

Imagens em movimento: uma reflexão teórica e metodológica sobre o cinema como fonte histórica

Moving images: a theoretical and methodological reflection on cinema as a historical source

Bárbara Tikami de Lima

Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos – São Leopoldo – Rio Grande do Sul - Brasil

Resumo: O presente texto traz uma breve reflexão acerca dos aspectos teóricos e metodológicos que envolvem o uso de imagens, em especial os filmes, como fonte para a pesquisa histórica. Para tanto utilizamos películas diversificadas para explicar a diferença entre drama de época e filme histórico e para elucidar as especificidades de três tipos de filmes que podem ser englobados nesta última classificação: o documentário de compilação, o drama comercial e o drama inovador.

Palavras-chave: Teoria e metodologia. Fonte histórica. Cinema.

Abstract: The present text brings a brief reflection on the theoretical and methodological aspects that involve the use of images, especially the films, as a source for historical research. Therefore we use diversified films to explain the difference between period drama and historical film and to elucidate the specificities of three types of films that can be included in this last classification: the compilation documentary, the commercial drama and the innovative drama.

Keywords: Theory and methodology. Historical source. Cinema.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma breve reflexão acerca dos aspectos teóricos e metodológicos que envolvem o uso de imagens, em especial os filmes, como matéria prima para a pesquisa histórica. Pois mesmo que diferentes historiadores tenham destacado o emprego de imagens enquanto fontes de pesquisa ainda existem estudiosos céticos e desconfiados quanto ao uso desse tipo de material, que como qualquer outra forma de evidência do passado carece de críticas atentas (BURKE, 2004).

Para tanto devemos ter em conta que os avanços tecnológicos levaram ao surgimento e desenvolvimento de novas técnicas de registro e transmissão de imagens fixas ou móveis de modo que nossos referenciais culturais, assim como nosso campo visual foi alterado. Desse modo, devido a ampla capacidade de difusão de diferentes tipos de imagens fomos levados à noção de uma suposta “civilização da imagem” (SCHMITT, 2007). Porém não devemos nos enganar, pois o fato das novas tecnologias terem alterado quantitativamente a circulação das diferentes efígies não significa que no passado elas não tiveram importância. Portanto afirmar que vivemos em uma civilização da imagem “é esquecer que a cultura ocidental, por suas ligações com as civilizações antigas e mais ainda com o cristianismo medieval e seu velho apego a representação antropomorfa, há muito tempo situa as imagens no centro de seus modos de pensar e agir” (SHMITT, p. 11 2007).

Destarte, devemos considerar que as imagens sempre estiveram no âmago da civilização ocidental. Sendo o fenômeno observado nos últimos anos, sua maior difusão. Já que “a imagem – em particular a televisiva – está por toda parte, mestra dos costumes e das opiniões, quando não das ideias”(FERRO, p.10, 2010). Hoje ainda devemos ressaltar as diferentes imagens veiculadas na rede mundial de computadores, que carecem de maiores

estudos devido a sua rápida difusão e a complexa atribuição de sentidos que elas recebem de acordo com os diferentes usos e funções que lhe são imputados.

Apesar da inegável relevância dos suportes audiovisuais, já que eles se encontram nos meandros do corpo social o cinema só alcançou a atenção dos historiadores nos anos de 1960 (FERRO, 2010). Conscientes das particularidades deste suporte, que carece de muito “mais do que palavras impressas em uma página pra entender como o cinema apresenta o passado” (ROSENSTONE, p. 13, 2010), observaremos as especificidades dos possíveis gêneros de filme histórico por meio de exemplos de diferentes películas.

A fim de trazer certa homogeneidade ao trabalho, optamos por escolher filmes que tivessem algo em comum, neste caso a atividade náutica. Dentre tantas possibilidades, esta escolha se deu devido à complexidade que a água apresenta enquanto código visual, elemento que pode facilmente ser veículo de outras coisas e assim transformar-se em símbolo (DA MATTA, 1982).

Como durante muito tempo as fontes imagéticas foram desprezadas pelos historiadores e se constituíram em objeto quase exclusivo da história da arte muitos estudiosos da história utilizaram esse tipo de material como “ilustrações”, “figuras”, “gravuras” e “desenhos” para “deixar o texto mais colorido, menos pesado e mais chamativo para o pequeno leitor ou mesmo para o adulto” (Paiva, p. 17, 2002). Porém segundo Jean Claude Shmitt (2007) há alguns anos um crescente número de pesquisadores tem se interessado pelas imagens e pela arte enquanto fonte de pesquisa. O que, diminuiu a distância entre história e história da arte.

Essa evolução das práticas históricas tem evidentemente consequências para ambas as disciplinas evocadas. Alargou o “território do historiador” e o obrigou a refletir sobre objetos e valores,

notadamente o valor estético, que não estava habituado a levar em conta. Conclamou de seu lado o historiador da arte a interrogar-se os conteúdos e o futuro de sua própria disciplina e, inversamente talvez às novas exigências com as quais o historiador se defronta, sobre a dimensão social das obras de arte. O desejo e a necessidade de uma colaboração parecem, hoje em dia admitidos (SHMITT, p. 25, 2007).

Ao vermos as imagens se tornarem objeto de estudo da história percebemos como elas são fontes riquíssimas. Este fato decorre da gama de problemas e respostas existentes além da superfície de qualquer suporte iconográfico. Porém, como outras fontes elas devem ser analisadas com excessiva cautela, para que não sejam tomadas como verdade, devido à sua pretensa aproximação do real (Paiva, 2002).

Deste modo, por mais que estejamos inebriados pelo deleite que a imagem pode causar devemos ter em mente que existe uma enganosa sensação de realidade, resultante das habilidades técnicas do artista. Já que elas não podem ser tratadas como provas ou evidências, no sentido literal da palavra, pois “as imagens permitem imaginar” o passado de forma mais vívida” (BURKE, p.17, 2004). Assim, somos levados a considerar por imagem

(...) a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes dessa imagem são os mais variados: fotografia, pintura, escultura, tela de televisor. Mas o termo “imagem” concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação (SHMITT, p. 12. 2007).

Uma consideração que nos leva a refletir sobre a maneira como a imagem é e pode ser utilizada pois “processos de mudança política e social favorecem a ressignificação e a proliferação de novas imagens, palavras, sons e objetos vários, com o fito de ocupar, no imaginário social, o lugar dos velhos signos (CHAGAS, p. 141, 2009)

O cinema como fonte

De acordo com Marc Ferro (2010) o sistema audiovisual foi o grande responsável por essa ampla disseminação de imagens, de modo que

(...) realmente se tornou um quarto poder, juntamente com a imprensa escrita e o rádio, obedecendo a regras que lhe são próprias. Daí que esse novo poder da imagem, tão apto a fazer a crítica dos outros, deve doravante admitir que seu próprio sistema também pode e deve ser analisado. Sem que, no entanto, isso atente contra a liberdade da profissão ... Nisso a imagem televisual vem se juntar a fílmica: ela é por sua vez documento histórico e agente da história numa sociedade que a recebe, mas que também – e não se pode esquecer isso – a produz (FERRO, p. 14, 2010).

Ao considerar a importante e dinâmica interação entre imagem audiovisual e sociedade não podemos perder de vista que as imagens – independentemente de seu suporte ou natureza – são um tipo de documento que “deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica” (NAPOLITANO, p.266, 2011).

Assim, as novas metodologias utilizadas pelos historiadores permitiram o alargamento da tipologia das fontes e o aumento de seu potencial informativo. Tais mudanças possibilitaram a inclusão dos suportes audiovisuais em um campo anteriormente relegado apenas aos documentos escritos (NAPOLITANO, 2011).

As transformações metodológicas, também fizeram com que os estudiosos deixassem de considerar o testemunho de um documento (autêntico) como verdade. Isto os levou a enfatizar a análise das representações simbólicas em suas fontes. Deste modo, a linguagem, anteriormente considerada um veículo de ideias dotado de neutralidade, ganhou uma abordagem mais complexa ao ser tratada como um objeto de reflexão em si mesmo (NAPOLITANO, 2011).

Este olhar menos inocente sobre a linguagem – incluindo as imagens móveis do cinema e televisão – nos leva ao seu estatuto paradoxal

Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são considerados por alguns, tradicional e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, cações e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhes são exteriores. A questão, no entanto, é perceber as fontes audiovisuais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. Tanto a visão “objetivista” quanto o estigma “subjetivista” falham em perceber tais problemas (NAPOLITANO, p.236, 2011).

Analisar as fontes imagéticas, sobretudo as audiovisuais, não significa fazer uma escolha entre a abordagem “objetivista” e a “subjetivista”. É necessário que o estudioso tenha em mente que “(...) a imagem, bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas” (PAIVA, p.19 2002).

As considerações acerca da complexidade das imagens e a natureza paradoxal das fontes audiovisuais nos levam a pensar no cinema, como uma fonte detentora de um estatuto intermediário, objetivista e subjetivista (NAPOLITANO, 2011).

O estatuto subjetivista dos filmes decorre de sua linguagem artística que lhe concede um caráter estético. Este fato, nos leva a pensar na sequência do navio se quebrando ao meio em Titanic, como uma imagem em movimento dotada de valor artístico. Já que, ela permitiu ao diretor, James Cameron, expressar de modo desprivatizado o fluxo

de suas fantasias sem perder a espontaneidade, dinamismo ou inovação (ELIAS, 1995).

A mesma sequência também possui um caráter objetivista devido à sua natureza técnica. Este fato, possibilitou ao diretor criar e registrar uma realidade objetiva no complexo cenário, um convés de popa construído sobre uma dobradiça com inclinação de 90 graus verossímil ao ângulo que afundou o verdadeiro navio em 15 de abril de 1912. O domínio técnico que deixou Cameron realizar a sequência, encenada em período e local muito dispares do naufrágio real, somado ao pacto efetuado pelos espectadores ao entrarem em uma sala de cinema reiterou o fetiche de objetividade e realismo (NAPOLITANO, 2011).

Este pacto feito pelos observadores se baseia na capacidade das imagens criarem uma realidade em si mesma, ainda que restrita ao universo da ficção. Assim, podemos compreender por que dotados de plena consciência sobre o mágico universo de Piratas do Caribe somos surpreendidos logo nas primeiras sequências quando a pequena senhorita Swann é advertida para não entoar canções de piratas em meio ao intenso nevoeiro pelo qual navegava o navio de seu pai.

Como a maioria das fontes audiovisuais o cinema apresenta questões que ultrapassam o conflito entre o caráter objetivista e subjetivista. Assim, para um estudo que envolva esta fonte histórica é importante considerarmos os embates entre impressão e testemunho, preocupação estética e registro documental (NAPOLITANO, 2011) além das profundas questões concernentes a indústria do entretenimento que envolvem a maior parte da produção cinematográfica. (ROSENFELD, 2002).

Segundo a abordagem indicada por Marcos Napolitano (2011) é imprescindível articular a linguagem técnica e estética as representações da realidade contidas nos documentos audiovisuais. Para o autor as especificidades do suporte, os gêneros narrativos e as técnicas de linguagem são

elementos cruciais ao desenvolvimento de uma análise fílmica.

Outro tema apontado por Napolitano (2011) decorre do conflito entre evidência e representação. Assim, ao mesmo tempo que a fonte audiovisual é uma representação construída socialmente, ela também é evidência de um processo ou evento.

Anatol Rosenfeld (2002), nos traz um imbricado e importante foco de tensão acerca da natureza do cinema. Ao atentar para o perigo existente em uma analogia entre filmes e outros veículos de comunicação, o autor enfatiza o caráter estético que o filme possui. Para ele

Não vale apenas levar mais longe a analogia, perigosa como toda analogia, entre cinema, imprensa, rádio, literatura e disco. Pois o livro, a imprensa, o disco, nunca passaram de mero veículo, mesmo quando difundem obras de arte, ao passo que o filme, como a arte, se transforma em meio de expressão – usando como veículo a cinta de celuloide. E como meio de expressão peculiar e inconfundível, o filme, feito de luz, imagem e movimento, invade o terreno da arte. Por isso, o filme quando reproduz uma peça teatral de valor estético, não é uma obra de arte – é apenas veículo de comunicação e reprodução, que fixa, multiplica e divulga uma obra de arte por meios mecânicos. Todavia, quando se apodera da mesma peça, refundindo-a e recriando-a segundo os seus próprios meios de expressão, deixa de ser um simples veículo e transforma-se, eventualmente, em arte genuína. (ROSENFELD, p. 34, 35, 2002).

Apesar de enfatizar a existência de preocupações estéticas na produção cinematográfica, Rosenfeld (2002) destaca a divergência de interesses entre o(s) artista(s) envolvido(s) na produção de um filme e a empresa cinematográfica detentora dos recursos que permite sua realização. Tal divergência de interesses é tamanha que tornou a arte um “fenômeno marginal”,

pois as empresas cinematográficas não têm, em geral, intenções estéticas. Um dos momentos essenciais de toda a arte é o fato de que através dela um artista se expressa, de que ela lhe serve de expressão. Ora, a Paramount não dirá a um diretor: “Mr. Ford, tome aí um milhão de dólares e vá

expressar-se!” Sem dúvida, as empresas cinematográficas recorrem também a recursos estéticos. Fazem-no a modo dos comerciantes que acondicionam suas mercadorias, antes de entregá-las ao freguês, em embrulhos bem feitos, amarrados com fitinhas cor-de-rosa ou azul-celeste. Não chegam, portanto, a se oporem a uma moderada dose de elementos estéticos, mas tais aspectos se subordinam a outros interesses, geralmente alheios à arte.

Por isso, uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria do Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados feitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte. (ROSENFELD, p. 35, 2002).

O explícito interesse econômico das produtoras de cinema, não deve ser encarado como um fator impeditivo da criação artística (ROSENFELD, 2002). Mesmo que as grandes empresas cinematográficas considerem os valores estéticos secundários, este fato não impede que o conjunto de indivíduos envolvidos na produção de uma película possa materializar e desprivatizar seu fluxo de fantasias de modo agradável aos expectadores/consumidores (ELIAS, 1995).

Ao olhar um filme, como criação artística e produto da indústria do entretenimento, devemos ter em mente que essas orientações que regem a película têm princípios estritamente diversos. Enquanto a criação artística é guiada pela subjetividade e diferenciação a indústria do entretenimento se baseia na homogeneização e espetacularização voltada para a obtenção de lucros capazes de compensar o capital investido. (ROSENFELD, 2002).

É importante destacarmos que a arte – em seus mais variados suportes – é muito mais que uma forma de distração. Porém sua complexidade estética não exclui essa capacidade de entreter, devido à faculdade de causar prazer e deleite no observador. (ROSENFELD, 2002).

O reconhecimento do filme enquanto forma de manifestação artística nem sempre existiu. Logo

após a invenção do cinematógrafo – chamado de “máquina de idiotização” – o cinema foi considerado uma “atração de quermesse” um “passatempo de iletrados” (FERRO, p.10, 2010). Este olhar depreciativo impediu que as películas adentrassem o mundo da cultura e do poder até meados do século XX. A legitimação do cinema enquanto arte só ocorreu em meados da década de sessenta quando o grupo Nouvelle Vague, por meio de seus textos e películas, conseguiu romper com a constante desqualificação que os filmes sofriam.

As reflexões trazidas pelo grupo francês também despertaram o interesse dos historiadores pelo cinema. Isto não significa que as relações entre a sétima arte e a história surgiram com o grupo Nouvelle Vague. História e película caminham juntas desde as primeiras produções cinematográficas. Nesta longa parceria Clio apresentou posições centrais e secundárias que devem ser explicadas. (FERRO, 2010).

Aqui é importante ressaltar que, a presença da história não transforma automaticamente uma película no que Robert A. Rosenstone (2010) denomina filme histórico. Quando a obra cinematográfica usa do passado como simples ambientação para sua trama, sem elucidar sobre acontecimentos, movimentos ou pessoas podemos afirmar que estamos diante do que o autor considera um drama de época.

Claro exemplo de drama de época, Titanic foca as suas câmeras na história de amor entre Jack Dawson e Rose DeWitt Bukater. Embora a diferença social seja um fator de dificuldade ao romance dos jovens, esta película diferente dos filmes históricos, não se preocupa em “fazer perguntas e apresentar interpretações sérias” sobre o significado dessas diferenças de classes no início do século XX, nem sobre “qualquer evento, movimento ou pessoa do passado” (ROSENSTONE, p. 29, 2010).

Ao entender o filme histórico como uma obra dotada de seriedade, que visa conscientemente recriar o passado e atribuir-lhe sentido podemos

apresentar três possibilidades básicas da relação entre história e cinema (ROSENSTONE, 2010).

Segundo Napolitano (2011)

Cada uma das três abordagens implica uma delimitação específica: O cinema na História é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história no cinema é o cinema abordado como produtor de “discurso histórico” e como “intérprete do passado”; e, a finalmente, a História do cinema enfatiza o estudo dos “avanços técnicos”, da linguagem cinematográfica e condições sociais de produção e recepção de filmes (NAPOLITANO, p. 240-241 2011).

O fato de a produção cinematográfica ser o resultado do trabalho de uma equipe composta por vários indivíduos, pode favorecer a ideia de autonomia da obra de arte. Porém a “autonomia relativa da obra de arte e o complexo de problemas a ela associados não nos eximem da obrigação de investigar a conexão entre a experiência e o destino do criador da obra em sua sociedade, ou seja, entre esta sociedade e as obras produzidas pelo artista”. (ELIAS, p. 57, 1995).

Assim, ao analisar um filme histórico inserido em uma dinâmica relação com a sociedade devemos simultaneamente ter em consideração as três possibilidades de relacioná-lo com a história (NAPOLITANO, 2011). Pois só assim seremos capazes de vê-lo em detalhes tal qual um quadro, ou um conjunto de 24 quadros por segundo, pois nunca se saberá olhar.

É que saber e olhar não tem absolutamente o mesmo modo de ser. Assim, frente ao perigo que desabe toda a disciplina cognitiva da arte, o historiador ou o semiótico será implicitamente levado a desviar a questão – dessa pintura que não cessa de escapar-lhe na integralidade da sua significância, ele dirá: “Não vi o bastante, para saber algo mais, devo vê-la em detalhe....” Vê-la e não olhá-la: pois ver sabe melhor aproximar-se, antecipar ou então imitar por mímica o ato supostamente soberano do saber. (DIDI-HUBERMAM, 2007 p. 297).

Embora julguemos ser de suma importância estudar o cinema sob a ótica das suas três relações com a história – “o cinema na história, a história no cinema e a história do cinema” (NAPOLITANO, p.240, 2011 – este trabalho se detém apenas à película enquanto produtora de um discurso histórico, dada a amplitude que este suporte pode alcançar. Pois,

Todo dia, fica mais claro até mesmo para o mais acadêmico dos historiadores que as mídias visuais são o principal transmissor de história pública na nossa cultura, que para cada pessoa que lê um livro sobre um tópico histórico abordado por um filme (...) muitos milhões de pessoas provavelmente terão contato com o mesmo passado apenas nas telas. Em vez de rejeitar essas obras (...) parece mais sensato admitir que vivemos em um mundo moldado, mesmo em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar exatamente como os filmes trabalham para criar um mundo histórico. Isso significa se concentrar no que podemos chamar de suas regras de abordagem dos vestígios do passado e investigar os códigos, convenções e práticas por meio dos quais a história é levada às telas. (ROSENSTONE, p. 28-29, 2010).

Quando pensamos na capacidade dos filmes de difundir um discurso histórico é primordial lembrarmos de seu caráter de veículo de comunicação. Já que, este suporte possui características e linguagem próprias decorrentes das suas particularidades. Voltados para “a história (com H maiúsculo) como um tipo de prática especial, que insiste em um certo tipo de verdade histórica e tende a excluir outras” (ROSENSTONE, p. 19, 2010) muitos estudiosos ignoraram as especificidades da linguagem fílmica ao esperar das películas o mesmo tipo de pré-dica dos livros.

Assim, por mais que as especificidades desse suporte nos iludam quanto a estarmos diante de uma janela para o passado nunca podemos perder de vista que “o filme histórico, ou mais geralmente, o de História, constitui somente a transcrição fílmica de uma visão da História que foi concebida por outros” (FERRO, p. 184, 2010).

Nesta concepção sobre o filme enquanto discurso histórico o papel do diretor é crucial. Suas escolhas devem ser analisadas pelo historiador não somente pelo aspecto da fidelidade e verossimilhança do evento histórico encenado e filmado. Mas também, deve ser avaliado o modo como se encena, e o que não se encena. Pois, tal qual qualquer crítica dentro de uma estratégia de análise historiográfica é necessária verificar a maneira como essa linguagem é construída.

Ao pensar no cinema como possível construtor de um discurso histórico, Rosenstone (2010) afirma existir três tipos de filmes históricos: o drama comercial, o drama inovador ou de oposição e o documentário de compilação. Para o autor “cada um desses tipos de filmes faz deduções um pouco diferentes acerca da realidade histórica, do que é importante que saibamos do passado” porém é importante destacarmos que as mudanças e aprimoramentos tecnológicos acerca da própria mídia não alterou o tipo de pensamento existente nessas mídias visuais. “Todos insistem justamente na primazia da imagem, mas cada um deles utiliza as imagens de uma maneira diferente para criar significado histórico” (ROSENSTONE, p. 32, 2010).

Os tipos de filmes históricos: documentário de compilação, drama comercial e drama inovador

A fim de compreendermos parte das particularidades de cada um desses tipos de filmes faremos uma breve explanação acerca de Batalha de Midway, Admiral Yamamoto e Encouraçado Potenkim.

The Battle of Midway é um documentário produzido por John Ford, cinegrafista da Marinha dos Estados Unidos que esteve na ilha de Midway, importante base americana no Oceano Pacífico.

Ao excluir encenações de atores, o filme nos causa uma ilusão de realidade. Isto ocorre devido a sensação de acesso direto à história,

proporcionada pela suposta imparcialidade das câmeras que registram o cotidiano dos militares e o ataque japonês à ilha de Midway durante a II Guerra Mundial (ROSENSTONE, 2010).

Neste filme a propaganda nacionalista fica extremamente clara quando Ford usa da materialidade de alguns objetos em close up, característica comum nos documentários, para ampliar a relação de intimidade entre o espectador e os símbolos nacionais. Como exemplo temos a imagem das bandeiras tremulantes dos Estados Unidos e da Sixth Defense Battalion Fleet Marine Force.

À maneira de muitos documentários, *Battle of Midway* trabalha com as emoções do público por meio da individualidade de um pequeno grupo e suas experiências (ROSENSTONE, 2010). Assim ao usar um ângulo no qual o lábaro da Sixth Defense Battalion Fleet Marine Force aparece à frente do americano, o diretor volta a atenção para o contingente de militares que compõe as forças capazes de defender a nação. Com o intuito de criar uma relação de afeto entre o espectador e as forças armadas o diretor humaniza e subjetiva os militares mencionando alguns nomes e histórias no decorrer do filme.

Ao tratar os pequenos pássaros que caminham e voam tranquilamente pela ilha como únicos habitantes nativos “subjugados” pelos americanos, Ford inicia uma narrativa linear que culmina com o ataque japonês e a vitória dos Estados Unidos. Nessa narrativa podemos perceber como o diretor passa um retrato patético e injusto dos japoneses que são derrotados pelos americanos.

Quando pensamos no que Rosenstone (2010) chama de filme histórico certamente nos lembramos dos dramas comerciais. Segundo o autor, está é a mais importante forma da história influenciar o público através das mídias audiovisuais.

No filme *Admiral: Yamamoto* o diretor Izuru Narushima retrata a entrada do Japão na II Guerra Mundial como um fato do presente. Essa técnica, comum em filmes deste gênero, visa diminuir as distâncias entre o espectador e o tempo por meio de uma sensação de mergulho no passado (ROSENSTONE, 2010). Assim, a narrativa é apresentada de modo linear, através de uma visão progressiva do pretérito que é marcada por alto teor moral.

Além da narrativa, podemos perceber a propagação de determinados valores nas diferentes metáforas visuais que aparecem durante o filme (ROSENSTONE, 2010). Como na constante imagem dos navios japoneses navegando de modo imponente, onde temos uma alusão ao poderio da marinha e a postura de seu comandante, o almirante Yamamoto, frente o desenrolar das disputas políticas e militares.

No filme *Narushima* funde a biografia de Yamamoto à história japonesa construindo um herói dotado de valores como coragem, justiça, benevolência, firmeza etc. Assim, conscientemente o diretor apresenta a clara mistura entre história e memória.

Ao analisar um drama comercial, não devemos nos restringir acerca da exatidão dos fatos representados, como ainda ocorre na maioria dos debates acadêmicos. É necessário ir além dessa análise superficial para identificarmos qual interpretação da história o filme pretende transmitir. Sob está ótica o filme de Narushhima se constitui em um ótimo exemplo no qual o diretor usa das especificidades do suporte cinematográfico para transmitir sua interpretação da história.

Diferente dos outros filmes trabalhados anteriormente, o chamado drama inovador é

Realizado em oposição consciente aos códigos, convenções e práticas hollywoodianas, tais obras são criadas para contestar as narrativas perfeitas de heróis e vítimas que constituem o longa-metragem comercial (e, podemos acrescentar, o documentário padrão). Os diretores dessas

obras inovadoras são muitas vezes esquerdistas ou simpatizantes de revoluções, pessoas que acham que não somente os enredos, mas também a forma, dos filmes comerciais estão impregnados de valores individualistas e capitalistas que eles, como pessoas que trabalham em prol da mudança, desejam combater. Mas o valor de tais filmes, pelo menos para o historiador, transcende sua mensagem radical. Também é possível ver os filmes históricos inovadores como parte de uma busca por um novo vocabulário para representar o passado na tela, um esforço para tornar a história (dependendo do filme) mais complexa, interrogativa e autoconsciente. Os melhores filmes desse tipo (...) propõe estratégias incomuns para lidar com os vestígios do passado, estratégias que apontam para novas formas de pensamento histórico, que não precisam se limitar à tela, mas que podem, com as alterações necessárias de acordo com a mídia, ser levadas de volta para a página impressa. (ROSENSTONE, p.82, 2010).

O filme *Encouraçado Potemkin*, realizado por Sergei Eisenstein no início do século XX, é um clássico exemplo de drama inovador. Ao mostrar a morte de Vakulintchuk, marinheiro líder da revolta que ocorre na embarcação, e legar o heroísmo à coletividade do grupo de indivíduos Eisenstein rompe com a convencionalidade de uma história linear que culmina com um final feliz devido à salvação proporcionada por um único herói.

As fortes metáforas visuais – como as diversas comparações entre homens e vermes se movendo desordenada e caoticamente, ou o close up nas estátuas dos leões destruídas pelo *Encouraçado Potemkin* – também são utilizadas pelo diretor para construir um complexo discurso histórico. Esse reverberou de tal maneira que quase cem anos depois das filmagens a obra de Eisenstein ainda é tida como referência para um pensamento acerca do passado e para a produção cinematográfica.

Considerações finais

Ao trabalharmos as diferentes fontes imagéticas – sejam fixas ou móveis – jamais podemos tomá-las como verdade. Tais quais testemunhas oculares elas devem ser consideradas uma das múltiplas e diferentes facetas de determinado fato (BURKE, 2004).

Para que o historiador possa alcançar algum conhecimento é imprescindível submeter suas imagens à crítica documental, como qualquer outro tipo de fonte. O que nos faz lembrar que “a metáfora é vívida, mas também ilusória no sentido de que implica a possibilidade de um relato do passado que não seja contaminado por intermediários” (BURKE, p.16, 2004).

À maneira das outras fontes audiovisuais, o cinema apresenta um estatuto paradoxal, ou seja, subjetivo e objetivo (NAPOLITANO, 2010). Tal estatuto, ao ser somado com o caráter polissêmico das imagens em movimento gera a necessidade de um olhar atento. Assim, é imprescindível que o historiador problematize a obra cinematográfica a partir de si própria. Isto implica pensar nos sentidos apontados pela película a partir de sua própria estrutura (MORETIN, 2011).

Desta maneira, podemos encarar o cinema como um tipo de discurso histórico, e não como o reproduzidor do discurso existente nos livros. O que nos leva a pensar nos filmes históricos: documentário de compilação, drama comercial e drama inovador como uma

(...) categoria rotulada de história pós-moderna – pelo menos segundo a definição dos teóricos da pós-modernidade. Trata-se de histórias que apresentam uma, ou várias, das características a seguir: colocam em primeiro plano sua própria construção; contam o passado de forma autorreflexiva e a partir de uma multiplicidade de pontos de vista; abandonam o desenvolvimento narrativo normal ou problematizam as narrativas que são recontadas; utilizam humor, paródia e absurdo como maneiras de apresentar o passado; recusam-se a insistir em um significado coerente ou único para os

acontecimentos; utilizam o conhecimento fragmentário ou poético e nunca esquecem que o momento presente é o locus de todas as representações do passado (ROSENSTONE, p.38, 2010).

Pensar o cinema enquanto fonte histórica, significa: reconhecer as especificidades deste suporte documental, sua capacidade de produzir uma interpretação dos eventos históricos e um discurso. O que, mais de cem anos após a invenção do cinematógrafo ainda se constitui em amplo desafio aos historiadores.

Referências

- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. São Paulo: Edusp, 2004.
- CHAGAS, Mario. Memória Política e Política de Memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina 2009
- DA MATTA, Roberto. A Água como Paisagem: Um Ponto de Vista Antropológico. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel (Org). *Cento e cinquenta anos de pintura de marinha na história da arte brasileira*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1982 [catálogo de museu].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- MORETIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al (Orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2.ed. São Paulo: Alameda, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. PINSKY, Carla Bassanesi (ORG.) *Fontes Históricas*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: autêntica, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes*. Os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo, Edusp. 2007.

Filmografia

- Encouraçado Potenkim, Direção: Serguei Eisenstein, Produção: Jacob Bliokh. Rússia, 1925. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3i9FKLOac9s>. Acesso: 12 de março de 2017.
- Piratas do Caribe: a maldição do Pérola Negra, Direção: Gore Verbinsk, Produção: Jerry Bruckheimer. Estados Unidos, Walt Disney Pictures e Jerry Bruckheimer Films, 2003. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/>. Acesso: 13 de março de 2017.
- The Admiral Yamamoto, Direção: Yzuru Narushima, Produção: Shohei Kotaki, Japão, Takahide Shibanushi, Hiroshi Futsuta, 2011. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/>. Acesso: 12 de março de 2017.
- The Battle of Midway, Direção John Ford, Produção: John Ford, Estados Unidos, Marinha dos Estados Unidos da América, 1942. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/>. Acesso 13 de março de 2017.
- Titanic. Direção: James Cameron, Produção: James Cameron. México, Paramount Pictures e 20th Century Fox, 1997. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/>. Acesso 14 de março 2017.