para além dos efeitos de câmera, luz e cenários, a mera disposição de cenas na sua relação umas com as outras podia criar efeitos e situações diversas como as sensações de avanço ou recuo no tempo, ou de que se estava capturando os pensamentos, as lembranças ou as fantasias de um personagem. Se em uma cena um personagem observa um outro encolerizado, e na cena seguinte o personagem enraivecido aparece estrangulando o seu antagonista, cria-se uma associação entre estes dois eventos como se ele estivesse acontecendo no presente do filme. Contudo, se em seguida a estas duas cenas volta-se à situação original do personagem que olha encolerizado para o seu oponente, imediatamente a cena anterior – do confronto físico entre os dois personagens – é assimilada como um devaneio do personagem que desejaria estar estrangulando o seu oponente. Exemplos similares, poderiam mostrar como a simples justaposição de cenas pode transformar uma determinada cena em lembranças de um personagem que remetem ao ‘passado do filme’.

Recursos diversos de desintegração da imagem, de desfocalização, de flutuação da imagem também entram nessa gramática, que nos dias de hoje é perfeitamente compreendida pelo espectador mediano de Cinema. Uma desfocalização ou flutuação de imagens, por exemplo, pode ser utilizada como recurso para remeter aos pensamentos de um personagem ou ao seu universo onírico. Uma sequência de cenas onde um determinado personagem olha para uma rua, fitando a mulher amada, e subitamente vê essa imagem se esvaecer até que a rua fica vazia, focalizando-se em seguida uma lágrima lhe foge dos olhos, é compreendida imediatamente pelo espectador como um conjunto de cenas em que o personagem esteve se lembrando de cenas de seu passado. Em suma, através da mera disposição de cenas, o autor de filmes pode sugerir a captura de todo um universo interior de seus personagens, de seu passado, de eventos que se deslocam no tempo, de estados emocionais diversificados. Tudo isso se tornou

possível porque o Cinema construiu uma nova gramática, formada por imagens, sinais, padrões de conexão entre as cenas, efeitos de foco, deslocamentos de câmera, tomadas a partir de vários pontos de vista, tipos de iluminação e modos de justaposição de imagens.

O Cinema pôde mesmo, através de seus fantásticos recursos a serviço de uma nova gramática, operar verdadeiros milagres até então impensáveis. Filmar o lento e gradual desabrochar de uma flor, e depois passar estas imagens em câmera acelerada, permitiu ao homem contemporâneo enxergar o que até então ninguém jamais havia visto. A filmagem em câmera acelerada ou em câmera lenta, por assim dizer, veio a permitir que a partir do Cinema o homem se transformasse no senhor imaginário do tempo. Ele poderia comprimir o tempo à vontade, estendê-lo indefinidamente, interrompê-lo subitamente ao congelar a imagem de um atleta em pleno salto, examinar em movimento lento os lances de uma partida de futebol que conduzem ao gol, voltar o tempo de trás para diante filmando ao avesso o milagre da vida. Da mesma forma, o autor de filmes podia a qualquer instante imobilizar a cena transformando a imagem-movimento típica do cinema em uma simples fotografia; ou, ao contrário, exibir uma singela fotografia e de repente gerar vida trazendo-lhe novamente o movimento. O Cinema, enfim, não cessou de trazer inovações a esta nova gramática que começou a ser montada desde os anos trinta do século XX. E, a par disto, o seu público ia se educando em uma nova maneira de enxergar o mundo de imagens que o Cinema lhe oferecia.

A constante recriação da linguagem cinematográfica e das competências leitoras de seu público, aliás, não cessa de ocorrer. Alguns filmes americanos mais recentes, por exemplo – como é o caso de *Matrix* (2003) – ensinam aos seus espectadores um modo de leitura que deve ser mais rápido, mais imediato, mais ágil no que se refere à necessidade do espectador correlacionar as cenas, sob o risco de perder o fio do sentido²⁴. Ao mesmo tempo, existem outros padrões fílmicos, trazendo outros modos rítmicos. Embora todos os autores de filmes lidem com recursos em comum que já fazem parte da arte fílmica e de seu repertório de possibilidades – a montagem, os usos da câmera, e assim por diante – é forçoso lembrar que não existe na atualidade uma única linguagem fílmica no que se refere a aspectos como o ritmo de leitura, o estilo, ou a concepção da obra. Para a questão do ritmo, compare-se por exemplo *Matrix* de Andy e Larry Wachowski (2003) com *Sonhos* de Akira Kurosawa (1990), que nos apresenta um ritmo mais lento e em alguns episódios calcado em outro modo de leitura de imagens, quase pictórico²⁵.

De qualquer modo, é imperativo reconhecer que o Cinema foi – com o desenvolvimento de suas práticas e representações – construindo a sua própria linguagem, dotada de

singularidades que são só suas. Isto não nos impede de ressaltar, evidentemente, que o Cinema não deixa de se constituir também na confluência de várias linguagens ligadas a outras formas de expressão artística que o precedem – como a Música, a Literatura, a Iconografia, a Fotografia, ou o Teatro. Isso se dá mais claramente em dois âmbitos principais. Por um lado o Cinema vale-se, para a composição integral de cada uma de suas obras, destas várias outras formas de expressão artística – da Música para a composição de sua trilha sonora, da Fotografia como suporte para o dispositivo cinematográfico, ou da Literatura, por exemplo, para roteirizar ou transformar em enredo algo que eventualmente já existia em forma de livro²⁶. Por outro lado, e de maneira nem sempre tão óbvia como este primeiro aspecto, o Cinema também se relaciona com estas várias formas de expressões artísticas através do recurso às citações.

Por exemplo, pode ser discutido como registro inicial de citações possíveis para o autor de Cinema – e portanto como um dos níveis de citações que o historiador analista deve conhecer para empreender uma boa análise – o âmbito das citações relacionadas à Iconografia ou à Fotografia, isto é, as citações imagéticas de que lança mão o autor de Cinema como um recurso que obviamente não é percebido pelo expectador comum, mas que pode ser percebido pelo espectador dotado de competência mais específica.

Podemos destacar como exemplo um dos filmes que já foram citados neste ensaio. Diversos analistas do filme *Blade Runner* ocuparam-se em decifrar algumas citações iconográficas que aparecem nesta obra. Assim, por exemplo, alguns autores têm discutido a cena que, no filme, dá origem ao processo de investigação que permite ao caçador de andróides chamado Deckard (interpretado pelo ator Harrison Ford) localizar os replicantes que deve exterminar. Ao revistar o apartamento de um replicante que teria assassinado um outro caçador de andróides, e que seria um dos replicantes rebelados que se sabia terem chegado ao planeta Terra, o caçador de andróides Deckard encontra uma fotografia que é a pista introdutória para a busca que irá empreender. O enredo não importa tanto aqui, mas sim o fato de que, segundo os diversos analistas de *Blade Runner*, seriam claras as referências desta e de outras cenas a dois famosos quadros: *O Casamento do Casal Arnolfini*, do pintor quatrocentista Van Eyck, e *Uma Jovem Adormecida*, do pintor barroco Vermeer²⁷.

As possibilidades de citação de obras iconográficas pela arte cinematográfica têm sido exploradas com habilidade pelos autores de filmes. Um exemplo genial é o episódio *Corvos*, do já mencionado filme *Sonhos* (1990) de Akira Kurosawa, no qual um personagem que contempla um quadro de Van Gogh em um museu acaba entrando por este quadro e viajando por dentro de todo um mundo imagético que reproduz as pinturas do artista holandês.

Para além das citações possíveis no campo das formas de expressão que lidam como a Imagem – como a Iconografia ou a Fotografia – e para além da própria possibilidade inúmeras vezes explorada de um filme fazer citações de outros filmes através de cenas ou imagens marcantes, a arte cinematográfica pode ainda trabalhar com inúmeras citações relativas à Literatura, arte com quem o Cinema mantém um estreitamento tão antigo que, já em 1921, o cineasta Jean Epstein sentiu-se motivado a escrever importante ensaio sobre o intercâmbio entre as estéticas do cinema e da literatura moderna²⁸.

Além da Literatura, a arte cinematográfica também tem investido em citações relacionadas com a Mitologia, como ocorre por exemplo em *Matrix* (2003), que contém inúmeras citações deste tipo²⁹. Estes registos intertextuais e intratextuais – o diálogo de um filme com outros filmes, o seu diálogo com obras pertencentes a outros campos da criação artística, e ainda o diálogo de um filme com outras partes deste mesmo filme – todas estas possibilidades devem ser conhecidas e consideradas pelos historiadores que analisam um filme ou que o tomam como fontes para o seu trabalho histórico.

O Cinema como ‘representação histórica’

Dizíamos ao princípio deste ensaio que um importante campo de interesse em torno das relações entre Cinema e História refere-se ao fato de que o próprio Cinema, através dos filmes produzidos, presta-se também à representação historiográfica. Naturalmente que, para adentrar a questão, é importante aprofundar a reflexão a respeito do que são os ‘filmes de História’, sempre lembrando que a Representação Historiográfica não é a própria História, mesmo no que concerne aos chamados documentários históricos. Assim, tal como já se disse, devem ser consideradas como fontes fílmicas interessantes para o estudo das relações entre Cinema e Representação Historiográfica não apenas os documentários historiográficos (representações historiográficas, propriamente ditas), mas também quaisquer filmes de ambientação histórica, e neste caso se enquadram, para além dos ‘filmes históricos’ romanceados, mesmo os filmes de pura ficção construídos sobre um contexto histórico bem definido. De fato, estes vários tipos podem ser considerados em certa medida como um tipo de ‘representação histórica’ atravessado pela ficção (ou um tipo de ficção atravessado pela ‘representação histórica’).

Neste momento final, no intuito de iluminar os usos do cinema como meio mais direto para a representação historiográfica, examinaremos os gêneros de filmes que atrás definimos,

em sentido mais amplo, como 'filmes de História', e que trazem no seu enredo e na sua temática um fundo histórico que seja, quando não um projeto de representação da própria História no que se refere a algum evento ou processo considerado. Os exemplos escolhidos neste momento referem-se mais particularmente aos filmes históricos relacionados com a História do Brasil. Mostraremos algumas situações bem distintas de filmes que pertencem a gêneros cinematográficos diferenciados, embora todos se refiram a algum processo, evento ou personagem da História do Brasil. Os filmes escolhidos para essa exemplificação metodológica são: *Jango* (1984), *Carlota Joaquina* (1995), *Xica da Silva* (1976), *Guerra de Canudos* (1997), *Memórias do Cárcere* (1983) e *Pra Frente Brasil* (1983). Cada filme aqui tomado como exemplo, conforme se verá, corresponde a um tipo de representação historiográfica distinta através da linguagem cinematográfica.

Jango (1984) é o típico exemplo de documentário de cunho historiográfico e político³⁰. Isto quer dizer que o filme se propõe a fazer explicitamente uma representação historiográfica dos processos e acontecimentos que pretende descrever – no caso a História do Brasil perceptível a partir da figura do ex-presidente da República João Goulart. Este tipo de documentário, naturalmente, deve ser examinado como se examina uma montagem historiográfica qualquer (um trabalho de historiografia, por exemplo), considerando-se, é claro, as especificidades da própria linguagem cinematográfica e a necessidade de um certo viés narrativo que é implícita a um tipo de filme que pretende alcançar o grande público. *Jango*, como qualquer documentário elaborado com seriedade, é construído a partir de determinadas fontes. Isto não impede, naturalmente, que o analista o avalie como construção historiográfica, inclusive atravessada por uma ideologia que pode ser decifrada (mas que, involuntariamente, traz nas suas vozes internas diversos discursos políticos, e logo, novas ideologias na voz dos vários personagens que são expostos no filme).

Muito diferente de *Jango* é o filme *Xica da Silva* (1976). Este filme, como *Jango*, também foi construído com apoio em fontes históricas. Na verdade, o filme foi construído sobre uma única fonte histórica: a Crônica de Joaquim Felício dos Santos, um cronista da segunda metade do século XIX, sobre a célebre personagem do Brasil escravocrata que ficou conhecida como Xica da Silva. Pode-se dizer que este filme é uma montagem livre, esteticamente orientada (o objetivo é mais entreter do que documentar) sobre uma crônica histórica. O filme segue livremente, desta forma, o fio narrativo do próprio cronista do século XIX, mas desconstruindo esta narrativa em vista de um resultado cinematográfico. É evidente que temos aqui um efeito de realidade distinto daquele que pretende obter o roteirista de *Jango*.

Guerra dos Canudos (1897) é também um exemplo de narrativa cinematográfica que se baseia em episódio retratado por uma fonte de época, a crônica jornalística *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Contudo, trata-se de uma elaboração mais livre, onde não é seguido propriamente o fio narrativo do cronista. Além disto, a fonte primária de referência é de outro cunho, que não a crônica tradicional, mas sim uma crônica jornalística que intermescla trechos ensaísticos bem fundamentados em documentação diversa. Mas por outro lado, temos uma diferença importante em relação aos filmes anteriores, que giravam em torno de uma figura histórica. *Canudos* não gira em torno da figura de Antônio Conselheiro tomado como eixo narrativo central – tem-se aqui uma narrativa multifocada a partir de diversos atores, inclusive alguns construídos ficticiamente embora a partir de um contexto histórico mais rigoroso. Trata-se, conforme se Vê, de uma representação histórica e cinematográfica complexa.

Outro filme histórico que se destacou nos últimos anos, de teor completamente distinto, foi *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995). Este filme é o que poderíamos chamar de ficção histórica. Os personagens centrais têm uma existência histórica concreta, mas o enredo é na verdade construído com liberdade ficcional, embora seguindo determinados balizamentos históricos. Este filme na verdade foi elaborado a partir do Romance homônimo de João Felício dos Santos. Esta obra em que se baseia enquadra-se no gênero literário que pode ser denominado ‘romance histórico’. O gênero cinematográfico ‘ficção histórica’, na verdade, corresponde precisamente ao gênero literário conhecido como ‘romance histórico’, do qual a Literatura nos dá inúmeros exemplos. Não pode ser exigido, neste caso, uma fidedignidade à qual teve de se ater o documentário histórico *Jango* (que seria, grosso modo, a contrapartida de um ensaio de historiografia profissional).

Exemplo singular é o filme *Memórias do Cárcere* (1983). Neste caso, temos uma narrativa cinematográfica construída sobre uma narrativa memorialística. O filme refere-se à vida do escritor Graciliano Ramos, particularmente ao período de sua reclusão à prisão por motivos políticos na ocasião do Estado Novo. Mas agora o texto básico que informa o roteiro é um livro de *Memórias*, escrito pelo próprio Graciliano Ramos, e que recebe o mesmo título. Temos então mais um caso de obra cinematográfica construída sobre uma única fonte primária de natureza literária, mais especificamente um livro de memórias auto-referenciado (que marca sua distância em relação ao exemplo que já vimos anteriormente, e que era a fonte primária de natureza cronística porém referenciada em um personagem que não se confunde com o narrador). É claro que este tipo de representação historiográfica traz consigo suas próprias

singularidades, e a obra fílmica elaborada sobre este tipo de fonte literária também terá suas próprias especificidades.

Um último exemplo, completamente distinto dos anteriores, pode ser demonstrado com o filme *Pra Frente Brasil* (1983). O que se tem aqui é uma ficção inteiramente livre sobre um contexto histórico determinado: o da repressão imposta pela Ditadura Militar durante os chamados “anos de chumbo” da República Brasileira. O objetivo central do filme é denunciar as práticas militares e para-militares do período, cujo mais vergonhoso desdobramento foi a tortura imposta contra os prisioneiros políticos. O filme, contudo, é construído em torno da ficção de um inocente que teria sido confundido com um terrorista e que recebe em vista disto o tratamento que, historiograficamente se sabe, era dispensado aos presos políticos diversos. O personagem fictício é um indivíduo comum, que poderia ser qualquer um – daí a sua força dramática desde as primeiras cenas. Aqui, o que se tem é uma ambiência histórica muito precisa – a dos tempos da cruel repressão militar, contrapontada ironicamente pela euforia com a Copa do Mundo – mas a narrativa construída é de caráter ficcional. Os personagens não são históricos, embora a ambiência contextual o seja.

Todos estes filmes são fontes em diversos sentidos. Eles são fontes para estudar o período em que foram produzidos, permitindo decifrar ideologias e vozes sociais diversas. Mas são também fontes para o estudo dos tipos distintos de representações historiográficas, pois cada qual se refere de uma maneira específica a algum elemento histórico. Por fim, todos estes filmes podem ser utilizados como instrumentos para a mediação na transmissão do conhecimento histórico (através do Ensino, por exemplo), seja para examinar os processos e eventos aos quais eles se referem no plano narrativo, seja para examinar as visões de mundo historicamente localizadas que eles trazem ao nível da produção do sentido. Ou seja, a partir destes filmes é possível estudar tanto História como Historiografia.

Estes exemplos, a título meramente demonstrativo de suas potencialidades, dão a perceber como é importante compreender, para cada caso, o gênero de representação cinematográfica (o tipo de filme – documentário, ficção, etc) na sua conexão com as modalidades de representação historiográfica que são tomadas como fontes para a recuperação da época e dos acontecimentos (uma crônica, uma obra de historiografia, fontes de época).

Cinema e História, enfim, estão destinados a uma parceria que envolve intermináveis possibilidades. O Cinema enquanto ‘forma de expressão’ será sempre uma riquíssima fonte para compreender a realidade que o produz, e neste sentido um campo promissor para a História, aqui considerada enquanto área de conhecimento. Como ‘meio de representação’, abre

para esta mesma História possibilidades de apresentar de novas maneiras o discurso e o trabalho dos historiadores, para muito além da tradicional modalidade da literatura que se apresenta sob a forma de livro. E, por fim, agora considerando a História como o vasto universo dos acontecimentos que afetam os homens ou que são por eles impulsionados, o Cinema apresenta-se certamente como um dos grandes agentes históricos da contemporaneidade. O Cinema interfere na História, e com ela se entrelaça inevitavelmente.

NOTAS:

¹ José D'Assunção Barros é Professor-Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História; Professor-Colaborado no Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ; Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense.

² Sobre as possibilidades de relacionar Cinema e Ensino de História, veja-se J. E. MONTERDE, *Historia, cine y enseñanza*. Barcelona: Laia, 1986.

³ É aliás interessante perceber que desde a sua origem o Cinema, nas mãos dos próprios irmãos Lumière, já mostrava este caminho de estreitamento de relações com a História através de filmes que exploravam a possibilidade de registrar cenas da realidade vivida. Um exemplo é a película *La sortie du train de la ciotat* (1895), onde se registra a cena da saída de operários de uma fábrica, ao final do expediente.

⁴ Marc Ferro já observava a este respeito: “Paralelamente, 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 representação, doutrinam e glorificam” (Marc FERRO, *Cinema e História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.13).

⁵ Em *Bowling for Columbine* (2002), a pretexto de investigar a fascinação dos americanos pelas armas de fogo, Michael Moore questiona a origem dessa cultura bélica e busca respostas visitando pequenas cidades dos Estados Unidos, onde a maior parte dos moradores guarda uma arma em casa. O ponto de partida é o colégio Columbine, na cidade de Littleton, onde dois adolescentes utilizaram as armas dos pais para matar 14 estudantes e um professor no refeitório. / Em *Fahrenheit 9/11* (2004), a pretexto de investigar como os Estados Unidos se tornaram alvo de terroristas por ocasião dos eventos ocorridos no atentado de 11 de setembro de 2001, encaminha-se a denúncia de uma rede de poderes políticos e econômicos que é entretida através de paralelos entre as duas gerações da família Bush que já comandaram o país, discutindo-se ainda as relações entre o atual Presidente americano, George W. Bush, e Osama Bin Laden.

⁶ Aqui poderemos importar para a compreensão da linguagem fílmica, e das práticas que a acompanham, toda uma abordagem dos sistemas de Comunicação e da análise de discursos que já vem avançando bastante no âmbito da lingüística e da semiótica. Será possível estabelecermos, para o discurso múltiplo do Cinema, um paralelo com o que disseram sobre os discursos da escrita e da oralidade estudiosos como Bakhtin e Paul Zumthor, que não deixam de observar a todo instante os modos complexos como o receptor inscreve-se no momento mesmo da produção de um discurso. Sobre isto veja-se as obras de Bakhtin – *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1981) e *Questões de Estética e de Literatura* (1983); e ainda o clássico de Paul Zumthor sobre o mundo medieval da oralidade (*A Letra e a Voz*, 1993).

⁷ *Blade Runner* – filme de Ridley Scott produzido em 1982 com base no romance de Philip K. Dick – traz uma visão apocalíptica ambientada no início do século XXI, época em que uma grande corporação havia desenvolvido um andróide que mais forte e ágil que o ser humano. Estes “replicantes” eram utilizados como escravos na colonização e exploração de outros planetas, até que um grupo dos robôs mais evoluídos provoca um motim em uma colônia fora da Terra, e a partir deste incidente os replicantes passam a serem considerados ilegais na Terra. A partir de então, policiais de um esquadrão de elite, conhecidos como *Blade Runner*, são orientados para exter-

minar qualquer replicante encontrado na Terra. Até que, em 2019, quando cinco replicantes chegam a Terra, um ex-Blade Runner é encarregado de caçá-los.

⁸ No filme *Blade Runner*, os replicantes não possuem memória, visto que já nascem prontos, preparados que são para durarem apenas quatro anos. No caso da replicante mencionada (Rachel), tratava-se ainda de um caso especial: uma replicante que fora programada para pensar que era humana, e que por isso possuía uma memória implantada que acreditava corresponder a vivências efetivas (e que era reforçada por fotografias que ela possuía e que acreditava serem fotos suas de infância). O filme deixa no ar, aliás, a possibilidade de que o próprio Deckard (o caçador de andróides) poderia ser ele mesmo um replicante que acreditava ser humano, tal como a replicante Rachel. Como saber, enfim, se as memórias que possuímos são realmente nossas, correspondentes a experiências efetivas que um dia foram vividas por nós (?) – tal é a reflexão percorrida nas cenas de *Blade Runner* que evocam as relações dos personagens – humanos ou replicantes – com a Memória. A este propósito, cumpre lembrar que Ridley Scott procurou dotar seu filme de uma série de ambigüidades, permitindo que dele surjam diferentes leituras.

⁹ Neste sentido, *Blade Runner* prenuncia uma discussão sobre o verdadeiro estatuto da ‘realidade’ que mais tarde seria a temática de base de outro grande marco do Cinema Americano, o filme *Matrix* (2003).

¹⁰ Jean EPSTEIN, "O Cinema e as Letras Modernas" (1921) In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

¹¹ Jean RENOIR, *Escritos sobre o Cinema: 1926-1971*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

¹² (1) Serguei EISENSTEIN, *A Forma do Filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990. (2) Serguei EISENSTEIN, *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990.

¹³ Jean-Claude CARRIÈRE, *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

¹⁴ François TRUFFAUT, *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

¹⁵ Luis BUÑUEL, *Meu último suspiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

¹⁶ Federico FELLINI, *Fellini por Fellini*, Lisboa: Don Quixote, 1985.

¹⁷ Federico FELLINI, *Eu sou um grande mentiroso, entrevista a Damien Pettigrew*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

¹⁸ François TRUFFAUT. *Truffaut / Hitchcock – Entrevistas*. Brasiliense, São Paulo, 1986.

¹⁹ Já nem mencionaremos a vasta literatura ensaística e de crítica cinematográfica que trazem a nu as diversas representações, visões de mundo e análises individuais sobre o cinema ou sobre filmes específicos, e que podem ir desde as obras filosóficas de Gilles DELEUZE até as crônicas diárias sobre a produção fílmica que são publicadas nos periódicos todos os dias.

²⁰ Marc FERRO, op.cit., p.16.

²¹ Jean-Claude CARRIÈRE, *A Linguagem Secreta do Cinema*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p.14. / Jean-Claude Carrière (1931 - ...) é roteirista de diversos filmes importantes do Cinema Europeu, entre os quais *O Tambor* (1979), *Brincando nos campos do Senhor* (1991), *A Bela da Tarde* (1966), *O Fantasma da Liberdade* (1973) e *Este obscuro objeto do desejo* (1977) – estes três últimos em colaboração com Luís Buñuel – e também de alguns roteiros que investem na relação com a História, como *Danton – o processo da Revolução* (1982) e *O Retorno de Martin Guerre* (1993), em parceria Daniel Vigne.

²² Jean-Claude CARRIÈRE, op.cit., p.15.

²³ Jean EPSTEIN, "Le Cinematographe Vu de l'Etna" In *Écrits sur le Cinéma*, Tome I, 1927-1947. Cinéma Club / Seghers, Paris : 1974, p.131-168.

²⁴ O enredo de *Matrix* gira em torno de um personagem chamado Thomas Anderson, que é um jovem programador de computador que mora em um cubículo escuro e que é freqüentemente atormentado em seu sono noturno por estranhos pesadelos nos quais encontra-se conectado por cabos em um imenso sistema de computadores do futuro. Em todas essas ocasiões, acorda gritando no exato momento em que os eletrodos estão para penetrar em seu cérebro. À medida que o pesadelo se repete, Anderson começa a ter dúvidas sobre a realidade. Por meio do encontro com dois personagens misteriosos – Morpheus e Trinity – Thomas terminará por descobrir que é, assim como outras pessoas, vítima do Matrix, um sistema inteligente e artificial que usa os cérebros e corpos dos indivíduos para produzir energia e que enquanto isso manipula a mente das pessoas, criando para eles a ilusão de um mundo real em que estariam vivendo.

²⁵ *Sonhos* apresenta oito episódios, que não têm necessariamente relação uns com os outros, embora alguns possam apresentar uma mesma questão motivadora de fundo, como é o caso dos episódios *O Demônio Chorão* e *Monte Fijii em Vermelho*, que se relacionam claramente ao trauma coletivo das bombas de Hiroshima e Nagasaki. O mais famoso dos episódios de *Sonhos* é o que se chama *Corvos* – no qual um homem, ao admirar em um museu um quadro de Van Gogh, vê-se levado para dentro da obra. Após passear por entre cenários construídos

habilmente com as pinturas do artista holandês – ao som de um Prelúdio de Chopin – o personagem irá logo encontrar o próprio pintor e travar um rápido diálogo com ele.

²⁶ As relações entre Cinema e Pintura foram estudadas por Jacques AUMONT em *O Olho Interminável [Cinema e Pintura]* (São Paulo: Cosac & Naify, 2005).

²⁷ 1 – VAN EYCK, *O casamento do casal Arnolfini*, óleo sobre madeira, 81.8 x 59.7 cm, London: National Gallery. 2 – VERMMER. *Uma jovem adormecida*, 87x76, 1657, New York: Metropolitan Museum. A referência ao quadro de Van Eyck – famosa pintura a óleo em que um pequeno espelho preso à parede revela a presença de um observador para além do casal que está sendo retratado – aparece através de uma fotografia que o investigador (o caçador de andróide) encontra no apartamento de um replicante. Através de uma imagem percebida em um pequeno espelho captado por uma fotografia, o investigador consegue precisamente perceber a presença de uma pessoa que permitirá dar continuidade à sua investigação. Para citar as palavras de uma das analistas de *Blade Runner*, o caçador de andróides Deckard – com o auxílio de recursos computacionais que aparecem na cena em que dissecar a fotografia – consegue literalmente encontrar “uma figura escondida na reentrância de um quadro” (Elissa MARDER, “Blade Runner’s Moving Still” In *Camera obscura*, n. 27, p. 88-107, 1991, p.102).

²⁸ Jean EPSTEIN, “O Cinema e as Letras Modernas” In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991.

²⁹ Várias citações de *Matrix* aparecem através do nome de seus personagens ou em detalhes e situações específicas. Morpheus, o líder de humanos rebelados que se empenha em despertar o personagem Neo para o fato de que a realidade em que ele vive é ilusória, é o nome do deus grego do sono. Neo costuma guardar seu dinheiro dentro de um livro – *Simulacro e Simulação*, do filósofo Jean Baudrillard – o que possui evidente relação com o tema do filme. Em determinada cena, Neo segue uma instrução que remete ao “coelho branco” do livro *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol, que também está presente em diversas outras citações. Existem ainda as citações que remetem a outros filmes, como o filme expressionista *Metrópole*, de Fritz Lang. A lista de citações presentes em *Matrix* seria interminável, e vai de Platão até as referências bíblicas.

³⁰ O gênero de filme categorizado como Documentário – não necessariamente o documentário historiográfico – surge de maneira mais consolidada na Inglaterra nos anos 1930 com o trabalho de John Grierson (1898-1972) – sendo o seu filme *Drifters* (1929) a obra que marca o “movimento documentarista britânico”. Uma curiosidade é que no seu texto “First principles of documentary”, Grierson definiu o documentário como “tratamento criativo da realidade” (HARDLY, Forsyth, *Grierson on documentary*, Los Angeles: University of Califórnia Press, 1966, p.145-156). Destaque-se ainda que desde os irmãos Lumière – que filmaram entre 1895 e 1896 pequenas películas como *A Saída da Fábrica* ou *A Chegada do Trem* – tinha-se já um embrião do gênero documentário, considerando-se ainda que, em seguida, já no início do século, diversos operadores empenharam-se em filmar atualidades, noticiários ou cenas de viagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

• Fontes Fílmicas citadas neste ensaio

- 1 – *Bowling for Columbine* (EUA: 2002). Direção: Michael Moore. Produção: Charles Bishop, Jim Czarnecki, Michael Donovan, Kathleen Glynn e Michael Moore. Roteiro: Michael Moore. Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer / United Artists. Modalidade: Documentário. Duração: 120 minutos.
- 2 – *Fahrenheit 9/11* (EUA: 2004). Direção: Michael Moore. Produção: Charles Bishop, Jim Czarnecki, Michael Donovan, Kathleen Glynn e Michael Moore. Roteiro: Michael Moore. Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer / United Artists. Modalidade: Documentário. Duração: 112 minutos.

- 3 – *Blade Runner* (EUA: 1982). Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Roteiro: Hampton Francher e David Webb Peoples, baseado em livro de Philip K. Dick. Distribuidora: Columbia Tristar / Warner Bros. Modalidade: Ficção Científica. Duração: 118 m.
- 4 – *Cruzada (Kingdom of Heaven)* (EUA: 2005). Direção: Ridley Scott. Roteiro: Ridley Scott. Distribuidora: Fox Films. Modalidade: Drama. Duração: 145 minutos.
- 5 – *Gladiador* (EUA: 2005). Direção: Ridley Scott. Produção: David H. Franzoni, Steven Spielberg e Douglas Wick. Roteiro: David Franzoni, John Logan e William Nicholson. Distribuidora: DreamWorks / Universal Pictures. Modalidade: Épico. Duração: 155 m.
- 6 – *Matrix* (EUA: 2003). Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Produção: Grant Hill e Joel Silver. Roteiro: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Distribuidora: Warner Bros. Modalidade: Ficção Científica. Duração: 129 minutos.
- 7 – *Sonhos* (EUA / JAPÃO: 1990). Direção: Akira Kurosawa e Ishirô Honda. Produção: Mike Y. Inoue e Hisao Kurosawa. Roteiro: Akira Kurosawa. Distribuidora: Warner Bros. Modalidade: Drama. Duração: 119 minutos.
- 8 – *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (Brasil: 1995). Direção: Carla Camurati. Roteiro: Carla Camurati e Melanie Dimantas. Distribuidora: Europa/Carati. Modalidade: Ficção histórica baseada em romance histórico (o livro homônimo de João Felício dos Santos). Duração: 105 minutos.
- 9 – *Guerra dos Canudos* (Brasil: 1997). Direção: Sérgio Rezende. Roteiro: Sérgio Rezende e Paulo Halm. Distribuidora: Colúmbia Tristar. Modalidade: Épico Histórico. Duração: 165 minutos.
- 10– *Jango* (Brasil: 1984). Direção: Sílvio Tender. Roteiro: Sílvio Tender e Maurício Dias. Distribuidora: Caliban. Modalidade: Documentário histórico. Duração: 117 minutos.
- 11– *Memórias do Cárcere* (Brasil: 1983). Direção: Nélson Pereira dos Santos. Roteiro: Nélson Pereira dos Santos. Distribuidora: Rio Filmes. Modalidade: Narrativa cinematográfica construída sobre narrativa memorialística. Duração: 180 minutos.
- 12– *Pra Frente Brasil* (Brasil: 1997). Direção: Roberto Farias. Roteiro: Roberto Farias. Distribuidora: Politel. Modalidade: Ficção sobre contexto histórico definido. Duração: 105 m.
- 13– *Xica da Silva* (Brasil: 1976). Direção: Cacá Diegues. Roteiro: Cacá Diegues e João Felício dos Santos. Modalidade: Livre narrativa sobre crônica de época (a crônica oitocentista de Joaquim Felício dos Santos). Duração: 120 minutos.

OBRAS CITADAS

- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável [Cinema e Pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAZIN, André. *O Cinema - ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense / Edusp, 1994.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BUKATMAN, Scott. *Blade Runner*. London: BFI Modern Classics, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- EISENSTEIN, Serguei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990..
- EPSTEIN, Jean. "Le Cinématographe Vu de l'Etna" In *Écrits sur le Cinéma*, Tome I, 1927-1947. Cinéma Club / Seghers, Paris: 1974, p.131-168.

-
- EPSTEIN, Jean. "O Cinema e as Letras Modernas" (1921) In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- FELLINI, Frederico. *Fellini por Fellini*. Lisboa: Don Quixote, 1985.
- FELLINI, Frederico. *Eu sou um grande mentiroso, entrevista a Damien Pettigrew*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HARDLY, Forsyth. (ed.). *Grierson on documentary*. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1966.
- MARDER, Elissa. "Blade Runner's Moving Still" In *Camera obscura*, n. 27, p. 88-107, 1991.
- MONTERDE, J. E. *Historia, cine y enseñanza*. Barcelona: Laia, 1986.
- RENOIR, Jean. *Escritos sobre o Cinema: 1926-1971*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- TRUFFAUT, François. *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- TRUFFAUT, François. *Truffaut/Hitchcock - Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.