

*Ficções imaginadas e ficções documentadas:  
para pensar filmes com temáticas históricas*



Baile perfumado (1997).

*Vitória Azevedo da Fonseca*

Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora da rede de ensino público do Estado de São Paulo. vitória.azevedo@gmail.com

## Ficções imaginadas e ficções documentadas: para pensar filmes com temáticas históricas\*

Vitória Azevedo da Fonseca

### RESUMO

Este artigo aborda a problemática em torno das construções interpretativas do passado em filmes com temática histórica. Tendo em vista o debate sobre narrativas ficcionais e narrativas não-ficcionais, no campo da história e do cinema, proponho a análise de filmes com temática histórica como “ficções documentadas”, ou seja, filmes ficcionais que, em sua elaboração, tecem diálogos constantes com a documentação histórica. Nesse sentido, examino os procedimentos de pesquisa para esses filmes como uma das etapas importantes no seu processo de criação, tendo em vista que a base das suas interpretações históricas é construída nesse momento.

**PALAVRAS-CHAVE:** história; ficção; filme histórico.

### ABSTRACT

The article deals with interpretative constructions of the past by historical drama films. In light of the discussions about both fictional and non-fictional narratives in the fields of history and cinema, I intend to consider such types of film as “documented fictions”, i.e. fictional films that engage in conversations with historical documentation. I examine the research procedures carried out in the production of these films, which I consider to be one of the key stages towards their creation.

**KEYWORDS:** history; fiction; historical drama film.



*“Os episódios narrados neste filme são rigorosamente verdadeiros, mesmo aqueles inventados”*

André Sturm, *Sonhos tropicais*, 2002.

\* Este artigo é resultado das pesquisas empreendidas para a tese de FONSECA, Vitória Azevedo da. A. *História no cinema, cinema na História: pesquisa e criação em três experiências brasileiras dos anos 1990*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2008, defendida sob orientação de Ana Maria Mauad, com bolsa da Capes.

Verdades, invenções, passados e ficções... Muitos filmes criam verdades sobre o passado e o fazem através das suas ferramentas ficcionais. Os historiadores criam verdades sobre o passado e o fazem através de suas ferramentas textuais. Em várias análises de filmes que abordam temas históricos, o parâmetro está na maneira como a história é construída textualmente. E, de acordo com Robert Rosenstone, a não ser que o filme seja analisado a partir suas próprias ferramentas e linguagens, o historiador não poderá compreender como o cinema constrói suas interpretações sobre o passado.

Para o presente debate parto das diferenciações entre ficções e não-ficções, na teoria cinematográfica, e do debate sobre narrativas históricas e ficcionais nos debates historiográficos. Nem a diferenciação pura e simples a partir da linguagem e do gênero é suficiente para refletir sobre as especificidades dessas duas formas de narrativa, nem a mera afirmação de que tudo é ficção consegue dar conta das especificidades do problema. É enriquecedor pensar as diferenças entre narrativas ficcionais e narrativas não-ficcionais, principalmente no trato daquelas que abordam algum tema do passado.

O filme com temática histórica, objeto desta análise, é um tipo específico de filme<sup>1</sup> que não pode ser considerado pura e simplesmente como uma ficção. É importante que seja levado em consideração diversos elementos que fazem parte tanto da sua elaboração, como a pesquisa histórica e a construção de elementos fílmicos, quanto da sua recepção e o contrato de leitura estabelecido com o espectador.

Ao considerá-lo como uma ficção documentada, ou seja, uma ficção que tem, no seu processo de elaboração, um diálogo constante e indispensável com uma documentação histórica<sup>2</sup>, podemos perceber nuances e empreender análises mais ricas sobre o processo de construção de significados historiográficos no cinema.

Esse tipo de filme, em geral, adota procedimentos de elaboração que o torna diferente de uma ficção livre, justamente porque faz referências a elementos do passado. Da mesma maneira que uma transcrição literária não é uma ficção livre e tem, na sua elaboração e análise, especificidades que devem ser consideradas, um filme com temática histórica também tem as suas especificidades que dizem respeito justamente ao fato de lidar com interpretações do passado e com construções de memórias.

### Ficções como ferramentas para construção de verdades

O debate sobre as noções de “verdade”, “falso” e “invenção” é retomado pelo historiador Carlo Ginzburg, para o qual “é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo”<sup>3</sup>.

A invenção no filme histórico, longe de ser um problema, é condição fundamental para sua existência. Com indica Robert Rosenstone “en la pantalla, la historia debe ser ficticia para ser veraz”.<sup>4</sup> O cinema, e mais precisamente o filme histórico, precisam desse recurso para construir a sua própria verdade. A necessidade de se filmar algo concreto ou de criar uma seqüência coerente e contínua levará a invenções: “la invención es inevitable para mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad en una estructura dramática que encaje en los límites del tiempo fílmico. Esto conlleva el uso de mecanismos narrativos: la condensación y la alteración de hechos y la metáfora”.<sup>5</sup>

Michele Lagny parece exaltar as possibilidades das imagens ficcionais (reconstituídas) em detrimento de imagens “documentais” ou “reais” no tratamento da história na tela: “a reconstrução ou a ficção têm mais liberdade para significar um propósito graças às representações globalizantes, já que podem autorizar a encenação de personagens e situações de valor emblemático e fazê-los endossar as significações procuradas.”<sup>6</sup>

Porém, não são apenas as imagens em movimento que necessitam

<sup>1</sup> Para a problemática debatida neste artigo defino o “filme histórico” de maneira ampla, ou seja, todos aqueles que abordam um tema considerado historiográfico. Portanto, não considero necessário detalhar as diferenças estéticas, que são muitas, existentes entre uma gama variada dos filmes tidos como “históricos”.

<sup>2</sup> Entendo como documentação histórica tanto as tradicionais “fontes primárias” como as “fontes secundárias”. Nas pesquisas para filmes, muitos cineastas baseiam-se em interpretações historiográficas e não trabalham necessariamente com documentação “primária”.

<sup>3</sup> GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.14.

<sup>4</sup> ROSENSTONE, Robert A. El cine histórico. In: *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 58.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> LAGNY, Michele. Escritura fílmica e leitura da história. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 10, n. 1, Rio de Janeiro, Uerj/Nai, 1995, p. 22.

<sup>7</sup> LOWENTHAL, David. "Como conhecemos o passado". *Projeto História*, n. 17. São Paulo: Educ, nov.1998, p. 116.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 117.

<sup>9</sup> CERTEAU, Michel de. Operação histórica. In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. (orgs.) *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 23.

<sup>10</sup> CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 21.

<sup>11</sup> WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 139.

da ficção. Na escrita de um texto histórico também é necessário lançar mão de ferramentas ficcionais. Como indica, por exemplo, David Lowenthal:

*como a memória, a história combina, comprime, exagera; momentos raros do passado sobressaem, uniformidades e detalhes desaparecem. 'o tempo é reduzido, os detalhes selecionados e destacados, a ação concentrada, as relações simplificadas, não com o intuito de alterar ou distorcer os personagens e acontecimentos mas, sim, de dar-lhes vida e significado [...] em meio à multiplicidade inalcançável do passado.'*<sup>7</sup>

Para ele, o que justamente dá vida a uma narrativa histórica são esses recursos ficcionais, de compressão, seleção, etc. Sem esses, e outros recursos, o texto histórico não conseguiria cumprir a sua função comunicativa: "A não ser que a história manifeste convicção, interesse e envolvimento, ela não será compreendida nem acompanhada".<sup>8</sup>

Porém, ficção não necessariamente é incompatível com a idéia de verdade. Essa oposição entre ficção e verdade foi historicamente construída. De acordo com Michel de Certeau, a disciplina História desenvolveu, ao longo do tempo, uma série de práticas específicas: "De forma mais geral, um texto 'histórico' (ou seja, uma nova interpretação, o exercício de métodos próprios, a elaboração de outras pertinências, um deslocamento na definição e no uso do documento, um modo de organização característico etc) enuncia uma operação que se situa no interior de um conjunto de práticas".<sup>9</sup> No caso do discurso histórico, convenções foram construídas ao longo do tempo para que fosse percebido como o lugar da verdade do passado:

*O real que se inscreve no discurso historiográfico provém das determinações de um lugar. Dependência com relação a um poder estabelecido em outra parte, domínio das técnicas concernentes às estratégias sociais, jogo com os símbolos e as referências que legitimam a autoridade diante do público são as relações efetivas que parecem caracterizar este lugar da escrita.*<sup>10</sup>

A configuração, no entanto, dessa percepção da história é resultado de um processo histórico, que inclui a oposição entre verdade e ficção. De acordo com Hayden White,

*no começo do século XIX tornou-se convencional, pelo menos para os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la. A história passou a ser contraposta à ficção e sobretudo ao romance, como a representação do 'real' em contraste com a representação do 'possível' ou apenas 'imaginável'. E assim nasceu o sonho de um discurso histórico que consiste tão somente nas afirmações factualmente exatas sobre o domínio de eventos que eram (ou foram) observáveis em princípio, cujo arranjo na ordem de sua ocorrência original lhes permitisse determinar com clareza o seu verdadeiro sentido ou significação.*<sup>11</sup>

Apesar dessa separação, dentro dos variados debates atuais em torno da narrativa historiográfica, ficção e verdade são duas noções que convivem. Apesar das considerações a respeito da ficcionalidade da narrativa histórica a noção de verdade não foi descartada e não poderia sê-lo sem prejuízo da própria especificidade da disciplina.

Mesmo aqueles que investigam o caráter narrativo, ou inventivo, da narrativa histórica não descartam o pressuposto de que se trata de acontecimentos verdadeiros, como escreve Paul Veyne: “.os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator; a história é um romance real.”<sup>12</sup> Ou o próprio Hayden White, que defende o caráter ficcional da narrativa histórica, mas nem por isso deixa de considerar que os “historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos — poetas, romancistas, dramaturgos — se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto os imaginados, hipotéticos ou inventados”.<sup>13</sup>

Peter Gay traz um outro elemento para o debate e procura demonstrar não apenas que a escrita histórica segue formatos literários na sua elaboração, mas que a forma narrativa adotada pelo historiador, ou, o seu estilo, faz parte da própria argumentação do texto. Para ele, a linguagem não é um limite, mas um meio de expressar uma determinada verdade. “Seus [do historiador] recursos literários não estão separados da verdade histórica, constituindo, pelo contrário, o exato meio de transmiti-la. É tal finalidade que basicamente dita suas escolhas estilísticas.”<sup>14</sup>

Nesse debate, no campo historiográfico, a ficção não está em oposição às noções de verdades. De acordo com Ginzburg, no entanto, a construção de verdade no texto histórico, não está apenas na linguagem, mas também nas suas referências externas. Assim, ele propõe que a percepção como reais dos fatos contados em um livro ocorre não apenas em função dos elementos estilísticos, mas também em função de “...um resultado produzido por elementos extra-textuais”.<sup>15</sup> O efeito de real, para ele, também é construído a partir de referências a elementos que estão fora do próprio texto, ou seja, as referências a elementos que sustentem uma argumentação e assumem o valor de “prova”. Ginzburg aponta para uma outra direção no debate sobre a narrativa historiográfica. Ele aponta para os elementos externos referenciados no próprio texto. E é nesse diálogo, entre o texto e o extra-texto, que reside as especificidades do texto não-ficcional.

### Ficção e não-ficção: indistinções formais e distinções intencionais

Textos e filmes são linguagens, assim sendo, são ferramentas que comunicam algo. O conteúdo desta comunicação pode ser de variadas naturezas. E, as diferenças entre ficções e não-ficções não podem ser traçadas a partir da forma do texto. Para Ginzburg, por exemplo, “uma afirmação falsa, uma afirmação verdadeira e uma afirmação inventada não apresentam, do ponto de vista formal, nenhuma diferença”.<sup>16</sup>

Da mesma maneira, Ismail Xavier, na apresentação de seu livro *O discurso cinematográfico*, não aceita a diferença entre ficção e documentário a partir da linguagem, para ele a

*oposição nos moldes em que ela em geral foi proposta, seja na base da dicotomia ‘natural (espontânea)/artificial (representação)’, seja na base do grau de ‘veracidade’ do filme conforme sua pertinência a um gênero ou outro. Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora.*<sup>17</sup>

<sup>12</sup> VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982, p. 8

<sup>13</sup> WHITE, Hayden, *op. cit.* p. 137.

<sup>14</sup> GAY, Peter. *O estilo na história*: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.195.

<sup>15</sup> GINZBURG, Carlo, *op. cit.*, p.18

<sup>16</sup> GINZBURG, Carlo, *op. cit.*, p.18.

<sup>17</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.10.

<sup>18</sup> NOEL, Carroll. Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão P. (org). *Teoria contemporânea do cinema*, v. II: Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, 2005.

<sup>19</sup> NOEL, Carroll, *op. cit.*

<sup>20</sup> LOWENTHAL, D. *op. cit.*, p.134.

<sup>21</sup> ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarizante. In: ODIN, Roger e LYANT, J. C. *Cinémas e réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984.

O filme, como um fato de linguagem sempre será uma ficção, independente se assume ou não posturas estéticas que o aproximaria do que comumente é considerado como uma “forma” de um filme não-ficcional. Noel Carroll, por exemplo, menciona os motivos dessa não possibilidade de distinção ficção/não-ficção a partir de aspectos formais:

*Outra razão por que alguns teóricos de cinema supõem que a distinção entre ficção e não-ficção é inviolável é o fato dos filmes de ficção e de não-ficção compartilharem uma série de estruturas — o flashback, a montagem paralela, o plano-contraplano, o ponto de vista, etc. E certos maneirismos encontrados em filmes não ficcionais, como a fotografia granulada e a instabilidade da câmera, foram assimilados pelos filmes de ficção com vistas à produção de determinados efeitos — como a impressão de realismo ou autenticidade. No campo da diferença formal, portanto, não é possível diferenciar os filmes de ficção dos de não ficção.*<sup>18</sup>

Mas, mesmo não sendo possível fazer uma diferenciação entre ficção e não-ficção, ou, entre uma ficção imaginada e uma ficção documentada, a partir da linguagem, alguns autores insistem na necessidade de demarcar as diferenças, que existem em algum aspecto.

Noel Carroll defende a necessidade de haver uma distinção entre ficções e não-ficções. Para ele, se essa separação não pode ser feita em termos estéticos, já que tanto um quanto outro podem dispor de estratégias dos dois gêneros, ela pode ser estabelecida a partir das intenções do autor:

*as ficções são comunicações cujos autores pretendem que sejam imaginadas pela audiência, com base em seu reconhecimento de que é isso que o autor pretende que faça [...] Uma estrutura de signos comportadores de sentido  $x$  produzida pelo emissor  $s$  é ficcional apenas se  $s$  apresentar à audiência  $a$  com a intenção de que  $a$  imagine suposicionalmente o conteúdo proposicional de  $x$  pela razão de que reconhece esta como sendo a intenção de  $s$ .*<sup>19</sup>

Para Carroll a diferença entre uma ficção e uma não-ficção estaria nas intenções do autor, se ele quer que o espectador/leitor imagine ou acredite na sua história. Da mesma maneira, para David Lowenthal a diferença entre um texto ficcional e um texto histórico não está na forma: “a diferença entre história e ficção reside mais no propósito do que no conteúdo”,<sup>20</sup>

Como não é possível distinguir filmes ficcionais de filmes não-ficcionais em termos apenas estéticos, podemos, por outro lado, pontuar essa diferença a partir de outros elementos, como, por exemplo, o propósito do filme, o processo de elaboração e as formas de recepção.

Pensando na diferença proposta a partir da recepção dos filmes, podemos trazer para o debate as considerações de Roger Odin.<sup>21</sup> Para ele é possível fazer uma leitura ficcional de um filme documentário e uma leitura documentarizante de um filme ficcional. Assim, não basta apenas saber a intenção do autor, mas a maneira como seu produto é lido pelos espectadores. De acordo com este autor, na leitura documentarizante o espectador é interpelado como pessoa real enquanto isso não ocorre numa ficção, caracterizada pela construção de um mundo próprio, fechado em si mesmo. No entanto, quando essas posturas se invertem as leituras também se invertem podendo ocorrer uma leitura documentarizante de uma ficção e uma leitura ficcional de um documentário.

Mas, se pensarmos no filme com temática histórica, esses elementos se confundem bastante. Se uma ficção cria um mundo diferente do mundo espectador, fechado em si mesmo, e o documentário interpela o espectador como pessoa real, no qual ambos fazem parte do mesmo mundo, como poderia ser pensado o filme com temática histórica, que é ficcional, cria um mundo ficcional e ao mesmo tempo é visto como parte da realidade do espectador?

Nesse caso, como deveria se comportar o espectador: é uma ficção ou não ficção? Qual seria o contrato de leitura? Se avaliarmos as declarações da maior parte dos diretores desses filmes podemos perceber que seguem em duas direções, basicamente: tanto defendem o filme como “estritamente” ficcional, quando proclamam sua autoria e a construção de um “ponto de vista”, como defendem a autenticidade da representação, quando enfatizam a realização de pesquisas. Esse último tipo de afirmação contribui para o contrato de leitura e leva o espectador a ver aquele filme como uma não-ficção.

Um filme com temática histórica pode ser visto e compreendido a partir de necessidades de memória, pode ser visto e compreendido como verdades, dependendo das circunstâncias, e pode ser considerado apenas como uma ficção. Mas, certamente a sua recepção não será estritamente ficcionalizante.

### Filme com temática histórica: ficção pautada em documentação

Existem diferentes maneiras de perceber o passado e diferentes necessidades em relação a ele, para além dos muros acadêmicos. Segundo Lowenthal, “a consciência do passado é, por inúmeras razões, essencial ao nosso bem-estar.”<sup>22</sup> “Relembrar o passado é crucial para o nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos”.<sup>23</sup>

De acordo com Pierre Nora, a ausência da historiografia cumprindo um papel na construção de memórias, que é o que ocorre no tempo presente, faz com que se busque construí-la em outros lugares.

*Fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para preparar o futuro; quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução. Ainda mais: é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade.*<sup>24</sup>

Assim, sem uma história-memória, e a história sendo um fenômeno puramente historiográfico e a memória algo do plano privado, multiplica-se o anseio por lugares de memória. Nesse amplo movimento de construção de memórias, concordo com Mariza Soares e Jorge Ferreira quando consideram o cinema como um “lugar de memória”. O cinema é “um importante veículo para a construção da memória de determinados grupos da sociedade brasileira contemporânea. Voltamos, novamente, aos ‘lugares’ de que fala Pierre Nora, para indicar como a memória nacional, antes expressa em prosa, verso e bronze, começa a se expressar em filmes”.<sup>25</sup>

O passado não é de propriedade do historiador. Representar o pas-

<sup>22</sup> LOWENTHAL, David, *op. cit.*, p. 64.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p.83.

<sup>24</sup> NORA, Pierre, *op. cit.*, p. 8.

<sup>25</sup> SOARES, Mariza de C. e FERREIRA, Jorge. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.12.

<sup>26</sup> Cf. FONSECA, Vitória Azevedo da. *A. História no cinema, cinema na História: pesquisa e criação em três experiências brasileiras dos anos 1990*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2008.

<sup>27</sup> GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.114.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> Análise o filme no artigo FONSECA, Vitória Azevedo da. *As narrativas de "O cineasta da selva e a historiografia sobre Silvino Santos"* (mimeo).

sado, pensar sobre ele, construir memórias, é característica e necessidade da nossa sociedade. O cinema, ao abordar uma temática histórica, se insere nesse amplo movimento social de construção de memórias.

Um filme com temática histórica não é apenas um filme ficcional. Ele é também um filme ficcional, assim como um texto histórico também pode ser. Um filme histórico é uma forma de representação do passado. E na sua linguagem procura criar elementos para que o espectador perceba essa história como verdadeira. Esses elementos podem estar no próprio filme ou podem ser elementos extrafilmicos. Em geral, um dos elementos extrafilmicos que contribuem com essa percepção e faz parte da elaboração do discurso do filme é a referência ao processo de pesquisa, que pode ser considerado como uma etapa importante no processo de criação do filme.

Os procedimentos de elaboração de uma ficção pautada em uma documentação<sup>26</sup> trazem problemáticas próprias e desafios próprios tendo em vista que nestes filmes procura-se construir uma legitimidade através do diálogo constante com elementos que são remetidos a uma dada realidade do passado que está no extra-campo/extra-texto.

Carlo Ginzburg faz uma crítica interessante àqueles que discutem os problemas da narrativa historiográfica e aponta para outra direção: "A postura, hoje difundida, em relação às narrativas historiográficas me parece simplista porque examina, normalmente, só o produto final sem levar em conta as pesquisas (arquivísticas, filológicas, estatísticas etc.) que o tornaram possível".<sup>27</sup> E propõe um deslocamento de foco voltando-se para a observação das etapas anteriores ao texto pronto: "Deveríamos, pelo contrário, deslocar a atenção do produto literário final para as fases preparatórias, para investigar a interação recíproca, *no interior do processo de pesquisa*, dos dados empíricos com os vínculos narrativos."<sup>28</sup> Tomo em prestadas as propostas de Ginzburg e as aplico na observação de filmes com temática histórica.

Na análise de um filme com temática histórica é necessário problematizar a máxima de que "todo filme histórico é ficcional" tendo em vista que os elementos dessa afirmação trazem problemáticas que podem ser interessantes para o debate a respeito de como o cinema constrói memórias e histórias. Ao refletir sobre os procedimentos adotados na realização de ficções pautados em documentação percebemos que, nesses casos, os procedimentos criativos são diferenciados daqueles na qual a ficção é construída de maneira mais livre.

A seguir, analiso alguns elementos ficcionais, dramáticos e fílmicos que foram criados a partir de documentação histórica. Essa análise exemplifica possibilidades geradas pela observação da pesquisa histórica como uma etapa importante no processo de criação de um filme com temática histórica.

O primeiro elemento que proponho para análise é a construção de um espaço ficcional, como uma espécie de estúdio, no filme documentário *O cineasta da selva* (Aurélio Michiles, 1996).<sup>29</sup> O filme, que aborda a trajetória de vida do cineasta Silvino Santos, é construído a partir de três eixos narrativos: o primeiro é uma narração contextual, na qual uma voz narradora traz referências cronológicas sobre a vida de Silvino Santos e imagens ilustrativas; o segundo, é formado, no meu ponto de vista, pela visualização das imagens reais produzidas pelo cineasta Silvino Santos; e, por fim, um terceiro eixo é formado por uma narrativa "interior", constru-



ída a partir do personagem Silvino Santos, interpretado pelo ator José de Abreu e encenada numa espécie de estúdio/espaço atemporal.

O personagem aparece nesse espaço em que se veem “moviola antiga empoeirada, filmes, latas de negativos, um velho projetor, pilhas de documentos e pastas de recortes de jornais e revistas sobre seu trabalho, armários com máquinas fotográficas”, conforme a descrição do roteiro e do filme.

Nesse espaço, o personagem escreve/narra as suas memórias a partir de um documento importante que são as “Memórias” de Silvino Santos. Em 1969 o cineasta escreveu um ensaio autobiográfico intitulado *Memórias: romance de minha vida*. Nele, Silvino Santos propõe uma “escrita de si”, a partir da qual constrói um autor/personagem e uma narrativa/aventura. Assim, é nesse espaço ficcional que o personagem vai se contando e se construindo no filme.

É interessante a escolha desse local, que, além da possibilidade do significado simbólico de representar o mundo interior de Silvino Santos e o mundo das suas memórias, também pode nos remeter a alguns dados externos ao filme. Um deles é a descrição do local onde o cineasta foi encontrado pelos jovens cinéfilos que o “descobriram”: “Encontramos o Silvino num canto de garagem de um prédio do J.G., na rua Isabel, onde havia montado um escritorzinho, onde havia vários rolos de filmes, máquinas que ele mesmo tinha construído na década de 1920”.<sup>30</sup> Esse espaço-garagem, ocupado por Silvino no momento da sua “descoberta”, é uma referência espacial e discursiva do processo de construção da própria história de Silvino Santos, tendo em vista que foi a partir desse encontro que o personagem passou a ser “lembrado” e “narrado”.

No filme, é também nesse espaço ficcional que o personagem vai se construindo, ele conversa com a câmera e estabelece uma relação de empatia com o espectador. Em vários momentos o personagem explica o funcionamento dos equipamentos, filmes, luz, e do cinema daquela época. Assim, representa também a dimensão da produção de imagens, que cria a dimensão do Silvino Santos como um artista, um homem cheio de idéias que adora contar suas aventuras, e que compreende muito bem as dimensões técnicas do processo de produção das imagens. Esse aspecto é confirmado pelas imagens produzidas por Silvino exibidas ao longo do filme.

Esse espaço ficcional é também o espaço do discurso do filme sobre o filme. Já no final da narrativa, o ator/personagem é visto, pela última vez, no seu mundo ficcional. Vemos Silvino, que não envelheceu com o tempo, deitado numa rede, e a legenda “1969”. Ele fala:

*Quando vejo hoje as facilidades das câmeras portáteis, imagens debaixo d'água, ah isso me enche de alucinações, como foi agora, a chegada do homem à lua [...] Eu nunca vi uma televisão, dizem que é fantástico. Eu fico imaginando como será o cinema depois de tudo isso. Acho que mais nada vai ser impossível. Tenho 84 anos e pretendo continuar a fazer anos. Eu sou um bom fazedor de anos, cada ano eu faço um...*

O personagem fala olhando para câmera enquanto esta vai se distanciando. Ao final da fala, e do movimento da câmera, a imagem mostra o estúdio onde foi construído o espaço ficcional e os aparatos *técnicos por trás das câmeras*. Esta cena final, ao mesmo tempo em que se refere ao futuro,

<sup>30</sup> Cosme Alves Neto numa entrevista, concedida a Selda Vale Costa e Narciso Lobo, juntamente com Ivens Lima e Joaquim Marinho. In: COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F., *op. cit.*, p. 113.

na fala do personagem, que pode ser o presente do espectador, também nos remete à dimensão da construção daquele discurso fílmico.

Assim, a reconstituição e criação de um espaço ficcional no documentário, cumpre, nesse caso, uma função dramática, lúdica, discursiva e documental, nos vários elementos indicados. Ou seja, os elementos documentais (o espaço onde Silvino Santos vivia e as suas “memórias”), foram incorporados ao filme de maneira criativa, ou seja, transformados em elementos cênicos, narrativos e discursivos.

No filme *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996) esse processo de construção de elementos cênicos a partir da pesquisa histórica é bastante presente. De acordo com um dos diretores, Paulo Caldas, mesmo o filme sendo uma ficção, ele contou com procedimentos de realização a partir de preocupações que as aproximava das preocupações presentes em documentários, principalmente no que se refere ao constante diálogo com as referências históricas: “foi um processo muito parecido com um documentário. O nível de dedicação que a gente deu a essa pesquisa, porque a gente poderia nem ter levado tanto em consideração”.<sup>31</sup>

O resultado que aparece na tela não pode ser atribuído apenas à imaginação dos diretores e roteirista, mas à inspiração de dados pautados numa documentação, e na sua leitura, por um pesquisador do tema. Esse diálogo com a documentação sobre o cangaço aparece nas várias instâncias do filme, desde cenário, figurino, adereços, personagens, roteiro, etc. Mas, além disso, apresenta uma determinada interpretação sobre o cangaço, e o sertão, que são temas recorrentes seja na literatura, cinema ou historiografia. Aqui, a pesquisa foi fundamental para a definição dessa abordagem e não apenas como “levantamento de dados”. O caráter inovador desse filme veio, em parte, dessa leitura historiográfica proposta.

No processo de construção dessa história os roteiristas souberam aproveitar e incorporar ao filme as leituras propostas pelo pesquisador Frederico Pernambucano de Mello. Eles transformaram as informações, interpretações, leituras e idéias, em imagens, em roteiro, em linguagem audiovisual e construíram a sua própria história.

Para Mello, a modernização dos armamentos, a modernização da fabricação de imagens (cinema), a modernização do próprio Estado foram os responsáveis pelo fim do cangaço. É nesse sentido que *Baile perfumado* apresenta o tema da modernidade entrando no sertão e dando fim ao cangaço.

A incorporação do tema da modernidade está relacionada à intenção dos diretores e roteirista de abordar o tema de maneira diferenciada. Para Caldas o importante era “fazer um filme que não fosse parecido com nenhum outro filme do cangaço.[...] Com o Frederico foi que a gente se apegou a essa noção, esse conceito principal do filme, que é a coisa da entrada da modernidade no sertão”. A idéia trazida por Mello foi estendida aos vários aspectos do filme:

*A gente queria incorporar [...] uns elementos modernos da época. Aí a gente achou que a linguagem pop, a linguagem da música do manguebit, a utilização [das idéias de] [...] Amim Stepple, que é um jornalista, [que] criou essa expressão que é atualidade reconstituída, que era uma coisa assim, de você pegar um filme de época e paginado com o olhar de hoje porque na verdade o filme se passa naquela época mas está sendo filmado hoje. Então, esses elementos de música, de linguagem sobretudo,*

*de equipamento, [...] da narrativa, da estética é muito puxado a partir do momento em que a gente pôs o tema da modernidade. A gente se encaixou mais ainda com a idéia da gente de que esse seria um elemento diferencial do filme.*<sup>32</sup>

O cenário da caatinga verde e cercado de água chama a atenção em um filme que se passa no sertão nordestino. No filme, esse cenário ocupa um papel importante e é ressaltado em várias cenas. Esse cenário verde não é apenas a representação do espaço onde ocorreram as ações. É também uma idéia. É uma idéia que dialoga com outros filmes e pontua a sua diferença: em vez de um sertão seco, como aparece numa tradição de filmes sobre o cangaço, o sertão é verde. Um verde discursivo. Um verde da vivacidade.

Além da simbologia do cenário, os figurinos também são carregados de significados. No processo de elaboração dos figurinos, a presença do pesquisador foi fundamental. Uma das idéias defendidas por Frederico Pernambucano é que o cangaceiro, diferente de um bandido comum, não tem medo de se mostrar. Inclusive, o próprio traje colorido indica isso.

A questão da indumentária vai além da precisão histórica. Para Mello ela é parte fundamental da sua idéia de estética do sertão. Na sua classificação dos vários tipos de cangaço (“cangaço meio de vida”, “cangaço de vingança” e “cangaço-refúgio”) um dos pontos de diferenciação entre aqueles que adotam o “cangaço de vingança”, em menor número, e “cangaço meio de vida” é a vestimenta. No primeiro caso, os trajes são sóbrios e visam uma praticidade, diferente do traje “meio de vida”: “o autêntico interesse guerreiro-vingador e a decorrente inadaptabilidade que caracterizam o homem do cangaço de vingança refletem-se na sua vestimenta, impondo uma sobriedade muito grande e restringindo o equipamento ao necessário e funcional na guerrilha. Não há estrelas nos chapéus dos vingadores”.<sup>33</sup>

O autor identifica distintas fases do cangaço na vida de Lampião a partir do seu traje:

*No caso de Lampião, por exemplo, as fotografias fornecem excelente confirmação do modo como ele se insere no sistema de classificação que defendemos. É que tendo enquadrado o capitão como representante do cangaço profissional, por ter sido esta a modalidade criminal que predominou fartamente em sua vida, aceitamos que nos anos iniciais de sua longa carreira ele tenha-se dedicado ao cangaço de vingança, envolvendo-se em ferrenhas disputas contra os Nogueira e José Saturnino, em Pernambuco, e contra José Lucena<sup>34</sup>, em Alagoas, para muito cedo se acomodar, reorientando a sua vida na direção do profissionalismo aventureiro, em processo de transtipicidade já comentado. Se examinarmos uma fotografia do Lampião vingador da fase autenticamente guerreira, o veremos absolutamente sóbrio. Ao contrário, o Lampião da década dos 30, da fase profissional em que o cangaço era apenas um meio de vida e os combates, coisas a evitar, enfeitava-se dos pés à cabeça.*<sup>35</sup>

É pelo traje também que o autor questiona a idéia do “banditismo”:

*o banditismo geralmente propende para a ocultação. O cangaceiro é o contrário. Cangaceiro tinha um traje tão espantoso que só se compara ao samurai japonês e ao cavaleiro medieval europeu. No Brasil, não tem similar, não tem similar. Pode procurar em todas as regiões brasileiras um tipo de traje que caracteriza um grupo social, e que rivalize com o cangaceiro, não tem rival. O único rival que você vai*

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> MELLO, Frederico Pernambucano. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2004, p.141.

<sup>34</sup> Em quem os roteiristas se inspiraram para criar a personagem de Lindalvo Rosa.

<sup>35</sup> MELLO, Frederico Pernambucano, *op. cit.*, p.142.

*encontrar é na lúdica, ou no lado carvanesco e não por acaso, muitas vezes, o traje do cangaceiro foi chamado de carnavalesco*<sup>36</sup>.

As idéias de Mello orientaram a construção dos figurinos em *Baile Perfumado* e, como vimos, não foram construídos para criar uma pretensa legitimidade da “reconstituição verdadeira”, mas, compõe, junto aos outros elementos do filme, um determinado discurso sobre o tema tratado.

Como vimos, uma das idéias norteadoras do filme foi a da entrada da modernidade no sertão. Essa modernidade, expressa em novas tecnologias, aparece em várias cenas do filme. A “modernidade” entra no cotidiano cangaceiro tanto nos objetos de uso pessoal, no cinema, fotografia, armamentos, mas também no armamento do inimigo, no fácil deslocamento das tropas e de informações (telefone, telégrafo), na centralização do poder.

Nas primeiras cenas de combate do filme, no meio do tiroteio, aparece o plano de uma metralhadora. Lampião empunha uma arma automática. Benjamim Abrahão tira um retrato. Lampião assiste a um filme. Dona Arminda é mostrada ao lado de um grande rádio. Abrahão viaja de trem para chegar até a casa de Zé de Zito, que, por sua vez é fascinado por carros e dirige um de volta para sua casa. No jantar, ele se levanta para “por um disco”. Lampião manuseia uma luneta, jornais, toma uísque escocês, perfume francês, tem cartão de visita. Esses objetos, principalmente aqueles vistos com Lampião, contribuem com a idéia, já referida, do aburguesamento do cangaceiro e da entrada da “modernidade” no sertão.

Os elementos da pesquisa histórica foram transformados em elementos cênicos contribuindo para compor um determinado discurso histórico. A pesquisa no filme forneceu idéias que nortearam a construção de vários elementos através do tema da modernidade no sertão. Além disso, também trouxe algumas idéias que se contrapunham a estereótipos criados pelo cinema, tais como a segura do sertão, ou idéias interpretativas sobre a atuação de Lampião e o cangaço. E a pesquisa não aparece somente na estrutura mais ampla, mas também nos detalhes, na construção dos figurinos, adereços e cenário, compondo o discurso do filme como um todo.

Observando os filmes, com temáticas históricas, como ficções documentadas e analisando o processo de pesquisa como uma etapa importante no processo de criação do filme, podemos compreender a construção dos elementos ficcionais como partes de um discurso que constrói interpretações historiográficas. Assim, podemos analisar as abordagens dos filmes com temática histórica a partir da sua própria linguagem e de seus próprios procedimentos de elaboração.



*Artigo recebido em março de 2011. Aprovado em julho de 2011.*