

Abertura: créditos iniciais

A onipresença das imagens no mundo contemporâneo tem muitas conseqüências, como afirma Nicholas Mirzoeff: “No redemoinho de imagens, ver é muito mais do que acreditar. Não é apenas uma parte do cotidiano. É o cotidiano¹”. Nesse sentido, é forte a sensação de que o não-visto é inexistente, não vivido. O autor se refere a um mundo pós-moderno, mas não é difícil perceber que essa relação é mais ancestral que a pós-modernidade. A equação entre os verbos *ver* e *saber* é um bom exemplo. Uma expressão simples como “Veja bem” é facilmente compreendida como “Entenda o que vou dizer”.

Sempre pude sentir esse fenômeno muito presente em minhas relações com a história, bem antes do início de minha formação acadêmica. Quando criança e adolescente, caso não tivesse um referencial imagético para pensar algum período histórico, imediatamente sentia o raciocínio travado. Por outro lado, sempre fui um ávido consumidor de filmes (e entre os gêneros preferidos, os filmes históricos). Depois de adulto, passei também a ler sobre cinema. Era um estudante de história que gostava de pensar o cinema. Para que esses movimentos se encontrassem num tema de pesquisa não foi necessário muito esforço.

No vasto campo da história cultural, as relações entre história e imagem já vêm há algum tempo se constituindo como canteiro². Elas podem ser sistematizadas nos seis pontos seguintes³:

- 1) a história da imagem e suas subdivisões: história da pintura, da fotografia, do cinema;
- 2) a imagem como agente da história – campo multidisciplinar, que envolve discussões sobre teorizações da arte e da mídia de massa, reflete sobre o poder ideológico e político das imagens, sua

¹ Nicholas Mirzoeff, *An introduction to visual culture*. London and New York, Routledge, Taylor and Francis Group, 1999, p. 1. Tradução livre de “In the swirl of imagery, seeing is much more than believing. It’s not just a part of everyday life, it is everyday life”.

² Referência ao subtítulo do livro de Jean Boutier e Dominique Julia (orgs), *Passados Reconstituídos: campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Editora FGV, 1998.

³ Cristiane Nova, *A “História” diante dos desafios Imagéticos* in *Projeto História – História e Imagem*. PUC/SP, Departamento de História, n. 21, novembro, São Paulo, EDUC/FAPESP, 2000.

- capacidade de influência e o caráter ativo ou passivo do ato de recepção;
- 3) a imagem como testemunho (documento) do presente;
 - 4) a imagem como modalidade de discurso sobre o passado;
 - 5) a produção de discursos audiovisuais como meio de expressão do historiador;
 - 6) a utilização de imagens no ensino de história;

Nessa pesquisa me dediquei a estudar a cultura histórica brasileira através da representação imagética da história no cinema. O interesse inicial se deu pela forma como o cinema se constitui em espaço não só de divulgação da história – uma vez que “divulgação” pressupõe uma história pronta a ser propagada – mas também de criação do imaginário histórico. Esse tema está ligado a todas as subdivisões apontadas acima, mas tem como foco principal os itens 2, 3 e 4:

Trata-se das abordagens que estudam a imagem (cinema, televisão, vídeo etc) como discurso histórico. A estas não interessa, *diretamente*, aquilo que as imagens podem aportar sobre o conhecimento da época em que foram produzidas, mas aquilo que nelas (seu *conteúdo e forma*) discursa sobre um determinado fenômeno histórico representado nas telas⁴.

O filme histórico é encarado aqui como representação imagética da história e como evidência de uma cultura histórica. Dessa forma, contrariando a afirmação anterior, “o conhecimento da época em que [as imagens] foram produzidas” interessa também e diretamente. Antes de apresentar os filmes abordados, acredito ser necessário recorrer a uma definição mais acurada de “filme histórico”, termo que encobre uma gama variada de produções. Cristiane Nova⁵ propõe um espectro que inclui:

- 1) reconstituições históricas;
- 2) biografias históricas;
- 3) filmes de época;
- 4) ficções históricas;
- 5) filmes-mito;
- 6) filmes etnográficos;

⁴ Cristiane Nova, op. cit., p. 145.

⁵ Cristiane Nova, *O cinema e o conhecimento de história* in *O olho da história, Revista de história contemporânea*, n. 3. Disponível em <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>>. Acesso em: agosto/ 2005.

- 7) adaptações literárias e teatrais de obras cujo enredo se desenvolve no passado;

O interesse recai sobre as reconstituições e biografias, bem como sobre as ficções históricas. Os filmes abordados foram produzidos durante o fim da década de 1960 e por toda a década de 1970, perpassando o auge da ditadura civil-militar⁶ (1964-1985) e o início do processo de Abertura política. Esse período foi escolhido porque nele percebo uma ruptura na forma como se dava a representação da história no cinema por parte de uma geração de artistas que conseguiu renovar e marcar o cinema brasileiro até a atualidade: os cineastas vinculados ao Cinema Novo.

No horizonte de atuação dos criadores, encontrava-se o apoio institucional através de exortações discursivas e concursos estatais para a produção de roteiros de filmes históricos. Vale lembrar que tal fenômeno não acontece isoladamente: a política cultural do regime civil-militar – que começa a se delinear mais consistentemente durante a década de 1970 – de cunho altamente nacionalista, apresentava forte interesse em preservar/ criar uma memória nacional. Dispensava atenção especial ao ensino de história, à criação e dinamização de museus e à conservação e revitalização de cidades históricas, sempre a partir de uma perspectiva em que o passado assumia contornos grandiosos, dignos de respeito. A história, portanto, deveria ser reverenciada.

Na década de 1970 há apenas três representantes dos épicos clássicos, forma perseguida pelo cinema brasileiro até então e exortada pelas ações governamentais:

- *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972);
- *O mártir da independência* (Geraldo Vietri, 1977);
- *O caçador de esmeraldas* (Oswaldo de Oliveira 1979);

Vale informar que o primeiro, *Independência ou morte*, foi acatado pela ditadura civil-militar e se constituiu em um dos maiores sucessos de bilheteria da

⁶ A expressão “ditadura civil-militar” é utilizada aqui em lugar da mais divulgada “ditadura militar” para reforçar a tese de que a sociedade civil participou ativamente, não só do golpe de 1964, mas também na sustentação do regime ditatorial.

época. É um filme paradigmático, tanto para os governos ditatoriais quanto para os cinemanovistas. Para esses, era um paradigma negativo, com o qual desejavam romper. Esses cineastas são responsáveis por quase todos os outros filmes históricos da década, que não seguem mais a leitura épica, mas utilizam uma linguagem moderna para tratar os temas históricos. Para marcar a diferença em relação aos anteriores, os denomino *filmes sobre história* ou *filmes históricos modernos*. São eles:

- *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969);
- *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970);
- *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970);
- *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971);
- *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971);
- *A guerra dos pelados* (Sylvio Back, 1971);
- *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972);
- *Aleluia, Gretchen* (Sylvio Back, 1976);
- *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976);
- *Ladrões de cinema* (Fernando Coni Campos, 1977);
- *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1977);
- *Anchieta, José do Brasil* (Paulo C. Saraceni, 1978);
- *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978);
- *Joana Angélica* (Walter Lima Júnior, 1979);
- *Os Mucker* (Jorge Bodanzky, 1979);

Desse conjunto, selecionei sete filmes, organizados em quatro capítulos. A proposta de cada capítulo não é só partir dos filmes para discutir a representação da história, mas também dialogar com a linguagem utilizada por eles. Faço parte de uma geração de historiadores⁷ envolvida com a afirmação da subjetividade e que se preocupa não só com o que escreve, mas também com a forma como escreve. Assim,

⁷ Cf. Philippe Boudry, *Certezas e descaminhos da razão histórica* in Jean Boutier e Dominique Julia (orgs), op. cit.

não poderia abordar a linguagem desses filmes sem que houvesse algum efeito sobre a minha própria forma de escrever. Acho importante salientar também que cada um dos filmes sobre história (abordados do segundo capítulo em diante) possui todos os elementos que são analisados na dissertação, mesmo que se encontrem em capítulos diferentes. Assim, por exemplo, em *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) e em *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) são abordados aspectos diferentes (política no primeiro e a linguagem moderna no segundo), mas um poderia ser substituído pelo outro sem qualquer prejuízo.

No primeiro capítulo, “Épico, esse transparente objeto de desejo”, trato de *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972). Fiz uma leitura contextualista do filme, porque percebi que essa leitura se coadunaria melhor com sua proposta épica. Bem de acordo com sua estrutura, montei um capítulo em que as “forças da história” se deslocam no tempo até desaguarem na década de 1970, onde todas os elementos necessários para que o grande épico se realizasse estivessem presentes e o filme surgisse. No esforço de apresentar esse percurso, são apontados alguns exemplos de filmes históricos presentes na trajetória seguida pelo cinema brasileiro. Assim, *Independência ou morte* é tratado não só como reflexo do contexto em que foi produzido, mas também como ponto culminante de uma história teleológica.

No segundo capítulo, “Presente, o futuro do passado”, são tratados *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) e *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), representantes de duas formas distintas de filmar a história, embora se encontrem na proposta de romper com o épico clássico. Pretendi abrir mão de entender as intenções dos autores e me ative a minha relação com os filmes. Essa postura sela a busca de minha subjetividade, e também está de acordo com uma idéia de geração, como visto anteriormente. Leio os filmes preocupado com o que eles dizem *a mim*. Desejo desvendar os mecanismos utilizados para construir sentidos históricos. Tentei ficar atento apenas ao que os *filmes* me falavam e *como* falavam. Percebo que os dois filmes, através de sua forma, conseguem dar um tratamento diferenciado ao tempo do cinema. Não mais o pretérito perfeito do épico clássico, mas a dúvida constante do futuro do pretérito.

A postura do segundo capítulo, no entanto, não é adequada a uma leitura vinculada à história social da cultura – como é o caso – uma vez que o *social* fica de fora⁸. No terceiro capítulo, “Luz, câmera, política!”, resgato o esforço de contextualização, mas não com a mesma forma do primeiro capítulo. Estou em busca das relações entre os motivos que fizeram com que os filmes existissem e as intencionalidades dos autores ao realizarem os filmes. As duas obras que servem de base para essa busca são *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971) e *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1978). O primeiro representa as posturas radicais do início da década e funciona como roteiro para a abordagem da geração de cineastas envolvidos com o Cinema Novo. *Anchieta, José do Brasil* é uma produção estatal e por esse motivo permite discutir o papel do Estado na realização dos filmes sobre história.

No quarto capítulo, “A memória gera a história e dela se alimenta”, trato das relações entre história e memória. *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Coronel Delmiro Gouveia* (Geral do Sarno, 1978) são filmes que permitem abordar tanto a presença da memória em seus roteiros quanto o seu esforço de construir memória. É nesse sentido que experimento uma abordagem em que apenas a minha memória dos filmes é utilizada. Não recorri a nenhuma anotação sobre alguma cena ou fala. O discurso indireto está muito presente. A memória dos filmes também é abordada, através dos efeitos da censura, da crítica e do sistema de distribuição.

A organização dos capítulos e as experimentações de linguagem devem muito às reflexões de Quentin Skinner em *Visions of Politics*⁹. Uma das questões abordadas nessa obra trata da necessidade, ou não, de se fazer uma análise contextualista. Como Skinner indica¹⁰ a contextualização ajuda a compreender os textos – mas não os explica. Prova de que o contexto não determina as características de uma obra está no fato de que num mesmo contexto obras completamente diferentes podem surgir. Por outro lado, no textualismo – a assunção do texto como único ponto de concentração

⁸ Annateresa Fabris apresenta a idéia de um *circuito social* das imagens, que inclui sua produção, circulação e consumo. Cf. Annateresa Fabris, *Usos e funções da fotografia no século XIX*, São Paulo, Edusp, 1992. O circuito social também é referido em Ana Maria Mauad, *Através da imagem: fotografia e história – interfaces in Tempo*, vol. I, nº2, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, Dez. 1996. É interessante também o trabalho de Antoine Prost, *Social e cultural indissociavelmente* in Jean Pierre Rioux (org), *Por uma história cultural*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

⁹ Quentin Skinner, *Visions of Politics*, V. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

¹⁰ Ibid, p. 72.

da análise, e conseqüente abandono do contexto – se perde o sentido de ação do autor. Em arte, o textualismo se faz muito tentador. Um filme, por exemplo, tem sua comunicação renovada constantemente. Mais de quarenta anos após a realização de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), é possível assistir ao filme e ter as reações as mais diversas possíveis. Qualquer que seja o ano de produção de um filme, as ações filmadas sempre são vistas como presente. É esse o ponto que permite fazer do cinema uma análise textualista, utilizando o que Skinner denomina significado ² (*meaning* ²), aquele que diz respeito ao leitor no presente da análise. Essa abordagem gera leituras descarnadas: não se leva em consideração nem quem produz, nem para quem (para quais platéias) o filme foi feito.

Para se fazer uma história cultural que não abdique do social, levar em consideração a recepção dos filmes e a relação entre os autores (criadores) e suas obras aqui se torna relevante. Porém, a proposta contextualista simples (pensada em contraste com o contextualismo lingüístico) não fornece respostas muito seguras sobre a ação do autor: no máximo, elas podem apontar para os *motivos* (anteriores à obra) que levaram um diretor a realizar um filme, mas não sua intenção ao realizá-lo.

Aqui se impõe a questão da *intencionalidade*, ou significado ³ (*meaning* ³), aquele que é assumido pelo texto do ponto de vista do autor. Entender a intenção de um autor é já entender o significado. Em cinema, a estética (linguagem, texto, discurso) representa a leitura que é feita de um determinado tema. Não é possível afirmar – embora se faça isso com freqüência – que um filme tenha uma forma interessante, uma estética primorosa, mas nenhum conteúdo. A forma do filme já é seu conteúdo. No gênero cinematográfico de que trato, os *filmes históricos*, a leitura que o filme faz da história é determinada pela sua estética. E é aí que se pode encontrar o significado³ – não no que o autor acredita e afirma estar fazendo.

A metodologia proposta por Skinner me permite partir do texto sem abrir mão do contexto, entendido aqui não como *tudo* que está à volta da obra, mas como aquilo que é relevante para se compreender o que os atores históricos fazem/ falam/ escrevem/ filmam.

O trabalho de Quentin Skinner, embora seja um empréstimo (não foi pensado originalmente para o texto imagético), serviu muito bem como eixo estruturador.

Porém, não está só. Existe uma vasta bibliografia sobre as relações entre história e cinema, embora quase nenhuma obra trate ou seja clara em termos de metodologia (daí a importância de Quentin Skinner). A seguir apresento um panorama desse cenário teórico, apontando quais leituras foram mais importantes para se realizar esse trabalho.

No cenário europeu (principalmente França, Itália e Espanha) até a crise geral do estruturalismo, havia duas linhas teóricas embasando as pesquisas de historiadores utilizando o cinema como objeto: a semiologia do cinema, melhor representada pelo trabalho de Pierre Sorlin (atualmente em descrédito) e a as teorizações de Marc Ferro, que continua sendo nesse cenário – também no Brasil – a principal referência teórica das relações cinema-história. Com seu artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?* e em seu livro (que resgata o artigo citado) *Cinema e História*¹¹, Marc Ferro defende a tese de que um filme – seja ele ficção, documentário ou cine-jornal – pode ser utilizado como fonte para a história, pois em sua realização não influenciam apenas as intenções conscientes do diretor, do roteirista, do produtor e outros envolvidos, mas também o que se poderia denominar de *espírito* da época na qual o filme foi realizado. As críticas mais comuns feitas à obra de Ferro apontam para a ausência de metodologias adequadas para o elemento fílmico e para subutilização dos filmes como simples comprovação de um saber anterior à análise, fundado nas fontes escritas. Essa última crítica pode também ser aplicada à teoria mais comum nos países nórdicos, onde o cinema é encarado como reflexo do real. Siegfried Kracauer, que procede de acordo com uma sociologia histórica, partindo do contexto socioeconômico para demonstrar os seus reflexos nos filmes analisados, é o melhor exemplo. Com exceção de Pierre Sorlin, a forma como esses teóricos pensam o cinema o aproxima de uma máquina de registrar a realidade: o filme pode ser considerado documento porque capta e aprisiona o que há. Mesmo quando trata de filmes de ficção, é a essa capacidade que Ferro se refere¹².

¹¹ Marc Ferro, *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992

¹² Cf. Alcides Freire Ramos, *Canibalismo dos fracos – cinema e história do Brasil*. Bauru, EDUSC, 2002. O autor aponta George Sadoul e José Honório Rodrigues como autores que defendem a hipótese de que o cinema é um registro fiel da realidade, com a diferença de que George Sadoul acredita na possibilidade de “falsificação” ou criação de sentido diverso do real a partir da montagem, o que não é cogitado por J. H. Rodrigues.

Essa postura reducionista não se encontra apenas na bibliografia sobre cinema, ela está relacionada com os bens simbólicos como um todo:

Uma das dificuldades crônicas que a arte e a História da Arte sofrem decorre do fato de que a arte é tomada como representação do real (...). É muito difícil, para nossa cultura, reconhecer no fato artístico uma ordem factual que, paralela aos outros modos de instituição, é constitutiva do real¹³.

Nesse sentido, vem se fortalecendo nos Estados Unidos, principalmente a partir da década de 1990, outra vertente teórica, segundo a qual o filme histórico deve ser encarado também como um discurso válido sobre o passado¹⁴. Essas novas leituras estão baseadas, principalmente, nas obras de Derrida, Foucault, Lyotard e Barthes, além do resgate das idéias de Nietzsche, Heidegger e Wittgenstein, dentre outros. Mantém estreito diálogo com historiadores ou pensadores como Paul Ricoeur, Jacques Rancière, Michel de Certeau, Roger Chartier no que se refere ao fato de a história não existir antes de ser escrita: o discurso é o criador da história e as suas diversas modalidades determinam as diferentes leituras históricas. As reflexões desses historiadores giram em torno de questões sobre a natureza do discurso histórico e dos outros discursos que se reportam ao passado, sobre as relações existentes entre esses diversos tipos de discurso (histórico, mitológico, ficcional etc) e a relação entre os discursos históricos e seus referentes.

Considero tal abordagem mais adequada para tratar o tema aqui proposto. A valorização do discurso audioimagético confere maior importância ao objeto, não mais considerado reflexo da sociedade que o produziu, mas como agente social, um discurso autônomo em relação à história escrita. Nesse sentido, Ulpiano T. Bezerra de Meneses faz referências a vertentes atuais da história da arte que concebem as imagens como *agency*¹⁵, por sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade.

¹³ Ronaldo Brito, *Fato estético e imaginação histórica* in Márcia de Paiva; Maria Ester Moreira (orgs), *Cultura, substantivo plural*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil/ São Paulo, Ed. 34, 1996, p.197.

¹⁴ Cf. Manoel Luiz Lima Guimarães; Hilda Machado, *Introdução* in Francisco Carlos Teixeira (org), *História e imagem*, 1998.

¹⁵ Cf. Ulpiano Bezerra de Meneses, *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico* in *Tempo*, revista do Departamento de História da UFF, vol 7, nº 14, jan. 2003, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

Apesar de não recorrerem à semiologia, são dignas de nota as semelhanças entre esses postulados e os defendidos por Pierre Sorlin¹⁶. Para ele o filme histórico é uma espécie de espião da cultura histórica de um país. Resumidas, suas proposições são três: 1) o filme histórico fala, ao mesmo tempo, do presente e do passado; 2) o filme histórico não cria um saber histórico de base, ele apenas o reproduz/ reforça; 3) o filme histórico é feito ao mesmo tempo de história e ficção.

As novas teorizações apenas não concordariam totalmente com o item 2. Os filmes históricos produzem, sim, um saber histórico – caso o imaginário histórico, que eles tanto ajudam a construir, seja encarado como saber, termo cuja utilização por Sorlin recende a cientificismo. É bom lembrar que a própria história já não é mais considerada ciência, tendo abdicado de sua pretensa objetividade, o que corresponde em parte à assunção das doses relevantes de imaginação contidas nos trabalhos historiográficos, como nos lembram Hayden White, Roland Barthes, Michel de Certeau e Peter Gay. É a partir daí que desejo marcar que essa pesquisa não se dedica apenas a estudar a cultura histórica brasileira e as relações imagem-história, mas é também uma reflexão sobre o ofício historiador.

¹⁶ Cf. Alcides Freire Ramos, op. cit..