

O CINEMA COMO FONTE PARA O ESTUDO DA HISTÓRIA*

William R. Meirelles**

RESUMO:

Neste artigo são apresentadas algumas questões teóricas e metodológicas que pretendem demonstrar a importância do cinema para a pesquisa histórica. Apresenta o cinema como um campo de possibilidades para resgatar ações de diferentes grupos humanos atuando nas várias dimensões do social.

UNITERMOS:

Cinema e História; Fontes históricas.

Paris, 28 de dezembro de 1895, numa sala do Grand Café no Boulevard des Capucines 14, as luzes se apagam e trinta e cinco pessoas, que pagaram um franco cada, puderam assistir a primeira exibição pública de um engenho chamado por seus inventores, os irmãos Lumière, de *cinematógrafo*, que reproduzia mecanicamente sobre uma tela branca imagens em movimento (JEANNE; FORD, [19--], p. 9). A primeira sessão de cinema materializava um dos sonhos do homem, o de captar, fixar e poder reproduzir o mundo com uma fidelidade nunca antes não alcançada.

Representar o mundo e fixá-lo através de imagens é uma forma de comunicação utilizada pelos homens que perde-se no tempo. Desde o momento em que esses homens registraram imagens do mundo que habitavam, nos tetos e paredes de cavernas

* Originalmente publicado em *História & Ensino*, v. 3, p. 113-122, 1997.

** Professor do Departamento de História/UEL – Campus Universitário, Londrina, 86051-990.

que lhes serviam de abrigo, cada figuras ou séries de figuras gravadas seguiam uma disposição estética que sugeria a idéia de movimento. O teatro de sombras dos chineses, a “câmara obscura” renascentista e a lanterna mágica, marcam o longo caminho das criações humanas que tornaram o Cinema uma realidade no final do século XIX.

Quando alguns milhões de pessoas enchem diariamente milhares de salas de projeção cinematográfica em todo mundo, torna-se evidente que o Cinema é um poderoso instrumento de influência individual e coletiva, que cumpre importante função social no amplo campo das manifestações da atividade humana. Desvendar e compreender o mundo neste século será uma tarefa incompleta se não se estudar o Cinema por ele produzido.

O filme, cuja imagem parece sugerir o fatural, é reflexo e produto dos atos e manifestações do pensamento humano. Desse modo, ele não está isento das influências da sociedade, pois é expressão dessa mesma sociedade com todos os elementos que a compõem, transparentes ou não, conscientes ou inconscientes.

Cada filme é parte do universo das coisas destinadas a satisfazer os anseios do espírito ou do desejo, tão natural como a necessidade de alimentos para que o corpo sobreviva. O Cinema satisfaz necessidades humanas originadas da fantasia ou, mais especificamente, da imaginação (MARX, 1983, p. 45).

Necessidades de sobrevivência e da fantasia convivem lado a lado cotidianamente, o real e o imaginário fundem-se, “... pensamento e ser habitam um espaço...” que é o homem mesmo (THOMPSON, 1982, p. 27).

As necessidades, sejam de ordem que for, só se tornam necessidades em função de uma elaboração cultural (CASTORIADIS, 1982, p. 180). O Cinema que é uma das elaborações culturais da sociedade, destina-se a satisfazer necessidades de espírito, da ordem do imaginário.

Estudar o Cinema de um ponto de vista histórico é antes de tudo verificar como o homem se vê e representa a si mesmo e de que forma recria em imagens o seu mundo. Do mesmo modo que o romance que leva em conta o discurso sobre o social os filmes de ficção, que são a verdadeira vocação do Cinema, constituem-se para o historiador um precioso testemunho sobre a sociedade.

Por trás das imagens dos filmes de ficção, aparentemente fantásticas, delineiam-se fatos reais, pessoas vivas, produto da experiência pessoal e das observações do autor. A ficção, que é a História, traduz um certo “[...] olhar que não está comprometido com nenhuma coisa que seja necessário, á priori, demonstrar” (SARAMAGO, 1988, p. D-3).

Para compreender de que modo estão ordenadas as sociedades humanas e poder distinguir o que as faz evoluir, a historiografia recente tem procurado mostrar que os fenômenos mentais intervêm de modo tão decisivo quanto fatores de ordem econômica.

A ficção é um fenômeno mental, ou seja, expressão do imaginário humano e participa expressivamente nas instâncias das relações no interior de uma formação social.

O imaginário como produto de interação de relações materiais e de modos de comportamento é a forma de suprir o contato direto mantendo a realidade do objeto e a sua existência como coisa real.

Esse imaginário determina a escolha e as ligações das redes de representação simbólica, os modos de ver, fazer e viver a sua própria existência, suas relações e seu mundo. Ele é o suporte das ligações e das diferenciações dos interesses de cada um. O imaginário dá existência aos objetos de ordem prática, efetiva e intelectual (CASTORIADIS, 1982, p. 175).

O Cinema como manifestação do imaginário expressa-se através e uma linguagem acessível às grandes massas: o

alcance da linguagem das imagens é muito mais amplo que as linguagens escrita e oral.

Assim,

cada filme tem um valor como documento, qualquer que seja sua natureza aparente. Isso é verdadeiro mesmo se ele for rodado em estúdio, mesmo se não tem narração, nem encenação. Pela maneira que exerce ação sobre o imaginário, pelo imaginário que transpõe, todo filme coloca uma relação entre seu autor, seu discurso, o espectador. Além disso, se é verdadeiro que o não-dito, o imaginário é tanto história quanto a História, o Cinema, sobretudo a ficção, abre um caminho régio em direção das zonas psico-sócio-históricas nunca alcançadas pela análise dos *documentos* convencionais (FERRO, 1975, p. 13).

A utilização do filme, mesmo o documentário, não pode ser desqualificada pelo fato de ser uma montagem de imagens e, como afirmam alguns, pode “falsificar” uma determinada realidade; mantidas as especificidades, a realização de um filme seja ficção ou documentário assemelha-se ao trabalho do historiador na construção da História.

O historiador deve se dar conta que a montagem do filme é o resultado de uma seleção de representações de uma realidade cujo critério de escolha foi estabelecido pelo autor, da mesma maneira como historiador seleciona os documentos que considera expressões da realidade para ordenar e fundamentar o seu trabalho histórico. A seleção que o historiador efetua é uma montagem tal como a montagem cinematográfica.

O filme é documento e neste sentido contém todas as “evidências históricas” que o fazem sobreviver por razões que vão além da simples intenção “[...] dos atores de projetar uma imagem de si mesmo à prosperidade” (THOMPSON, 1982, p. 36).

Os documentos que testemunham os fatos históricos sobrevivem não pelo caráter intencional que os produziu, mas

porque são os registros de uma sociedade em uma determinada época cujo conjunto de fatos ultrapassam as intenções de seus produtores e contêm um número de informações muito maior do que aparentemente deveriam conter. Os fatos ou “evidências” históricas sobrevivem porque são portadores de uma ordem, de significações, e existem somente porque são portadores desses fatos e evidências históricas.

Ao historiador o Cinema, enquanto documento, oferece inúmeras possibilidades de análise. Como observa Marc Ferro, a história está se transformando e o filme está sempre à porta do laboratório. “Seguramente, em 1970, as elites, as pessoas cultas, vão ao Cinema; o historiador, também, mas é inconscientemente, vai como todo mundo, somente com espectador” (FERRO, 1976, p. 79) .

Para Ferro

[...] entre o cinema e a história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses lugares o cinema intervém (1976, p. 11).

Por outro lado, o Cinema não pode ser estudado apenas enquanto uma manifestação do imaginário. O filme é um produto dependente de técnica, de um complexo sistema de produção, ou seja, de máquinas e equipamentos sofisticados e mão de obra altamente especializada. Produzir filmes significa possuir ou ter à disposição grandes somas de capital.

Voltado para o consumo de massa e necessitando de grande investimento de capitais o Cinema foi rapidamente apropriado pelo sistema capitalista, transformado-se em rendosa fonte de lucros. Desse modo pode-se prever as pressões sociais e econômicas que envolvem a realização de um filme.

Essa máquina, votada, não à fabricação de bens materiais, mas à satisfação de carências imaginárias, vem suscitar uma indústria de sonho. Foi devido à isso que todas as determinações do sistema capitalista presidiram à origem e expansão da economia do cinema [...] as carências afetivas penetraram, com maior amplitude, no circuito da mercadoria industrial (MORIN, 1970, p. 13).

Para o sistema capitalista o Cinema, desde início, tornou-se uma importante fonte de acumulação e reprodução de capital, um mercado onde a circulação dos produtos cinematográficos envolve três setores: a produção de filmes, a distribuição e a exibição.

A importância econômica do Cinema pode ser avaliada pela frequência aos cinemas. No caso do Brasil, no ano de 1986 passaram pelas bilheterias 127,6 milhões de espectadores, ou seja, aproximadamente um ingresso para cada habitante. Nos anos 50, o público frequentador de cinema foi proporcionalmente maior, 180.653.657 de ingressos para uma população de 51.722.000, ou seja, 3,5 ingressos por habitantes.

A expansão e popularização da televisão contribuiu para a redução da frequência a cinemas, no entanto, vale acrescentar que parcela significativa da programação de televisão é constituída de filmes feitos originalmente para cinema (SODRÉ, 1970, p. 82).

Atualmente, com o surgimento das televisões a cabo e por emissão direta via satélite, temos canais que se dedicam exclusivamente a exibir filmes cinematográficos durante as 24 horas do dia.

A idéia de que o Cinema expressa os valores da burguesia tornou-se um pensamento quase generalizado no meio da crítica da cultura de massas (Escola de Frankfurt), pois sendo um setor da indústria capitalista ele incorpora seus valores que são reproduzidos para as grandes massas.

Para os críticos, como Adorno e Horkheimer, as criações de espírito ao serem apropriadas pela indústria capitalista passam a ter um único fim:

[...] ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada do relógio de ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que deve se ocupar durante o dia, essa subsunção realiza ironicamente o conceito de cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação (HORKHEIMER, 1987, p. 133)

Essa visão de que as “criações do espírito” ao serem apropriadas pela indústria capitalista podem se transformar em produtos destinados a modelar e homogeneizar o pensamento daqueles que os consomem, ou seja, simplesmente reproduzir a ideologia dominante, talvez possa se aplicar em um sistema globalizante onde o Estado exerça um rígido controle sobre toda a produção cultural, como por exemplo, acontecia nos estados fascistas. A visão desses críticos era unilateral, isto é, a análise considerava exclusivamente o produto que foi produzido pela indústrias, sem levar em conta a iniciativa e a criatividade daqueles que consumiam esses produtos.

Assim, segundo as colocações de Adorno e Horkheimer, parece que o peso da ideologia dominante restringiria os espaços para a participação da iniciativa popular, que por eles é vista como um receptor totalmente passivo. Certamente a ênfase dada pelos autores está ligada à doutrinação a que estavam submetidas as populações nos estados nazi-fascistas. Portanto, o texto desses autores representa uma época determinada, um contexto histórico específico, ainda que esse contexto preserve os princípios constitutivos do estado capitalista.

O Cinema está longe de fornecer indicações apenas sobre a classe dominante e relevar unicamente as palavras de ordem oficial. Ele, pelo contrário, é um testemunho dos conflitos, das

1 tensões, das crenças e dos interesses das classes populares. O Cinema dá lugar à expressão de certos pensamentos de coletividades, cujos contornos não se confundem com a totalidade da sociedade.

Sobre as relações do Fascismo e do Nazismo com a cultura são inúmeras as obras que discutem o tema. O livro *Arte e Fascismo In Itália e In Germania*, reúne conferências e as intervenções apresentadas em um ciclo denominado ARTE E FACISMO. Nesse livro está transcrita uma intervenção de Morando Morandini, sobre o cinema realizado no período do facismo na Itália, onde ele aponta alguns filmes que considerados antifascistas (1974, p. 165).

O filme por suas características, pela complexidade que o envolve, não permite o controle total do que será filmado. A câmara cinematográfica, ou seja, a máquina que registra imagens, é destituída da subjetividade. Ela registra tudo o que está ao alcance de sua lente (que também é conhecida como *objetiva*) e ao fixar suas imagens, geralmente, registra muito mais do que o autor pretende e pode controlar.

É notório verificar como, por exemplo, os primeiros filmes rodados em locações externas, aparentemente destituídos de qualquer valor histórico, são testemunhos preciosos que ao mostrar o movimento das ruas, a arquitetura do lugar onde foi rodado e a população, estão ao mesmo tempo mostrando uma visão de mundo.

O filme enquanto resultado de uma complexa rede que envolve interesses do capital, do Estado e da sociedade não está isento de interferências.

O Estado, pelo seu poder de diferentes formas deve ser incluído no elenco dos elementos que interferem na realização do filme. Sua ação varia de acordo com a forma como está organizada a indústria cinematográfica e difere de país para

país. A atuação do Estado pode se dar sob diversos aspectos desde o incentivo à produção, o financiamento, os incentivos fiscais, a legislação protecionista ou repressiva, até o controle do conteúdo dos filmes através dos órgãos oficiais de censura.

A sociedade, por sua vez, pode interferir através de suas instituições, como a Igreja, os partidos políticos, os sindicatos, os clubes de cinema, a crítica cinematográfica, os eventos, as escolas e outras instituições que surgem em certos contextos sociais.

Do ponto de vista da realização em si, é importante ressaltar que o filme é produto de um trabalho coletivo, ainda que seja controlado pelo autor ou diretor. Nele estão presentes intervenções como a do fotógrafo, do montador, dos atores, do produtor e outras pessoas que compõem uma equipe de filmagem.

Os lapsos do criador, da ideologia, da sociedade, constituem-se reveladores importantes para o estudo da História (FERRO, 1976, p. 105). Esses lapsos “reveladores” e a possibilidade do controle sobre as imagens fazem com que o filme, qualquer que seja, sempre exceda o conteúdo pretendido tornando-o um vasto campo de investigações para a pesquisa histórica, permitindo a análise das diversas instâncias que permanecem fora do controle, dos fatos que não são visíveis.

Na análise de um filme não é ele somente que deve ser considerado, mas todos os elementos externos que participam de seu resultado.

Com a popularização e multiplicação de câmaras cinematográficas o cinema tornou-se ainda mais ativo, como agente de uma tomada de consciência social, assim se explica grande número de filmes de cineastas que manifestaram-se independentes das instituições ideológicas dominantes e puderam produzir obras cuja significação escapa aos aparatos de controle do social.

O resgate e recomposição do cotidiano em todos os seus aspectos – materiais e afetivos – marcam a relação do Cinema com o espectador.

Os atos mais simples da vida quotidiana, objetos mais triviais que constituem o meio circundante de todos os dias, as situações mais banais, tudo isso se encontra, sob o olho da câmara, seus aspectos matizados e luxuriantes, fato importante que explica a fascinação que um filme exerce sobre o espectador” (MAFFESOLI, 1984, p. 73).

O fascínio que o filme exerce sobre o espectador não se explica apenas como uma forma de evasão, mas por uma relação de integração. A relação do espectador com o filme não é apenas de um ser passivo que recebe imagens. O imaginário, a historicidade de cada um atua profundamente no momento em que as imagens vão sendo captadas. Diante das imagens do filme “[...] o imaginário confunde, numa mesma osmose o real e o irreal, o fato e a carência, não só para atribuir à realidade os encantos do imaginário, como para conferir ao imaginário as virtudes da realidade” (MORIN, 1970, p. 251).

O Cinema, como outros veículos de comunicação de massa, chega a qualquer parte do mundo levando imagens das mais diversas culturas. Difunde novos padrões de vida, tendências políticas e ideológicas, culturas desconhecidas para o espectador. Dado o seu alcance permite que o homem, por mais distante que esteja dos grandes centros, tome contato e participe de algum modo das transformações que lá ocorrem.

Ao encurtar distâncias o Cinema democratiza o conhecimento. Ele torna possível a todas as camadas da população – da cidade e do campo – o que antes era privilégio somente das classes mais abastadas.

A democratização do conhecimento, a divulgação de hábitos, costumes, através das imagens cinematográficas cria, sem dúvida, novas expectativas, anseios antes não conhecidos. Em consequência, amplia os níveis de reivindicações de maior participação da população no âmbito político, social e cultural.

Essa democratização pode ser acusada de instrumento de controle da classe dominante, entretanto, isso não significa,

obrigatoriamente, que as classes populares assimilem simplesmente os modos de vida que lhe são impostos. Aceitar que essa democratização promova o aniquilamento da cultura das classes populares é acreditar na alienação e na passividade total das massas.

Trabalhos mais recentes que procuram dar conta de questões sobre a cultura popular têm demonstrado que os oprimidos são “[...] capazes de organizar-se, reivindicando direitos tácitos, para penetrar no universos de direitos políticos e culturais explícitos” (CHAUÍ, 1986, p. 25).

A cultura em sentido restrito está

[...] articulada à divisão social do trabalho, tende a identificar-se com a posse de conhecimentos, habilidades e gostos específicos, com privilégios de classes, e leva à distinção entre cultos e incultos de onde partirá a diferença entre cultura erudita e cultura popular” (CHAUÍ, 1986, p. 14).

Portanto, a democratização do conhecimento que a burguesia produz através dos veículos de comunicação, como instrumento de dominação de classe nem sempre se realiza pois a cultura popular pode ser vista como “[...] algo que se efetua[...]” por dentro da cultura dominante, “[...] ainda que para resistir à ela” (CHAUÍ, 1986, p. 25).

O Cinema pode, assim, se constituir em uma importante fonte para o estudo da História. Isto no sentido de que o estudo do filme associado às diversas instâncias que intervêm na sua realização se assenta em valioso repertório de atos e ações do homem, de testemunhos das construções do imaginário, o que dificilmente é alcançado pelas fontes tradicionais escritas.

O Cinema pode, portanto, fazer parte do elenco das fontes da História. Pelo que representa como criação e como

manifestação do imaginário. Por envolver um complexo processo econômico produtivo. Pela quantidade de informações que contém e que nem sempre correspondem exatamente aos objetivos de seus autores. Pelo valor enquanto testemunho de uma sociedade e de uma época. Como um campo de possibilidades para resgatar ações de diferentes grupos humanos atuando nas várias dimensões do social.

Referências

ARTE e Fascismo In Itália e In Germania. Milão: Feltrinelli, 1974.

CASTORIADIS, C. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FERRO, M. *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire*. Paris: Hachette, 1975.

FERRO, M. *Cinéma et Histoire*. Paris: Denöel/ Gonthier, 1976.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

JEANNE, R.; FORD, C. *História Ilustrada do Cinema*. Trad. Fernando L. Cabral. Lisboa: Bertrand, [19--], v. 1.

MAFFESOLI, M. *A Conquista do Presente*. Trad. Márcia C. Sá Cavalcanti. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MARX, K. *O Capital*. Trad. Regis Barbosa; Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. v.1, t.1.

MORIN, E. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Trad. Antonio-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes, 1970.

SARAMAGO, J. Ficção como História, História como Ficção. *Folha De São Paulo*, 30 abr. 1988.

SODRÉ, N. W. *Síntese da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

ABSTRACT:

In this article, some theoretical and methodological subjects that intend to demonstrate the importance of the movies for the historical research are presented . It also presents movies as a field of possibilities to rescue actions of different human groups acting in the several dimensions of the social.

KEY WORDS:

Movies and History, historical sources.