

Resumo

As múltiplas interferências na relação entre cinema e história, abordadas na obra de Marc Ferro, pioneiro nesses estudos. Os desafios de uma leitura histórica do filme e de uma leitura cinematográfica da história.

Palavras-chave: cinema, história.

1 Introdução

Em junho de 2002, durante a realização dos Seminários Internacionais do IV Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), na Cidade de Goiás, o historiador americano Robert Stam mostrou, num interessantíssimo passeio pela história em diferentes épocas, a vocação historiográfica do cinema. Começando pelo confronto de perspectivas estéticas, os estilos de performance e a conquista do Brasil, Stam chega, em suas reflexões, à presença do índio no cinema brasileiro.

Robert Stam mostrou o índio didático-patriótico no cinema de Humberto Mauro (*Descobrimento do Brasil*, 1937), o índio antipatriótico de Glauber Rocha (*Terra em Transe*, 1966), o índio-documentado (dos anos 20) de Silvino Santos (*No país das Amazonas*, 1922), o índio-modernista do Cinema Novo, com Joaquim Pedro de Andrade e seu *Macunaíma* (1971), o índio-tecnizado (com Camcorder) em *Kayapó out of the Forest* (1989) e *O espírito da TV* (1990), o índio auto-representativo com *Iniciação Xavante* (1998), dentre outras encarnações do índio no cinema brasileiro.

* Mestre em Teoria da Imagem/Fotografia Documental pela Universidade de Viena, Áustria. Pesquisadora e Professora da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás.

Naquela oportunidade, Stam afirmava que “os filmes que não são sobre história, são história”, mostrando que na relação entre cinema e história as interferências são mesmo múltiplas, como bem reconheceu Marc Ferro, um dos pioneiros nos estudos da relação entre os dois campos.

2 Como o cinema intervém

Nossa reflexão não considera o filme do ponto de vista semiológico, mas toma-o como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas.

Nesse sentido, Marc Henri Piault¹ nos ajuda nesta justificativa: “As questões colocadas hoje aos filmes de ontem não podem deixar de ter efeitos sobre a maneira pela qual nós concebemos as nossas próprias imagens e o que está implicado na realização e nos usos destas”.

Optamos, então, por uma análise que não leva em conta apenas o valor de testemunho do filme, mas, principalmente, a abordagem sociohistórica que ele autoriza, daí recorrermos a Marc Ferro², pioneiro nessa abordagem.

Para esse autor, na “confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades”³, o cinema intervém de diferentes formas:

2.1 Como agente da história

Na busca obsessiva pela representação imagética do movimento na tela do cinema, os trabalhos de E. Muybridge e Marey foram inicialmente apresentados como instrumentos do progresso científico, função que o cinema conserva até hoje. Paralelamente, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam, lembra Marc Ferro.

“Simultaneamente, desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam ao nível da tomada de consciência, e não ao nível das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Leste os dirigentes tiveram a mesma atitude”⁴, afirma Marc Ferro, quando comenta a realiza-

ção de um documentário de aproximadamente oito minutos sobre os campos de concentração na União Soviética.

Apesar de constituir um documento em estado bruto, realizado em condições precárias, é um exemplo de filme autêntico, pouco inocente e realizado para “testemunhar”; um filme que abriu brechas num sistema de informações bastante fechado, abalando esse sistema, trazendo a compreensão além-fronteiras – o que se comprova com a reação do Partido Comunista Francês, que na época não compartilhou a tese soviética da “falsificação grosseira” –, de que uma informação não tem que ser necessariamente proveniente de suas instâncias para ser verdadeira.

Dirigentes como Leon Trotski, Lênin, Lunatcharski viam no cinema um instrumento de propaganda extremamente eficaz, quer seja para fins científicos ou de animação, quer para educação das massas. Contudo, observa-se que em meio a inúmeros filmes considerados agradáveis ao regime vigente, outros escapavam ao controle da censura. Em *Po Zaconu*, Kulechov denunciou, por meio de um western cuja ação se passa supostamente no Canadá, os processos dos Anos 20; Tchapaiev de S. e G. Vassiliev (1934) também revelam traços profundamente tradicionalistas da ideologia stalinista, dentre outros exemplos que vêm demonstrar o quanto um filme vai além de seu próprio conteúdo.

Sobre o antinazismo americano por ocasião da II Guerra Mundial, constata-se que enquanto na França, em meio a um clima de guerra civil embrionária, os dirigentes militares ou culturais ainda não tinham realmente decidido se seu inimigo era o nazismo ou o comunismo, nos Estados Unidos, a escolha já havia sido feita, e mesmo antes de 1939. Filmes como *Confissões de um Espião Nazista* (1939), *Quatro Filhos*, *O Grande Ditador*, *Correspondente Estrangeiro*, *Tempestade d'alma*, de Frank Borzage, são exemplos explícitos da ideologia americana antinazista por meio do cinema dos anos de guerra, um fenômeno, aliás, mais claro no cinema do que no mundo da palavra escrita, no jornalismo ou na pesquisa.

2.2 Nos modos de ação da linguagem cinematográfica

O cinema intervém com de um certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, operatório, capacidade que está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepiona.

O autor mostra que os efeitos de montagem, como já fizeram Koulechov, Eisenstein, etc, o funcionamento dos diferentes elementos da película sonorizada e outras muitas combinatórias no interior do filme não são práticas inconscientemente utilizadas. Pelo contrário, elas revelam, mesmo sem a intenção do cineasta, zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência ou que acreditava ter rejeitado.

Marc Ferro exemplifica, com vários filmes, que procedimentos como a escolha das testemunhas, a natureza das perguntas feitas, a seleção das respostas e a montagem das entrevistas podem dar ao filme força diante do expectador, esteja ele de acordo ou não com seus pontos de vista.

Para ele, tradicionalmente, num filme, a força das imagens sobressai-se em relação ao texto. No documentário *Le chagrin et la pitié* (1941) ocorre o inverso, graças a um novo sistema de relações entre o texto, o discurso oral e o discurso da imagem. Nesse filme, a função do testemunho é a de “substituir-se ao comentário, cujo lugar é ocupado ora pelas perguntas feitas às testemunhas, ora pelo comentário sincrônico dos jornais cinematográficos da época. Assim, o historiador aparentemente se apaga diante das testemunhas, diante da sociedade, diante do testemunho do passado. Na ausência dessa mediação, a explicação histórica surge como terrivelmente autêntica, como que dotada de um suplemento de verdade”⁵.

2.3 Na sociedade que produz e na sociedade que recebe

A utilização e a prática de modos de escrita específica são armas de combate ligadas à sociedade que produz o filme e à sociedade que o recebe: “Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e os do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da Arte, da Liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre o brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria dos outros artesãos da obra”⁶.

Marc Ferro recorre ao exemplo da alegoria do açougue em *A Greve*, de Eisenstein, para mostrar que o realizador já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura, ou seja, tal alegoria suscitava muito bem o efeito desejado nas cidades, mas os camponeses, habituados a ver correr o sangue daquela forma, permaneciam indiferentes, sem contar que eles também não tinham a “educação” que lhes permitisse apreender tal figura como uma alegoria.

A Grande Ilusão (1937, Jean Renoir) é um exemplo de filme que teve uma “dupla acolhida”, constituindo uma revelação sobre a sociedade do antes e do pós-guerra. O filme mostra que a verdadeira realidade da História não estava na luta entre nações, mas sim na luta de classes e, conseqüentemente, a guerra não tinha razão de ser. Contudo, outras reações diante do filme demonstram que seu conteúdo não deixa de ser ambíguo.

2.4 Na leitura cinematográfica da História e na leitura Histórica do Cinema

Para Marc Ferro, esses são os dois últimos eixos a serem seguidos por quem se interroga sobre a relação entre cinema e história: “A leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção quanto na não-ficção demonstram que graças à memória popular e à tradição oral, o historiador pode devolver à sociedade uma história da qual a instituição a tinha despossuído”.

“A leitura histórica e social do filme permitiu-nos atingir zonas não visíveis do passado das sociedades, revelando, por exemplo, as autocensuras e os lapsos de uma sociedade, de uma criação artística, (conforme nossa análise de *Pó Zakonu de Dura Lex*), ou ainda o conteúdo social da prática burocrática na época stalinista (cf. o estudo sobre Tchapaiev)”⁷.

3 Desafios para o historiador atual

Numa entrevista aos *Cahiers du Cinema*, em 1975, Marc Ferro⁸ atribuía ao historiador a função primeira de restituir à sociedade, a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram: “Em lugar

de se contentar com a utilização de arquivos, o historiador deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho”.

Para ele, o filme foi uma grande ajuda nesse caso, tanto os de ficção quanto os cine-jornais: “Na verdade não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História”⁹.

Um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo, além da realidade representada, mostrando zonas da história até então ocultadas, inapreensíveis, não-visíveis.

No início do século XX, não é difícil imaginar o que foi o cinematógrafo para historiadores, juristas e demais pessoas instruídas da sociedade. O filme, como outras fontes não-escritas, por muito tempo não figurou entre as fontes utilizadas pelo historiador consagrado, entre aquelas que formavam um corpo tão cuidadosamente hierarquizado quanto a sociedade à qual ele destinava sua obra. Àquele que filmava não era reconhecido o direito de autoria. Ele não tinha o estatuto de um homem cultivado e era qualificado como mero “caçador de imagens”. Reinando tal pensamento, como poderiam os historiadores referir-se à imagem ou mesmo citá-las?

“A imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos”¹⁰.

Os anos se passaram, a história se transformou, a revolução marxista metamorfoseou as concepções da História. Um outro método apareceu, um outro sistema e, igualmente, uma outra hierarquia de fontes. A própria noção do tempo da História se modificou e o trabalho do historiador também.

Hoje os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. O desafio que se coloca com relação ao filme é claro: resta agora estudá-lo, associando-o ao mundo que o produz. E, mais uma vez, a interrogação de Marc Ferro continua atual: “Será que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História?”. E acrescenta: “... aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que

aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História”¹¹.

Abstract

The cinema as a History agent; the cinematographic language's manners of action; the society that produces and receives the film; the challenges of a cinematographic interpretation of the History and a cinema's historic reading are aspects of a great variety of interventions in the relation between cinema and History, present in Marc Ferro's production, commented in this article.

Keywords: cinema, history.

Notas

1. PIAULT, Marc Henri. Real e Ficção: onde está o problema? In: KOURI, M. G. Pinheiro (Org.). *Imagem e Memória*, pág. 155.

2. FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

3. Idem, pág. 13.

4. Idem, pág. 14.

5. Idem, pág. 48.

6. Idem, pág. 17.

7. Idem, pág. 19.

8. Idem, pág. 76.

9. Idem, pág. 77.

10. Idem, pág. 83.

11. Idem, pág. 86.