

Cinema-Memória: reflexões sobre a memória coletiva e o saber histórico

Rodrigo de Almeida Ferreira

Mestre em História Social da Cultura pela UFMG.

Professor do Centro Universitário UNA (Belo Horizonte), onde também coordena o grupo de pesquisa *LUZ, CÂMERA E HISTÓRIA! Sessão comentada de cinema*. Pesquisador da Associação Mato Dentro (AMD).
dealmeidarodrigo@gmail.com

Resumo:

História e cinema possuem relações bastante estreitas. O fascínio das projeções favorece, desde o final do século XIX, a reflexão entre a natureza das imagens e sua dimensão da realidade. O conhecimento histórico orienta muitas produções cinematográficas; que por sua vez pode influenciar na compreensão da história. Ao estabelecer relações entre *memória coletiva*, *história* e *cinema* (tratadas em vasta produção acadêmica: Pollak, 1989; Ferro, 1992; Le Goff, 2003; Nichols, 2005), observa-se os embates sobre a construção de identidades e lugares sociais na cultura audiovisual. O cinema-história estabelece representações sociais a partir da construção imagética da realidade proporcionando interpretações coletivas de um mundo comum. A presente comunicação propõe refletir sobre esta relação, especialmente a natureza do gênero cinema-história e seu papel na conformação de uma memória coletiva, sobretudo pelo uso pedagógico destas produções cinematográficas.

Palavras Chave: Cinema, Memória, História

Abstract:

History and movies have relations quite next. The attract give projections favors, since the end up century XIX, to reflection between to give image's nature and your dimension of the reality. The knowledge historic guides abundant production film; that by your time can influence in the comprehension gives history. To establish relation between collective memory, history and movie (treated in abundant production academic: Pollak, 1989; Ferro, 1992; Le Goff, 2003; Nichols, 2005), observe the shocks on to construction of identity and places social in audiovisual.

Key Words: Movie, Memory, History

Os avanços tecnológicos dialogam imperativamente com a prática educacional. O cinema, ou mais precisamente, o uso de filmes em sala de aula é um conhecido exemplo de como o processo do conhecimento usufrui as mais variadas formas de linguagem. Seja como aluno ou como professor, aqueles que nasceram após 1970, muito provavelmente já participaram de alguma atividade pedagógica em que o filme era o eixo. Não obstante o difundido uso do filme como recurso pedagógico, sobretudo nas aulas e/ou cursos de História, é uma prática que requer atenção. Mesmo porque, a partir de experiências docentes e discentes, se constata que, muitas vezes, tal aplicação não explora toda sua potencialidade, funcionando muitas vezes com a ilustração final e irrefletida de um conteúdo ou até mesmo sendo aplicado de modo deturpado, como assinalou Jean-Claude Bernardet (1994).

No entanto, o uso do filme no processo de ensino-aprendizagem em História ultrapassa a sala de aula. Observam-se os embates sobre a construção de identidades e lugares sociais na cultura audiovisual, pois o cinema-memória contribui no estabelecimento de representações sociais a partir da construção imagética da realidade, proporcionando interpretações coletivas de um mundo comum. Sobre esta relação entre cinema, história e memória, é que se propõem no presente artigo alguns pontos para reflexão. Ressalva-se que não é propósito deste artigo estabelecer um estudo de caso, mas sim oferecer apontamentos reflexivos a partir de um saber já estruturado.

Apesar das primeiras exibições de imagens em movimento datarem de meados do século XIX, atribui-se aos irmãos Lumière a paternidade do cinema quando da primeira sessão pública, paga e

bem sucedida, na cidade de Paris em 1895¹. Constata-se que a invenção do cinematógrafo era mais um signo da sociedade industrial europeia, eufórica pelos sucessivos avanços tecnológicos. Ainda assim, Marc Ferro assinala que, no início do século XX o cinema era visto por muitos expectadores com desconfiança, em parte pela baixa qualidade do filme (FERRO, 1992). No entanto, é inegável a popularização do cinema, que cresceu vertiginosamente, tornando-se um dos mais importantes e difundidos meios de comunicação e de lazer.

Desde os momentos iniciais da história do cinema, reflexões sobre a imagem como expressão da realidade e verdade ocorreram. Mônica Kornis identifica como pioneiro em promover uma discussão do valor do filme como um documento histórico, em 1898, Boleslas Matuszewski, que trabalhou com os irmãos Lumière. Em sua concepção, “o cinematógrafo não dá talvez a história integral, mas pelo menos o que ele fornece é incontestável e de uma verdade absoluta” (MATUSZEWSKI, in.: KORNIS, 1992, p.240). Pode-se reconhecer em Matuszewski uma matriz amplamente difundida, e ainda presente, que atribui ao cinema o valor de verdade.

Serguei Eisenstein, Marc Ferro, Pierre Sorlin, Bill Nichols e José Maria Caparrós Lera, dentre outros, deram prosseguimento a esta rica discussão que atravessou o século XX, e ainda hoje mantém o vigor. A impressão inicial que atribuía um valor de realidade ao filme, gradativamente foi transformada para a consciência da manipulação da imagem e sua montagem, portanto da intencionalidade na criação deste registro. Não obstante a este reposicionamento, inicialmente feito

¹ Jean-Claude Bernardet alerta para os problemas deste marco cronológico, uma vez que exhibições anteriores já haviam sido registradas (BERNARDET, 2004).

pelo cineasta russo Eisenstein, perdurou a concepção de que há um tipo de imagem capturada que seria expressão da realidade, própria do documentário ou cinema documentário.

A idéia que aproxima as imagens cinematográficas à noção de verdade histórica, que norteou os escritos positivistas do século XIX, pode ser explicada, em parte, pela noção de verdade então postulada, devidamente corroborada por documentação oficial. Uma tradição cuja permanência pode ser atribuída à força das imagens em nossa sociedade, sobretudo após a consolidação do sistema televisivo e, atualmente, das mídias digitais.

Diante deste parâmetro, o norte-americano Bill Nichols reconhece a autenticidade histórica como uma tradição do documentário. Contudo, destaca as proximidades entre o filme ficcional – cujo objetivo é proporcionar a satisfação de desejos – e o filme não-ficção – que se propõe a uma representação social. Neste sentido, para o autor, “todo o filme é um documentário. (...) poderíamos dizer que existem dois tipos de filmes: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social” (NICHOLS, 2005, p.26).

A renovação historiográfica ocorrida nos anos 1960-70, quando o ofício do historiador foi repensado diante de novos objetos, novas metodologias e novas fontes, o valor histórico do cinema e a sua dimensão de realidade ganharam novos contornos². A partir de então, é cada vez mais exigida intensa análise histórica e social de qualquer produção cinematográfica, independente de ser ficcional ou não-ficcional.

² Destacam-se neste contexto Marc Ferro, Pierre Nora, Michel Volvelle, Gilles Deleuze, Bill Nichols.

Neste momento, não é exagero reconhecer que os historiadores se tornaram devedores das reflexões e proposições relativas à produção cinematográfica e à história desenvolvidas por Marc Ferro. Em seu artigo *O Filme: uma contra-análise da sociedade*, Ferro indica que o filme não deve ser observado como uma obra de arte, “mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas” (FERRO, 1992, p.87). Ao partir desta premissa, o autor indica que o filme ajuda a contribuir para o conhecimento da sociedade quando as imagens são analisadas para além da sua intencionalidade, escapando às censuras externa e interna na produção de um filme. Em suas palavras:

O filme tem a capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera (...) desvenda o segredo, apresenta o avesso da sociedade, seus lapsos. (FERRO, 1992, p.86)

O autor defende que o filme não deve ser considerado em seu ponto de vista sociológico, estético ou como obra de arte, “mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas” (FERRO, 1992, p.87). Assim, é possível ao historiador identificar no filme elementos que o ajudam compreender a sociedade para além das representações operadas pelos grupos dominantes, já que o filme ultrapassa os controles existentes, tanto da censura externa quanto da censura interna; presente na equipe de produção.

Pierre Sorlin é outro autor que procurou incorporar elementos externos para uma melhor compreensão do filme. Em um primeiro momento das suas reflexões, Sorlin defendeu um estreito diálogo entre a História e a Semiótica para analisar o filme e sua relação com a sociedade, devendo ser considerado todos os seus elementos constitutivos, da arte à produção. Nos anos 1990, porém, o

autor estabeleceu uma revisão em seus trabalhos, minimizando a relevância da semiótica neste processo.

Apesar de reconsiderar a relação entre história e semiologia nas análises fílmicas, muitas propostas feitas por Pierre Sorlin são consideradas ainda válidas. Ressalta-se neste artigo sua percepção de que o filme histórico, ao olhar para o passado, procura interferir nas lutas do presente. Outro posicionamento relevante é o esclarecimento de que o cinema-memória não produz o saber histórico, antes o reproduz e/ou reforça. Percebe-se, portanto, que mesmo quando produzido sobre documentos, o resultado do filme é a reconstrução narrativa de maneira imaginária. Cabe, assim, apontar a relação entre a ficção cinematográfica e a História, em que o resultado do filme é a reconstrução narrativa de maneira imaginária, mesmo quando realizada a partir de uma apurada pesquisa metodológica³.

José Maria Caparrós Lera também se destaca neste campo reflexivo. Em seu entendimento, podem-se definir três tipos de filmes históricos: 1º) com valor histórico ou sociológico, mas que não tem intenção de ser uma representação histórica; 2º) gênero histórico, que se sustenta em acontecimentos históricos, porém sem se ater a uma rigorosa reconstituição; 3º) com intencionalidade histórica, cujo objetivo é representar um acontecimento, sendo elaborado com maior rigor em termos acadêmicos, resguardadas as liberdades autorais (CAPARRÓS LERA, 1997).

O autor propõe, ainda, um extenso e detalhado método a ser realizado pelo pesquisador ao trabalhar com o filme. Em síntese, o modelo proposto por Caparrós Lera se consiste de quatro etapas:

³ Sobre síntese do pensamento de Pierre Sorlin, ver KORNIS, 1992; RAMOS, 2002.

1ª) Contextualização: em seu aspecto histórico, no qual se abordam as referências históricas e sócio-políticas do período representado, quanto o aspecto fílmico, em se deve analisar o momento da produção do filme; 2ª) Produção artística e comercial: que procurar entender o processo de criação, composição artística, financiamento e distribuição; 3ª) Análise do filme: o pesquisador deve atentar para desvendar as proposições ideológicas, os elementos estéticos, as mensagens e a recepção pública do filme; 4ª) O impacto do filme: avaliar a repercussão sócio-cultural do filme, tanto no momento do seu lançamento quanto a longo prazo; (CAPARRÓS LERA, 1996). Como se constata, os caminhos para se efetuar a análise fílmica por meio do filtro histórico são bastante complexos. Diante da dificuldade em se executar plenamente todo este processo, sobretudo para pesquisas que envolvam um maior número de títulos cinematográficos, Caparrós Lera reconhece que o pesquisador poderá, em alguma dessas etapas, desenvolver um trabalho mais superficial ou mesmo abrir mão de algum procedimento, desde que não prejudique os objetivos da pesquisa, naturalmente.

Para além dos esforços acadêmicos para renovar o olhar sobre o filme e estabelecer caminhos metodológicos para que sua análise contribua também para o entendimento da construção da história, é comum associar o cinema e suas representações, seja não ficcional ou mesmo ficcional com temática histórica, com a noção de realidade. Especialmente entre o grande público (refiro-me àquele sem preocupações ou leituras acadêmicas), tal associação é quase que natural, como se fosse uma fotografia. O que precisa ser plenamente compreendido é que a fotografia é manipulada em todo o seu processo: da seleção da imagem e escolha do ângulo até sua revelação. Os filmes, tal qual a foto, oferecem uma representação do mundo. Interesses e posicionamento da equipe de produção colocam diante do expectador leituras de mundo, filtradas e/ou construídas pela organização da teia narrativa,

imagens e sons. Para o profissional de História, tão relevante quanto reconhecer a intencionalidade na produção de um filme, rompendo com a noção de verdade que insiste em acompanhar as obras com temática histórica, é reconhecer a memória também como objeto de construção.

Dentre os estudiosos que se debruçaram sobre a memória, especialmente da memória como elemento constitutivo da identidade, tem-se o sociólogo Maurice Halbwachs (que desenvolveu seus trabalhos na década de 1930), para quem a memória é um fenômeno social e em permanente construção. Para o sociólogo, a memória é importante como construção do passado no presente. O autor define três tipos de memória: 1ª) individual, mas em estreita relação com o outro; 2ª) social, pertencente a toda sociedade e que sofre influência dos grupos e; 3ª) coletiva, construída por determinados grupos. Por esta análise, Halbwachs destaca a memória social como fundamental para a construção da identidade do grupo, mesmo porque parte de experiências comuns, em um processo definido como adesão afetiva (HALBWACHS, 1990).

Sem dúvida, a memória mereceu atenção de renomados pensadores. No campo da História, especialmente após as renovações metodológicas pensadas pela *Escola dos Annales* e a *nova história*, conclui-se que a historiografia conforma diferentes memórias coletivas. Jacques Le Goff, observa:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 2003, p.469-470).

A memória não é somente uma conquista. A disputa pela memória faz parte das estratégias e táticas na disputa entre os grupos sociais⁴. Michel Pollack, partindo dos princípios inaugurados por Halbwachs, destaca o conflito inerente às construções individuais e coletivas. Portanto, Pollack termina por criticar o conceito de adesão afetiva, entendendo a unidade promovida na sociedade mais como coerção. Para o autor,

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. (POLLACK, 1989, p.4)

Neste sentido, observa-se conflito e negociação entre interesses dos agentes sociais na construção da memória e, conseqüentemente, na conformação de identidades. Selecionar o que lembrar e o que esquecer revela o confronto das memórias. Michel Pollack, como Le Goff, concebe a memória como um processo conflituoso entre interesses divergentes. E também compartilha a noção de que a construção da memória ocorre a partir das preocupações do presente, o que evidencia as disputas políticas e de poder na busca pela apropriação da memória.

Pollack não se furtou a analisar como este processo de selecionar memórias ocorre. Para tanto, recorreu a Henry Rousso com sua definição de *memória enquadrada*, para desenvolver seu conceito de *trabalho de enquadramento*. Nesta perspectiva, há todo um trabalho realizado por

⁴ Para o conceito de estratégias e táticas, ver CERTEAU, 1994.

agentes profissionais⁵ que tratam da construção da memória, reforçando e/ou criando pontos de referência a serem partilhados pelo todo social, ou grupo a que se destina. Naturalmente, há limites neste processo, associados aos interesses e/ou legitimidade, não podendo a memória ser manipulada indiscriminadamente.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos (POLLACK, 1989, p.11).

A negociação presente na sociedade em disputa pela construção e resignificação da memória, por meio da recuperação, produção e organização de discursos relativos a acontecimentos, incorre na elaboração também dos referenciais de pertencimento, cuja leitura produz os sentidos. E que, também, passará a ser objeto de análise das gerações de historiadores, procurando sempre resignificá-lo. Recorrendo mais uma vez a Pollack:

(...) os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas etc. A memória é assim guardada e solidificada nas pedras: as pirâmides, os vestígios arqueológicos, as catedrais da Idade Média, os grandes teatros, as óperas da época burguesa do século XIX e, atualmente, os edifícios dos grandes bancos. Quando vemos esses pontos de referência de uma época longínqua, freqüentemente os integramos em nossos próprios sentimentos de filiação e de origem, de modo que certos elementos são progressivamente integrados num fundo cultural comum a toda a humanidade. (POLLACK, 1989, p.11)

⁵ Além dos historiadores, destacam-se nesse processo sociólogos, antropólogos, profissionais da imprensa, ativistas políticos, representantes de associações e agremiações, dentre outros.

Parece não haver problemas entre os historiadores em se reconhecerem como trabalhadores de enquadramento, não obstante algumas relutâncias em se assumirem compromissados com determinados interesses. Cabe, então, contrapor o papel do historiador diante das produções cinematográficas. Retomando a discussão anteriormente feita sobre a aproximação entre cinema-memória e verdade, é dedutível estabelecer a influência que estas produções exercem na sociedade. Lugares-comuns ou pontos de referência estabelecidos no trabalho de enquadramento da memória são, muitas vezes, reforçados e/ou recolocados pela filmografia.

Mais uma vez, reafirma-se a necessidade de combater a idéia de que um cinema-memória transmite a realidade outrora vivida. E mais, não se deve esperar de um filme que sua intenção seja recuperar a História. Antes de mais nada, a equipe de produção, atores e agentes financiadores esperam do filme muito mais do que recontar o passado. Mesmo que realizado sobre uma minuciosa pesquisa histórica, as interpretações artísticas são livres. Sem falar que, a recepção do público pelo produto final é imprevisível. Deve-se considerar, ainda, o papel dos críticos de cinema e da própria academia na significação de um filme.

Isto não implica minimizar o impacto e a importância do filme para o saber histórico. Contudo, para potencializar o uso crítico do filme na construção do conhecimento é fundamental dissociá-lo do valor de verdade, bem como da pretensa objetividade histórica. Como já havia sinalizado Marc Ferro, é procurar ler nos elementos destoantes que aparecem na película, ou deixam de aparecer, aspectos da nossa sociedade, entre suas memórias e identidades, estabelecendo uma contra-análise (FERRO, 1992).

A relevância desta discussão, que há tempos se estabeleceu, conforme visto, é consideravelmente renovada ante ao aumento do número de produções cinematográficas com temática histórica, sobretudo do gênero não ficcional. Bem como pela popularização das tecnologias para realizar vídeos amadores e pelas facilidades de socialização deste material. Como salienta Pollack:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. (POLLACK, 1989, p.11)

Para esta relação entre o cinema e a História, vale destacar o entendimento de Caparrós Lera relativo à complexa questão *o que é o cinema?*: “El Cine – con mayúscula – se puede estudiar o definir de cuatro grandes apartados; cuatro aspectos de una misma realidad que nos hace ver el fenómeno filmico de muitos ángulos.” (CAPARRÓS LERA, 2007, p.13). Esses campos intercambiantes necessários para a compreensão do filme, são: a arte; espetáculo e indústria; meio de comunicação social; e linguagem.

Neste momento, chamo atenção para o primeiro dos campos assinalados, a fim de reiterar o aspecto história-ficção de um filme. Para o autor, a arte pode ser definida como uma intuição poética, cabendo ao artista dar vida a uma imagem que reflete sua condição: “De ahí que la creación artística sea una particular visión poética de la realidad; ya sea lógica u ontológica, mental o real, subjetiva u objetiva, pero siempre trascendiendo lo sensible” (CAPARRÓS LERA, 2007, p.15). Segundo seu esclarecimento, isto não significa que as imagens de um filme sejam incoerentes. Pelo contrário,

devem se comunicar a fim de estabelecer um significado e valores concretos. Portanto, destacam-se as constantes e múltiplas leituras em um filme, desde a sua realização até sua recepção.

Por tudo exposto, corrobora-se a revisão do conceito de cinema-história, para o uso mais adequado do conceito *cinema-memória*. Isto se deve fundamentalmente a dois motivos: primeiro, por entender que todo filme tem uma própria história e; segundo, por considerar que um filme não é um trabalho científico de história. Ou seja, o filme é uma recriação, uma representação metafórica da memória e da história. Portanto, *cinema-memória*, para além de uma questão morfológica, retira o peso de uma produção acadêmica por trás da película e passa a entendê-la como um movimento de rememorar a partir do presente, como assinala José Luis Sánchez Noriega⁶. Neste sentido, reafirma-se a relevância em se analisar um *cinema-memória* considerando as inter-relações entre memória-historiografia-cinema, pois estas são inerentes ao processo de construção de memórias e do seu uso no processo do conhecimento histórico.

Embora não seja intenção em efetuar neste artigo uma análise fílmica, exemplos destas inter-relações não faltam. Efetuando como recorte histórico o período da América portuguesa, em específico a região de Minas Gerais, encontra-se volumosa e múltipla produção historiográfica e memorialística deste passado, do mesmo modo que títulos cinematográficos que têm este espaço-temporal como tema, direta ou indiretamente. Ora, a sociedade mineira do século XVIII é comumente identificada como a sociedade do fausto, decorrente da profusão de riquezas derivadas da abundância de ouro e de pedras preciosas. Mas também a esta sociedade se atribuem o medo e a violência, decorrentes da

⁶ Proposição apresentada com grande aceitação no *I Congresso Internacional de História e Cine*, realizado em 2007 em Madri; para a recuperação da memória das principais proposições do evento; ver: GOMÉZ, 2008.

opressão governamental e do sistema de delação, correntes entre aqueles homens ambiciosos. Além, naturalmente, da exploração cruel e desumana do trabalho do negro escravizado.

Para se perceber a relação entre memória-historiografia-cinema referente a Minas do período português, cita-se como exemplo os filmes: *Os Inconfidentes* (Joaquim P. de Andrade, 1972), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e *Vinho de Rosas* (Elza Cataldo, 2005). Nestes filmes é possível perceber abordagens diferentes para temas comuns na memória coletiva, como: *poder político, escravismo, mineração, sociedade, sociabilidade*.

O filme *Os Inconfidentes*, realizado sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade, em 1972, aborda a Inconfidência Mineira (1789), episódio amplamente conhecido da história brasileira. O roteiro foi baseado nos processos judiciais do movimento sedicioso e nos poemas dos inconfidentes, como Alvarenga Peixoto, Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa. Observa-se que, o filme integrou a série educativa “América Latina por seus realizadores”, da rede italiana de televisão RAI, o que pode enquadrá-lo dentro de uma proposta pedagógica. Sua produção ocorreu em um tumultuado momento político do país e, embora contasse com financiamento governamental por meio da Embrafilme, cuja meta era incentivar produções que retratassem temas nacionais e históricos, apontou críticas ao regime ditatorial. Trata-se, como define Bernardet (2007), da meta-história: recurso de filmar um determinado período histórico e atribuir na suas cenas elementos do momento contemporâneo⁷.

⁷ Entrevista com Jean-Claude Bernardet, que consta como *extra* no dvd *Os Inconfidentes*.

Lançado em 1976, *Xica da Silva* obteve grande sucesso de público. Foi dirigido por Cacá Diegues, a partir de um roteiro escrito em parceria com João Felício dos Santos. O filme narra a história da escrava Xica, que teve um sólido e polêmico romance com o Contratador dos Diamantes, João Fernandes de Oliveira, então um dos homens mais poderosos de Minas, pervertendo as regras de sociabilidade então vigentes. À época da sua produção, ocorre uma aproximação do filme nacional à linguagem hollywoodiana. Em análise sobre este momento, Jorge Nóvoa entende que o diretor

[ao buscar] na história do Brasil colonial o seu cenário, procura introduzir uma mescla de culto à raça negra e à luta contra a opressão dos escravos e algo que pode fazer o cinema sobreviver financeiramente no período da Ditadura através da pornochanchada: sexo, luxúria e erotismo. (...) Xica da Silva adaptou o cinema brasileiro às exigências do mercado e às rotas internacionais (NÓVOA, 2006, p.86).

Recuperar as histórias das mulheres que tiveram suas vidas transformadas pela Inconfidência Mineira, com esta intenção, a jovem diretora Elza Cataldo concluiu, em 2005, *Vinho de Rosas*. Em um enredo criado a partir de consultorias coordenadas pelos historiadores Márcio Jardim e Cristina Ávila, a diretora procurou narrar a trajetória de Joaquina, que parte em busca de suas raízes ao descobrir que é filha de Tiradentes. Em sua saga, outras mulheres que tiveram suas vidas atingidas pela repressão pós-inconfidência são trazidas à cena, como Bárbara Heliodora e Maria Dorotéia - a musa Marília de Dirceu, cantada pelo poeta Tomás Gonzaga. Com sensibilidade poética, alicerçada em um instigante diálogo visual barroco, *Vinho de Rosas* mira suas lentes para as mulheres do período setecentista, valorizando o cotidiano dos anônimos na história.

Ao abordar episódios da história mineira, os referidos filmes apresentam ao público leituras interpretativas do período, em um diálogo realizado entre ficção, saberes históricos e memórias. Por terem sido realizados por diretores e em momentos distintos, percebem-se particularidades fílmicas

significativas: em seus aspectos narrativos, por exemplo, *Os Inconfidentes* apresenta uma condução narrativa mais densa, enquanto em *Vinho de Rosas* é mais poética, ou mais carnavalesca⁸ em *Xica da Silva*.

Representações⁹ desta sociedade muitas vezes são cristalizadas pelo conhecimento histórico, ainda que novas produções historiográficas as redefinam. E, tão relevante quanto o trabalho dos historiadores para a difusão e internalização destas representações, destaca-se o papel dos meios de comunicação, sobretudo do *cinema-memória*, cuja amplitude de alcance e sua linguagem voltada ao entretenimento provocam forte impacto na identidade histórica de um povo. Como assinalado por Pollack, trata-se do trabalho de *enquadramento da memória*, que acaba por criar, reforçar e/ou alterar *lugares de memória*.

Pelo exposto até o momento, percebe-se que não é novidade em se refletir sobre as relações entre cinema e História. Ainda assim, recuperar algumas destas reflexões continua a ser relevante para o ofício do historiador. Sobretudo, quando se constata que no gênero *cinema-memória*, que para

⁸ Marco Antônio da Silva observa que muitas produções cinematográficas nacionais se aproximam do estilo alegórico e caricatural próprios do gênero carnavalesco, o que oferece possibilidades de crítica histórica: “A carnavalização não se limita a fazer piadas com um universo temático. Ela possibilita apresentar o histórico como interpretação explícita, (...) e introduzindo inversões hierárquicas e cronológicas com finalidade crítica e evidenciando laços de esclarecimento recíproco entre o presente de filmagem/exibição e o passado tematizado” (SILVA, 2008).

⁹ Os conceitos de *práticas, representações e apropriações culturais*, formulados por Roger Chartier, são considerados adequados para esta análise, sobretudo no desenvolvimento analítico associado ao conceito de *cinema-memória*, visto que a representação é entendida como um reapresentar de signos e saberes. Decorre, portanto, novas leituras e apropriações de conhecimentos e informações correntes na sociedade. Ver: CHARTIER, 1990; 1999.

Sorlin é aquele em que o espectador se reconhece, é forte a sensação de verdade histórica que a película proporciona, apesar da intencionalidade da produção cinematográfica, conforme visto.

Se um filme com temática histórica dialoga e se sustenta em pesquisas elaboradas, não se deve esperar que um filme recrie o período abordado. Um outro aspecto a ser considerado é que uma perspectiva historiográfica pode influenciar (e muito) o resultado de um filme, mas também deve ser levada em consideração a influência que este filme pode exercer sobre o saber histórico. Salienta-se aqui o saber histórico como uma construção relativa à História e delimitadora de identidade, vivenciada pelo conjunto populacional, que não necessariamente o fez por meio dos procedimentos acadêmicos.

Dada a amplitude de alcance de um filme, compreende-se porque ele é um dos meios construtores mais eficazes de lugares de memória e identidade. Considerando novamente os filmes *Os Inconfidentes*, *Xica da Silva* e *Vinho de Rosas*, podem-se propor apontamentos para esta questão.

O tratamento deste filmes a Inconfidência Mineira é um bom exemplo. Cuidadosamente esquecida durante a monarquia, foi resgatada do nimbo pelas autoridades republicanas, em uma construção reiterada pelos governantes do século XX, ao ponto de transformarem Tiradentes em herói nacional pela liberdade. Objeto central em seu filme, o diretor Joaquim Andrade propõe uma revisão sobre a abordagem oficial deste acontecimento histórico. O final de *Os Inconfidentes* pode ser analisado mesmo como uma provocação, pois no momento do enforcamento a câmera abre e revela uma encenação teatral para estudantes, enquanto o ator (José Wilker), que representa Tiradentes, balança ao ar tendo o carrasco dependurando em seu corpo. Em *Xica da Silva* a Inconfidência Mineira é tangencialmente abordada. Não seria exagero afirmar que apenas aqueles que se dedicaram ao estudo da matéria saberiam reconhecer no jovem (Stefan Nercessian) irrequieto e questionador, mas

que termina por acolher a desamparada *Xica* em um prédio religioso, onde ele mesmo se esconde das autoridades, representaria o estado de espírito dos inconfidentes. Já o mais recente *Vinho de Rosas* recupera a temática da Inconfidência para oferecer um novo olhar: recuperar a história das mulheres que tiveram suas vidas alteradas em consequência da repressão governamental aos revoltosos e seus parentes.

Quem assiste aos referidos filmes e possui conhecimento da História percebe que se trata de produções sustentadas em cuidadosas pesquisas e/ou consultorias históricas, ainda que estas películas produzam significados diversos. Tiradentes/Inconfidência Mineira foi apenas um exemplo de análise, mas outras questões, como as de gênero ou de relações escravistas, poderiam ser os focos.

Assim, uma memória sobre a sociedade mineira do século XVIII vai se reconstruindo, sendo que as pesquisas historiográficas são diluídas na linguagem cinematográfica, por natureza poética, artística e atrelada aos interesses econômicos (CAPARRÓS LERA, 2007). Por este viés, a escola e a sala de aula se tornam espaços privilegiados dentro do trabalho de enquadramento de memórias. A ampla difusão dos meios de comunicação há tempos inseriu os recursos tecnológicos como práticas pedagógicas. O filme se tornou um dos recursos mais caros aos temas de fundo histórico, político, social e filosófico. Não obstante, como lembrou Bernardet no início deste artigo, a fronteira entre o desenvolvimento de um trabalho crítico e instigante com este recurso e a perpetuação de uma prática didática estéril é muito tênue.

Rememorando nossa trajetória escolar, ou mesmo acompanhando o processo de formação dos licenciandos em História, é possível encontrar algumas pistas sobre os riscos do uso do filme em sala de aula. Um primeiro aspecto parece ser tendência dos professores em usar o filme como

complemento ao conteúdo estudado. Esta postura justifica, em certa medida, a idéia de que o filme é um momento de recreação, não sendo preciso atentar-se ao professor uma vez que a “matéria” já foi dada. E esta impressão não é vivenciada apenas no ensino básico, mas também extensiva aos próprios cursos de graduação em licenciaturas! Uma ação que pode contornar este quadro seria iniciar um determinado tema com o filme. Outra possibilidade é não passar um filme inteiro, mas sim partes dele, ou ainda produzir uma compilação de variados títulos que podem ser empregados. Enfim, cada contexto possibilita variadas ações pedagógicas.

Um outro aspecto que chama atenção é a reclamação dos graduandos de que não há preparo suficiente para usarem o cinema como prática pedagógica no ensino de História. Uma pesquisa nas matrizes curriculares dos cursos de História da cidade de Belo Horizonte endossa a queixa dos estudantes. Das seis universidades¹⁰ que oferecem a licenciatura na capital, nenhuma possui a cadeira de História e Cinema, ou outra equivalente. Apenas a Pontifícia Universidade Católica oferece duas disciplinas relacionadas - *cinema e história* e *gêneros dos filmes americanos* - como *tópico especial*, que consiste em um conjunto de propostas de disciplinas a serem ofertadas em determinados períodos, sendo efetivadas àquelas com maior procura pelos alunos, portanto sem garantia que será ministrada. Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) não há a disciplina relativa. Embora sua matriz curricular garanta flexibilidade a um número de créditos a serem

¹⁰ Pesquisa realizada nas páginas da internet das seguintes instituições: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)/FAFICH; Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MINAS); Centro Universitário UNA; Centro Universitário Newton Paiva; UNI Centro Universitário; Faculdade Estácio de Sá; ocorrida no 2º semestre de 2008,

cumpridos, o que permite ao aluno a procurar o tema em outros cursos, não é uma prática que possa ser considerada suficiente para sanar a demanda; mesmo porque se julga que seus cuidados fiquem a cargo do curso de História.

Ainda dentro destas instituições de ensino superior, é possível reconhecer algumas ações que tentam minimizar o problema. De modo geral, as mais simples e comuns são sessões de cinema comentado, enquanto que as mais elaboradas tentam implementar grupos de estudo, projetos de extensão ou laboratórios. Mas essas ações nem sempre possuem o apoio institucional adequado, sobretudo quanto ao financiamento das ações. Como consequência natural muitas vezes os projetos são interrompidos ou abortados, impedindo a consolidação e ampliação da discussão sobre o tema.

Apesar deste levantamento se referir aos cursos de História na capital mineira, acredita-se que este quadro tende a se repetir nas demais instituições de ensino do país, resguardadas as possíveis exceções.

Conclui-se, portanto, o quão profícua são as discussões a respeito da relação entre cinema e história, resultando em variadas percepções e metodologias de abordagem. Inclusive em sua dimensão pedagógica, que requer um adequado preparo daqueles profissionais que vão trabalhar com educação, memória e identidade. É importante, ainda, perceber que o *cinema-memória* se constrói a partir dos diálogos entre memória coletiva e historiografia, do mesmo modo que estas películas influenciam (ou podem influenciar) na representação social. Portanto, há influência mútua nas relações do *cinema-memória* com: a história, a memória e a sociedade.

Este reconhecimento não significa, contudo, entender o filme como história. Ao contrário, deve-se enfatizar que o filme dialoga com a história, e não a substitui. Por fim, vale lembrar as

palavras de Marc Ferro em que questiona a resistência no uso do filme para o conhecimento histórico: “Seria o filme um documento indesejável para o historiador? Muito em breve centenário, mas ignorado, ele não é considerado nem sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador” (1992, p.79). Embora muito se avançasse neste aspecto, pode-se acrescentar que o filme ainda é mal utilizado na História. E estas reflexões foram na abertura do hoje clássico artigo sobre o cinema e história, na década de 1960!

Referências bibliográficas

- BERNADETT, Jean-Claude; RAMOS, Alcides F. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.
- BERNADETT, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2002.
- BURKE, Peter. *Hisbridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CAPARRÓS LERA, José Maria. “Análisis histórico de los films de ficcion”. *Cuadernos Cinematográficos*, nº 10, 1996.
- _____. “El cine como documento histórico”, *Revista Anthropos*, nº 175, 1997.
- _____. *Guia del espectador del cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes; Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. La historia entre representacion y construccion. *Seminário Internacional Dimensões da História Cultural/Ata*. Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, 1999.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In GOFF, Jacques Le; NORA, Pierre. (Orgs.) *História: novos objetos*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

GOMÉZ, Gloria Camarero. "História y Cine a Debate". *Revista O Olho da História*, n.10, abril, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Revista de Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250*.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5.ed. Campinas: Unicamp, 2003.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 2. ed. Campinas: Papirus, 2005

NÓVOA, Jorge. "Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética?". *Araucária: Revista Iberoamericana de Filosofia, Política e Humanidades*, nº. 15, abril de 2006, p.77-89.

POLLACK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In.: *Revistas de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.3-15.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.

SILVA, Marco Antônio Silva. Caricatura como pensamento. A Carlota de Carla. In.: *Revista O Olho da História*, n.10, abril, 2008.