

## Além do que se vê: o filme, objeto da história

---

*Dilton Cândido S. Maynard<sup>1</sup>*

*Moça, Olha só, o que eu te escrevi  
É preciso força pra sonhar e perceber  
Que a estrada vai além do que se vê  
(Los Hermanos)*

**Resumo:** As relações entre o filme e a História são profundas e oferecem diferentes possibilidades. Este texto apresenta considerações sumárias sobre os usos possíveis das películas, considerando principalmente o narrativa fílmica produtora de um discurso sobre a história, mas também como um registro de um determinado contexto. A partir de autores como Marc Ferro e Robert Darnton, observamos alguns dos traços característicos de investigações que tomem a produção cinematográfica como ponto de partida.

**Palavras-Chave:** Cinema, História, Metodologia

**“Vision over visibility”: the movies, source and theme of history**

**Abstract:** This paper analyses the relationship between cinema and History. The text has as main objective think how the historian could use movies not only to discuss, but to teaching and also to research history . The main argument puts the movies as a sort of discourse on history.

**Keywords :** Cinema, History, Movies, Methodology

Artigo recebido em 24/03/2014 e aceito em 25/03/2014.

Caçador de imagens, caçador de sons, imagens e carne humana nos labirintos do tempo. Ao se deparar com o filme, este objeto durante muito tempo indesejado, o historiador percebia que lhe faltavam as ferramentas para lidar com tão surpreendente caça. Por certo período, o filme era o produto de uma “máquina de idiotização e de dissolução”, um legítimo “passatempo de iletrados”<sup>II</sup>.

Entretanto, sabe-se que, a princípio, “a história seria feita segundo ritmos diferentes e a tarefa do historiador seria, primordialmente, reconhecer tais ritmos”<sup>III</sup>. Mudaram-se o tempo e os ritmos. A consolidação dos estudos em torno do filme, das produções audiovisuais e as cada vez mais frequentes visitas dos súditos de Clio aos campos da comunicação, da antropologia, da sociologia, têm possibilitado leituras mais densas sobre o que se vê (ou não se vê) nas telas de cinema ou na comodidade da sala de TV. Não foi um processo simples, embora logo cedo ele tenha se mostrado necessário e válido.

Marc Ferro, precursor na investida, conclamou os historiadores a participarem do seu projeto. Era preciso pensar a sociedade que produzia o filme e aquela que o recepcionava. É o próprio Ferro quem nos lembra que “Eisentein já havia observado que toda sociedade recebe imagens em função de sua própria cultura”. Deste modo, um filme como *A Greve* (1925) poderia suscitar resultados inesperados, pois uma cena como a do açougue, se acaso obtinha o efeito desejado no mundo urbano, não fazia o mesmo ao povo do campo: “os camponeses, habituados a ver correr o sangue daquela forma, permaneciam indiferentes”<sup>IV</sup>.

Anos depois, analisando a recepção e os sentidos de *Danton* (1983), Robert Darnton não descartou a hipótese de o filme ser uma metáfora do diretor polonês Andrzej Wajda. O filme seria uma narrativa sobre duas capitais europeias – Paris e Varsóvia – donas de uma rica experiência política? Embora o próprio cineasta advertisse, ainda que ele afirmasse repetidamente que o filme não era uma alegoria - “Danton não é Lech Walesa e Robespierre não é Jaruzelski”, declarou -, não era possível esvaziar o argumento de que vários episódios da película ganharam um significado especial após a supressão do *Solidariedade*: “Os parisienses nas filas de pão resmungando contra o Comitê de Salvação Pública podiam estar mal dizendo a ditadura militar em Varsóvia”, da mesma forma que “Danton lançando desafios ao Tribunal Revolucionário podia ser Walesa nos estaleiros de Gdansk”<sup>V</sup>.

Isto é, apesar das negativas de Wajda, a ideia de que o filme encarna representações diferentes quando visto sob a “ótica polonesa” é inegável. Na arquitetura do filme, episódios que não ocorreram de fato são analisados e interpretados por Darnton como uma estratégia do diretor para, em sua paixão pelo passado, dissecar a mitologia robespierrista e atacar o stalinismo. Dois exemplos: a cena em que há uma ordem de Robespierre para que policiais destruam a loja onde Camille Desmoulins imprimia *Le Vieux Cordelier*; o mesmo Robespierre ordena o apagamento da recém-pintada cabeça de Fabre d’Englantine, no juramento do *Jeu de Pamme* (20 de junho de 1793). Contudo, Fabre não poderia ter participado do tal juramento, pois não era deputado para os Estados-Gerais em 1793. Assim sendo, nem este episódio, nem a destruição da loja ocorreram.

Como entender, então, o tal apagamento? Para Darnton, “Fabre desaparece como todas as vítimas da historiografia stalinista”. Todavia, mesmo sem terem existido, estes acontecimentos cumprem importante papel na narrativa fílmica e o mesmo autor lembra

que “o espectador polonês não precisa saber que são inventados por Wadja para vê-los como uma crítica ao controle sobre a liberdade de pensamento dentro do país”<sup>VI</sup>. O filme, em termos de sentido, não foi o mesmo na França e na Polônia onde, apesar da pouca publicidade, foi exibido em salas lotadas.

Não é o fato *per si* que dará sentido à narrativa. No caso específico de *Danton*, demonizar Robespierre era atacar uma figura exemplar para o Partido Comunista. Claro, para que tudo coubesse num filme, Wadja se viu obrigado a cortar os fatos, a diminuir o seu texto. Porém, o que impressiona Robert Darnton é o fato de que o diretor “estava tão decidido a desmascarar a falsificação histórica dos stalinistas que se dispunha a falsificar pessoalmente”<sup>VII</sup>.

Assim sendo, lidar com o filme, objeto pertencente a um “estranho mundo simbólico”, requer sensibilidade. De certa forma, o filme pode funcionar como um poema de Quintana: “A mosca, a debater-se: ‘Não! Deus não existe! Somente o Acaso rege a terrena existência!’/ A Aranha: ‘Glória a Ti, Divina Providência./ Que à minha humilde teia essa mosca atraíste!’”<sup>VIII</sup>. Afinal de contas, a poesia e o filme se utilizam da imagem para transmitir sentido, negociam textos, reescrevem em palimpsesto<sup>IX</sup>. Assim, a perspectiva diferenciada (sejamos aranhas ou moscas) deve ser levada em conta quando o filme é o objeto do historiador. Por outro lado, casos como *A Greve* e *Danton* nos colocam o problema de nossa própria leitura do passado<sup>X</sup>. E o passado, alguém já lembrou, “qualquer que tenha sido, foi um passado em processo de desintegração; ansiamos por capturá-lo, mas ele é impalpável e esquivo”<sup>XI</sup>. Le Goff, por sua vez, nos diz que “o que sobrevive do passado não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada” ou por aqueles que se dedicam ao passado, como os historiadores, ou pelas forças que “operam o desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade”<sup>XII</sup>. E, inegavelmente, as fontes imagéticas se tornaram a grande memória do século XX. Como investigá-las?

Eis o desafio: a análise de filmes e a percepção das suas relações com a história. Quando se vê o filme sem preconceitos, o que o historiador pode encontrar? Indícios a provocar reflexões. A exigi-las. A forma conferida aos protagonistas de muitos filmes – como *Rambo* (1982) ou *Matrix* (1999) inegáveis sucessos de bilheteria – não afasta a narrativa de um itinerário pelo qual o destino de um indivíduo é amarrado ao de uma nação. A forma conferida ao protagonista não afasta a narrativa de um itinerário pelo qual o destino de um indivíduo é amarrado ao de uma nação. Exemplo é dado por John Bodnar, que escreveu sobre como este sortilégio é comum em filmes de guerra: “narratives that endorse this relationship, such as those found in many wartime films, effectively linked the fate of the individual with the fate of the nation”<sup>XIII</sup>. E as consequências deste tipo de produção não são pequenas nem inocentes. O mesmo autor, trabalhando com um conhecido filme de reconstituição histórica, *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1988), escreveu o seguinte: “past, present and future are now contingent on standards of individual behavior rather than on democratic ideals such as the quest for equality, a just capitalism, or citizen participation in political life”<sup>XIV</sup>.

Entre as virtudes possíveis de indicar, está a certeza de que filme nos instiga a questionar, como fez Natalie Zemon Davis sobre *Martin Guerre*: “nessa bela e forte recriação cinematográfica, onde estavam o espaço para as incertezas, os ‘talvez’, os ‘poderia ser’ a que o historiador tem de recorrer quando as evidências são inadequadas ou geram perplexidades?”<sup>XV</sup>. Se trata de reivindicar o filme enquanto um objeto da história, “decodificando a construção de uma memória das classes dominantes, através de imagens

– filmes, fotografias, documentários –, que visam a utilizar determinada visão da história para impor seus valores à sociedade”<sup>XVI</sup>.

No entanto, em películas como *Danton*, em *A Greve*, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Johnny vai à Guerra* (1971) ou em filmes mais recentes como *A hora mais escura* (2012), os seus diversos deslocamentos (geográfico, cultural, contextual), provocaram leituras inquietantes. Seria demasiadamente ingênuo considerar possível decodificar o sentido das imagens de maneira imediata. O sentido das imagens não está “naquilo que ela mostra, mas no modo como nos mostra”<sup>XVII</sup>. Justamente na fresta aberta entre uma interpretação e outra, uma análise historiográfica adquire um sentido maior. Carlo Ginzburg, que tanto já ressaltou as distâncias entre os sentidos das palavras, esclarece que “o emaranhamento entre realidade e ficção, entre verdade e possibilidade”, está no centro das elaborações artísticas do século XX<sup>XVIII</sup>. Tal emaranhado cria possibilidades inéditas à sensibilidade do historiador.

Portanto, o trabalho com o filme, objeto de imagens em movimento, sons, representações, compreende um esforço em equilibrar o ficcional e o real. É preciso ir além do que se vê. Faz-se necessário “analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo”<sup>XIX</sup>. A película deve interessar não apenas por aquilo que testemunha, mas também pela a sociedade que autoriza a sua produção. Vale ainda ponderar sobre as três perspectivas possíveis na relação passado-presente e película: a investigação da própria construção cinematográfica; a análise do filme como um documento produtor de discursos e ainda do cinema como recurso pedagógico à história<sup>XX</sup>.

Os três aspectos acima indicados são importantes perspectivas de análise, embora não as únicas. Em outra ocasião trataremos deles. Mas não aqui. O objetivo deste texto não foi realizar considerações exaustivas sobre as relações entre o cinema e a história. Ao contrário, pretendi apenas instigar, provocar, convidar àqueles que vêm no cinema um simples reproduzidor de imagens a pensar nas riquezas e perigos que as películas carregam. Para se entender isto, é preciso ir além do que se vê.

## Notas

---

<sup>I</sup> DHI/PROHIS/UFS. PPGHC/UFRJ. Pesquisador FAPITEC. Pesquisador Visitante/UPE/FACEPE. Grupo de Estudos do Tempo Presente. [dilton@getempo.org](mailto:dilton@getempo.org)

<sup>II</sup> DURHAMEL, Georges Apud FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p.83

<sup>III</sup> LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Ed.UNICAMP, 1990.p.15

<sup>IV</sup> FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p18

<sup>V</sup> DARNTON, Robert. Cinema: Danton e o duplo sentido. In: **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.53 e 56

<sup>VI</sup> DARNTON, Op.Cit.p. 54

<sup>VII</sup> DARNTON, Op.Cit.p.55

<sup>VIII</sup> QUINTANA, M. Dos Pontos de Vista. In: **Antologia poética de Mário Quintana**. Sel. Apre. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.p.53.

<sup>IX</sup> VOLPE, Miriam Lúcia. **Resgate de um sonho: Cidadão Kane e Kubla Khan**. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.p.136

<sup>X</sup> FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In:**Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p19

- XI BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.316
- <sup>XII</sup> LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira. Campinas: ed. UNICAMP, 1991. p.535
- <sup>XIII</sup> BODNAR, John. Saving Private Ryan an Postwar Memory in America. **The American History Review**. 106.3.2001: <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.3/ah000805.html> acesso em 12 junho de 2006
- <sup>XIV</sup> Idem
- <sup>XV</sup> DAVIS, Natalie Zemon. In: **O retorno de Martin Guerre**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (Oficina da História).p.11
- <sup>XVI</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. As descobertas do Brasil: o mito da fundação do Brasil nos filmes de Humberto Mauro e Mô Toledo. In: **Combates entre história e memórias**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.p.73
- <sup>XVII</sup> ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antônio Herculano, PESAVENTO, Sandra Jatahy, VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs). **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.Op. Cit. p.115
- <sup>XVIII</sup> Ginzburg, Carlo. Provas e possibilidades à margem de “Il ritorno de Martin Guerre” de Natalie Zemon Davis. In: **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand/Difel, 1989. (Memória e Sociedade).p.200
- <sup>XIX</sup> FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p.87
- <sup>XX</sup> CARRETERO, Pilar Amador. El Cine como documento social: uma propuesta de análisis. **Ayer**. 24. 1996:113, p. 113-145.

### Referências Bibliográficas

- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BODNAR, John. Saving Private Ryan an Postwar Memory in America. **The American History Review**. 106.3.2001: <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.3/ah000805.html> acesso em 12 junho de 2006
- CARRETERO, Pilar Amador. El Cine como documento social: uma propuesta de análisis. **Ayer**. 24. 1996:113, p. 113-145.
- DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (Oficina da História).
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- Ginzburg, Carlo. Provas e possibilidades à margem de “Il ritorno de Martin Guerre” de Natalie Zemon Davis. In: **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand/Difel, 1989. (Memória e Sociedade).
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Ed.UNICAMP, 1990.
- QUINTANA, M. Dos Pontos de Vista. In: **Antologia poética de Mário Quintana**. Sel. Apre. Waldir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antônio Herculano,

PESAVENTO, Sandra Jatahy, VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs). **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.  
SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **Combates entre história e memórias**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.  
VOLPE, Miriam Lúcia. **Resgate de um sonho: Cidadão Kane e Kubla Khan**. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.