

Cinema e história, formas e contextos



Flávia Cesarino Costa

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP). É autora do livro *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. flavia.cesarino@uol.com.br

Cinema e história, formas e contextos

Flávia Cesarino Costa

CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, 392 p.

Se recentemente as mídias audiovisuais entraram no universo do historiador brasileiro, a história e o filme histórico existem há tempos no universo da análise fílmica. O livro *História e cinema* identifica-se com as preocupações do historiador, pois objetiva, como se lê na introdução, discutir o lugar ocupado pelo cinema e pela televisão não apenas na representação do passado, mas também na própria pesquisa histórica. Este descompasso na consideração do cinema como fonte histórica é interessante porque aponta para o próprio poder mimético das imagens em movimento. Pinturas, desenhos, murais, peças de teatro, literatura, até mesmo a fotografia, tudo isso já é considerado como fonte histórica, mas desde sempre guardados os seus limites como obras representativas, documentais ou de ficção. Já o cinema muitas vezes não tem seu poder de realismo relativizado, pelo simples fato de que imagens em movimento tendem a ser tomadas como reproduções fiéis. É esse perigo, essas armadilhas hipnóticas da imagem, e a verossimilhança que resulta do específico fílmico, o perigo que desafia a análise.

Uma enorme variedade de temas, abordagens e conceitos são mobilizados nessa coletânea de fôlego. Os filmes encenam, ou não, o passado, mas sempre refletem seu presente e por isso são documentos de época. O desafio de entender essa mediação perpassa todos os artigos, daí o interesse do livro, que reúne pesquisadores das áreas de História e do audiovisual, envolvidos nos desafios dessa zona de intersecção temática e crítica.

Vários artigos da obra utilizam ou dialogam com a noção de monumento histórico, que adquire sentido em oposição à noção de documento histórico. Se o documento histórico é produzido na sociedade e transformado em objeto de estudo pelo historiador, o monumento é o documento histórico voluntariamente produzido ou adaptado por e para os interesses de algum poder. A noção, corrente nos estudos de história, é menos conhecida nos estudos de cinema. E os textos que compõem o livro são prolíficas análises que, ao enfrentarem as obras cinematográficas sob duplo ponto de vista, histórico e crítico, iluminam a imensa diversidade de temas que podem ser abordados sob esta ótica mais ampla.

O primeiro grupo de artigos explora a chamada vocação monumental do cinema, sua capacidade de representar certo passado. Ismail Xavier analisa *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, procurando entender a estrutura narrativa e visual do filme e dissecando as marcas alegóricas em sua organização formal. O autor mostra que o enredo ilustra um problema vivido nos anos 1920, mas que é construído com formas narrativas e referências iconográficas do passado: a tradição bíblica, o roman-

ce medieval, a mitologia germânica e o melodrama. Para Xavier, interessa explorar as tensões entre o plástico e o narrativo e a maneira pela qual as referências alegóricas se constroem nessa intertextualidade. Destaca a frequência com a qual o *Metrópolis* combina uma trama original a elementos já codificados pela tradição, propondo novas identidades para conflitos já conhecidos.

A dimensão monumental da cidade futurista não aparece no filme como espetáculo de criação e vitalidade, mas como profecia pessimista, em que a experiência do trabalho é mortal. Nesse sentido, o autor nos lembra que esse mundo ficcional sombrio esquematiza, numa *Gestalt* visível, a complexa problemática da técnica, do trabalho e do poder que fazia parte da experiência industrial vivida na época. Da mesma forma, personagens encarnam idéias abstratas como o bem, o mal, o vício, e se movimentam no jogo entre o percurso da narrativa e as configurações alegóricas, jogo esse que se configura como impulso de afirmação nacional.

Eduardo Morettin discute os textos de Marc Ferro sobre as relações entre história e cinema e a sua proposta de considerar os filmes como fontes de informação histórica, na medida em que revelam, nos lapsos de seu processo de enunciação, informações não previstas pelo próprio autor da obra. Os filmes, para Ferro, podem elaborar uma contra-história se revalorizados pelos historiadores como documentos importantes. Morettin aponta também os limites desse conceito, já que Ferro mantém o fato histórico como referência principal para a análise fílmica e coloca o historiador como administrador por excelência dos critérios de adequação histórica dessa análise. Daí que o artigo propõe que não se trata de buscar no filme algo que falta à história, e, sim, de entender o próprio processo de produção de sentido e como ele desvenda projetos ideológicos. Assim, afirma Morettin que o filme só terá dimensão como fonte histórica se o discurso que ele constrói sobre sua sociedade puder ser identificado por uma análise fílmica, que deve apontar ambigüidades e tensões.

Marcos Napolitano analisa dois exemplos de filmes históricos, um deles ligado à tradição melodramática do cinema hollywoodiano, enquanto o outro procura dar conta das ambigüidades da história e das contradições dos processos revolucionários. *Amistad* (1997), de Steven Spielberg, reitera o mito da democracia norte-americana através da monumentalização de um obscuro episódio ocorrido em 1838. Escravos amotinados no navio negreiro *Amistad* aportam à costa dos EUA e se tornam objeto de uma disputa jurídica entre abolicionistas, comerciantes e os estados espanhol e americano. A encenação dá sentido à luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos ao materializar ficionalmente no sistema jurídico dos EUA a virtude de encarnar valores universais como a democracia e a liberdade individual. Já *Danton* (1983), de Andrew Wajda, por seu turno, diferentemente, problematiza o processo revolucionário francês como uma série de brigas palacianas, desmonumentalizando o fato histórico através de suas escolhas estilísticas. Desconstruindo ícones revolucionários tradicionais, como a presença da multidão nas ruas e a pureza dos heróis, o filme desmitificaria os eventos da revolução francesa, dando-lhes uma dimensão trágica.

Elias Saliba discute a utilização de imagens no ensino de história e

os perigos e vantagens do uso do cinema e da televisão no universo didático. Ressalta a importância do papel do professor de história na desmistificação do que chama imagens canônicas^f, que são aquelas imagens-padrão ligadas a conceitos-chave de nossa vida social e intelectual, e que funcionam como pontos de referência inconscientes. Para isso, propõe o uso de imagens não estereotipadas e o choque produtivo daí resultante. Saliencia ainda a relevância didática de uma quebra do efeito de realidade imagético e que o papel do professor deve ser o de indicar que as imagens resultam de uma escolha e de uma ação de alguém que as produziu.

Mônica Kornis descreve detalhadamente o processo pelo qual a Rede Globo construiu, em suas produções ficcionais, de 1969 a 2005, uma determinada imagem da identidade nacional brasileira, adaptando graduais mudanças de costumes à forma sempre versátil do melodrama. A autora comenta as variadas tramas desenvolvidas ao longo dos anos e explica como as telenovelas foram produzidas e formatadas pela emissora, com o objetivo de veicular pedagogicamente a um público de massa o que é o país e o que é ser brasileiro.

Os três artigos da Parte II trabalham com a questão do uso de imagens documentais em diferentes tipos de filmes. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência^f, de José Inácio de Melo Souza, debate os fatores que causaram pouco interesse histórico pelo cinema documentário brasileiro e conta a história do *Cine Jornal Brasileiro*, produzido pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) entre 1939 e 1945. Melo Souza mapeia as figurações do poder, das classes sociais e de inimigos do Estado Novo, numa discussão esclarecedora sobre as dificuldades do trabalho de conservação, organização e interpretação desses documentos.

Samuel Paiva empreende, em *A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a história a partir de Orson Welles e de cinejornais*^f, alentada análise de como Sganzerla utiliza trechos desses mesmos cinejornais do DIP nos filmes *Nem tudo é verdade* (1986), *Tudo é Brasil* (1998) e *O signo do caos* (2003). Seu intuito é mostrar como o diretor subverte a perspectiva mítica e monumental original destes cinejornais, propondo uma visão da história como um conjunto instável de vozes contraditórias. Os três filmes referem-se à passagem de Orson Welles pelo Brasil em 1942, momento em que os projetos do cineasta americano se chocaram com os pontos de vista do ditador Getúlio Vargas. Sganzerla contrapõe os cinejornais do DIP a outros materiais, inclusive trechos dos próprios filmes de Welles, criando uma espécie de anti-reconstituição^f dos fatos. Paiva localiza no próprio processo narrativo a produção de uma tensão entre a experiência do passado e a interpretação da realidade.

Em *Glauber Rocha: exílio, cinema e história do Brasil*^f, Maurício Cardoso, por sua vez, debruça-se sobre o período de exílio do cineasta entre 1971 e 1976, narrando seus percalços e dificuldades nas tentativas de realização de seus projetos culturais, principalmente o filme *História do Brasil*. Aborda o contexto em que o filme foi produzido e seus procedimentos estilísticos. Focaliza os efeitos do uso concomitante de uma narração tradicional em voz *over* e imagens deslocadas e fragmentárias, com a assincronia entre som e imagem. Esta tensão constante produz um

estranhamento cujo efeito é questionar a voz do narrador como a única que pode interpretar os fatos, professando assim a clara intenção de Glauber Rocha de produzir menos uma obra de arte e mais uma intervenção sociológica.

Na Parte III, enfocam-se diferentes representações fílmicas do tema da revolução. Em *Proibido ultrapassar à esquerda: as Brigadas Vermelhas na visão de Gianni Amelio, Marco Bellocchio e Marco Tulio Giordana*, Mariarosaria Fabris analisa um filme de cada um desses diretores italianos, que discutem, cada um à sua maneira, os rumos políticos da sociedade italiana. O trabalho destaca, em cada uma dessas visões, as omissões ou presenças, nas obras e suas particularidades narrativas, de visões particulares sobre o grupo terrorista Brigadas Vermelhas e seus dilemas internos.

Mariana Villaça examina os dilemas da política cultural cubana nos anos 1970 tal como se reflete na obra *A última ceia* (1976), de Tomas Gutierrez Alea. Ao analisar o filme, a autora busca decifrar como a história colonial foi apropriada pelo regime revolucionário de Fidel Castro e as estratégias do diretor para driblar os cerceamentos políticos de seu tempo através de metáforas e simbologias manipuladas na narrativa fílmica. Descreve com detalhes como Alea constrói sua parábola da Cuba contemporânea, estruturando uma crítica da convivência entre atraso e modernidade, interpretando o passado com o desencanto do presente. Para Villaça, *A última ceia* demonstra como ações diversas e contraditórias podem ser justificadas por um mesmo discurso e, ainda que celebre a revolução, não se furta a criticá-la.

Henri Gervaiseau trata da estratégia de composição de narrativas do passado criada por Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* (1984). Diferentemente da tradição do documentário sociológico tal como analisado por Jean-Claude Bernardet, *Cabra* propõe-se, segundo Gervaiseau, a construir o entrelaçamento de memória coletiva e de memórias individuais de modo a reconstruir, pela rememoração coletiva, um momento de dura repressão política. Por trabalhar no registro da estimulação da memória em momentos documentais, creio que seria mais adequado que o artigo figurasse na Parte II. O último trabalho desse bloco, de autoria de Mônica Brincalpe Campo, trata de apontar em *O desafio* (1964), de Paulo César Saraceni, os reflexos dos impasses da esquerda brasileira diante do golpe e as influências do momento político e cultural em que foi realizado, através das ambivalentes peripécias do personagem Marcelo.

A Parte IV reúne três textos sobre as representações da guerra no cinema. Em *O triunfo do Reich de mil anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945)*, Wagner Pinheiro Pereira descreve como o regime nazista utilizou o cinema como instrumento de propaganda política e de controle da opinião pública. O autor destaca a importância dada a essa mídia pelo ministro da propaganda do III Reich, Joseph Goebbels, que defendia a necessidade de que tais filmes tivessem caráter de entretenimento para que fossem eficientes. Daí toda a demonização maniqueísta de personagens judeus, comunistas, russos, ingleses e a mitificação do espírito de sacrifício e lealdade encarnados na juventude nazista. Pereira analisa como temas e estilo de documentários de propaganda e de ficções contribuíram para a criação do ideário anti-

semita e da aniquilação de todos os inimigos da Nova Alemanha por meio de estímulos emocionais e visuais que substituíam o raciocínio lógico.

Rosane Kaminski retoma a temática do nazismo no Brasil tal como aparece em *Aleluia Gretchen* (1976), de Sylvio Back, comparando o roteiro do filme, publicado em 1978, com algumas cenas da versão filmada, particularmente aquelas em que crianças reproduzem comportamentos violentos dos adultos. A autora demonstra como recursos de encenação constroem uma alegoria sobre as relações totalitárias, que tenderiam a se reproduzir em diferentes contextos e grupos sociais, e através das gerações. Júlio César Lobo, por sua vez, mostra como *Os boinas verdes* (1968), de John Wayne e Ray Kellog, constrói sua mensagem ideológica a favor da intervenção americana no Vietnã, em pleno curso durante a realização do filme. Para o autor, o filme marca um ponto de mudança na representação do EUA na guerra, por buscar explicitamente o apoio da opinião pública para a empreitada.

O quinto e último conjunto de textos aborda aspectos das políticas culturais relativas ao cinema no Brasil e na Argentina. Cláudio Almeida faz a crônica de como os franciscanos da revista *Vozes*, de Petrópolis, e leigos do Centro da Boa Imprensa tentaram disciplinar e controlar a exibição de filmes e instituir um sistema de censura cinematográfica nas duas primeiras décadas do século 20. Wolney Malafaia examina as relações entre a Embrafilme e o grupo de cineastas cinema-novistas, na dinâmica da política cultural de cinema desenvolvida durante o governo do General Ernesto Geisel, entre 1974 e 1979. O autor evidencia toda a dinâmica de financiamento de filmes por parte de um Estado autoritário com projetos de distensão política e que precisava se legitimar diante de setores intelectuais estes, por sua vez, aceitando o desafio de elaborar uma política cultural para o cinema, mas preservando a natureza intervencionista do Estado.

Fátima Sebastiana Lisboa analisa o projeto civilizador do cineclubismo francês e as transformações sofridas na sua importação para países da América Latina como o Brasil e a Argentina entre 1940 e 1970. Lisboa ressalta que, enquanto na França o cineclubismo tinha como objetivo a elevação cultural do povo francês e a inclusão de elementos populares nessa prática, na América Latina a ação dos cineclubes se restringiu aos estudantes e à elite letrada, distanciada das bases populares. Exigia grande erudição dos participantes dessas práticas – encontros, revistas, projeções e discussões – por isso, no Brasil e na Argentina esse movimento não formou público, mas sim cineastas, críticos e produtores culturais. A autora demonstra que estudar a participação do meio cinematográfico nas idéias latino-americanas permite entender a transformação do perfil dos intelectuais e de sua ação social e engajamento político na vida do país.

Por último, Mônica Cristina Araújo Lima aborda as relações entre a teoria desenvolvimentista e *Tire dié* (1958), do diretor argentino Fernando Birri, fundador da primeira escola de cinema do continente, o Instituto de Cinematografia de Santa Fé, em 1956. Para a autora, o filme traduz visualmente as propostas políticas do desenvolvimentismo, quando aponta as desigualdades econômicas criadas pela modernização, em clara contradição com as duras condições de vida das populações excluídas.

Imagens das crianças pedintes que correm atrás do trem no bairro da periferia de Santa Fé e as contradições propositais entre estatísticas econômicas em *off* e as visões da pobreza generalizada qualificam o filme como um retrato tipicamente sociológico, uma tentativa de constatar, pela forma documentária, a necessidade de superação do atraso. Criação coletiva, *Tire dié* revela, segundo Lima, uma estrutura imperfeita e precária na montagem e no som que, se hoje parece comum a um certo tipo de cinema de esquerda, na época foi bastante inovadora.

Disso tudo se conclui que, dada a enorme diversidade temática, o cuidado analítico e o detalhamento didático dos textos, o livro *História e cinema* é fonte utilíssima de atualização em relação ao que de novo se tem produzido sobre as relações ao mesmo tempo problemáticas e férteis entre o cinema e a história.



Resenha recebida em setembro de 2007. Aprovada em dezembro de 2007.