

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
RONDÔNIA

CENTRO INTERDISCIPLINAR
DE ESTUDO E PESQUISA DO
IMAGINÁRIO SOCIAL



REVISTA LABIRINTO
ANO XVI
VOLUME 25
(JUL-DEZ)
2016
PP. 437-456.

FILME HISTÓRICO NA CONFLUÊNCIA ENTRE “MÉTODO” HISTÓRICO E NARRATIVA FICCIONAL

HISTORICAL FILM BETWEEN HISTORICAL METHOD AND FICTION NARRATIVE

VITÓRIA AZEVEDO DA FONSECA

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

vitoria.azevedo@gmail.com

RESUMO

Neste texto, proponho uma reflexão sobre filmes históricos analisados a partir da confluência entre as teorias da História e seus diálogos com a literatura e como tradição de representação a partir do romance histórico, apresentando reflexões que possam embasar a análise das representações do passado no cinema. Assim, proponho uma análise de filmes históricos na confluência entre história e ficção, tomando emprestado a relação de alteridade e análise de fontes, chamados por alguns de método histórico, construído e transformado ao longo do tempo, e a construção narrativa inteligível a partir da tradição literária, passando pela análise do processo criativo na elaboração de roteiros cinematográficos de filmes históricos.

PALAVRAS-CHAVE: Filme histórico. História. Ficção. Roteiro-pesquisa.

ABSTRACT:

In this text, I propose a reflection about historical films from the confluence between the theories of History and dialogues with literature and the historical film as a tradition of representation from the historical novel. I propose reflections that could support the analysis of the representations of the past in the cinema. In this way, I propose the analysis of historical films at the confluence between history and fiction, borrowing the relation of alterity and analysis of sources, called by some historical method, constructed and transformed over time, the narrative construction intelligible from tradition. Literary and the analysis of the creative process in the elaboration of cinematographic scripts of historical films.

KEYWORDS: Historical film, fiction, scripts

A História, lugar da verdade construído pela historiografia, ao se aproximar da literatura possibilita que observemos outras manifestações culturais como o cinema e, mais especificamente, o filme histórico, com outros olhos. Esse “gênero” cinematográfico, suposto herdeiro dos romances históricos, toma novas formas a partir das mudanças nas sensibilidades históricas. Assim, este artigo propõe um passeio por estas searas e a indicação de possibilidades abertas pela aproximação entre História e Literatura na análise da representação do passado no cinema. Inicialmente apresento reflexões sobre método histórico e a mudança nas análises no próprio âmbito da disciplina com a incorporação de ideias vindas de outras áreas.

Diversos estudos na área de Cinema e História sugerem uma compreensão do filme histórico como uma categoria aparentemente coesa, como um gênero cinematográfico, assim como o romance histórico, que estaria sujeito às suas próprias regras internas. Tendo em vista a história acadêmica como uma

disciplina que foi se constituindo como um campo de saber e o filme histórico um gênero artístico que se desenvolveu a partir do romance histórico, então, ambas fazem parte de tradições diferentes e possuem autonomia enquanto área. No entanto, as barreiras delimitadoras de campos de conhecimento estão cada vez mais frágeis e suas confluências trazem novos olhares e novas abordagens.

A necessidade de história é algo que faz parte do ser humano. Segundo Lowenthal (1998, p. 64), que aborda muito bem a questão, a “consciência do passado é, por inúmeras razões, essencial ao nosso bem estar.” A tradição de representação da história no cinema é algo que também faz parte dessa necessidade. E, estudar as manifestações desse tipo de consciência histórica também faz parte do campo do historiador.

Observando o desenvolvimento da disciplina histórica, podemos perceber que nem sempre esteve desligada do romance histórico, da ficção, e do que Bann (1994) denomina de “desejo pela história”. Para ele, essa nova cultura histórica está ligada

ao Romantismo, quando as manifestações históricas se proliferam: A “novela histórica”, a “pintura histórica”, espetáculos populares, museus, numa verdadeira proliferação do gênero. E esse “desejo pela história” não é apenas uma falsa consciência histórica, é também fruto de uma complexidade temporal. A história ultrapassa as barreiras da disciplina acadêmica e torna-se, muitas vezes, base para as manifestações culturais. A noção do passado como algo longínquo foi democratizado no romantismo. O culto do romance histórico começa com Walter Scott. As representações do passado no cinema e o gosto do público por tais representações poderiam ser encaixadas nesse mesmo movimento. O filme histórico seria uma continuidade do gênero, em um certo sentido, mas em novo suporte. Ao mesmo tempo em que há essa difusão da “consciência histórica”, como demonstra Bann (1994), há

também a institucionalização da mesma com a criação das disciplinas, os livros didáticos, arquivos, academias, publicação de fontes, manuais.

Assim, a disciplina História, tal como conhecemos hoje, é fruto de um processo de construção ao longo do tempo, que se originou de três linhas: literária, filosófica e erudita.

A primeira é a mais antiga e pretende estabelecer exemplos e modelos. A história como mestra da vida. Nesse caso, era importante contar bem para conseguir passar a moral. De acordo com as reflexões de Durval Muniz (2007, p. 62),

Durante quase dois mil anos, a escrita da História era vista como uma forma de arte, um gênero literário, em que se imbricavam outros gêneros como o épico, o lírico, o satírico e o dramático, devendo-se levar em conta questões de retórica e estilo. A História, como o próprio

termo grego significava, era a narrativa, a descrição de testemunhos exemplares(...)

A história filosófica, preocupada com um sentido, um devir, com grandes explicações e direções para a Humanidade constituiu-se como uma base importante.

Mas o século XIX não cabe inteiramente nesse face a face entre história e literatura, nem na vontade dos historiadores de usar da narrativa e de pensar sua relação pessoal com a história, ainda que afirmem a especificidade da sua abordagem. A originalidade dessa história também está ligada ao lugar dado a uma segunda fonte que alimenta e marca igualmente o discurso histórico: a filosofia. Como aliar ao mesmo tempo a preocupação erudita, a vontade de dar vida à história e a de compreender seu movimento? Desse ponto de vista, há de fato uma tentativa ‘de unificação do campo histórico’ sustentada pela ambição de produzir uma história total, quer dizer, uma história que ligue o conjunto das dimensões sociais, pois, como afirma Michelet, ‘tudo influencia tudo’ e, portanto, nenhum elemento pode ser isolado. (DOSSE, 2010, p.20)

A terceira linha, a erudita, ou dos antiquários, é herdeira dos humanistas renascentistas, aliada a uma tendência de

formação de gabinetes de antiguidades, antiquários, museus. Esses eruditos não se preocupam com a narrativa, não querem convencer ninguém, nem passar moral nenhuma, nem estão preocupados com as explicações filosóficas. Em 1776, com a obra de Gibbon, essas três perspectivas são combinadas: ele é um erudito, conhecido como um dos grandes estilistas da linha inglesa e amigo dos enciclopedistas. No entanto, Leopold von Ranke foi quem teve a fama de fundador da disciplina moderna. A sua forma de fazer aproximava a história da prática empírica, podendo classificá-la como científica.

Essa constante especialização da história foi cada vez mais afastando-a da ficção, “a separação entre a narrativa histórica e ficcional foi um subproduto do final da Renascença, voltada para a veracidade e precisão das fontes históricas” (LOWENTHAL, 1998, p.127). “E à medida que a história retirou-se para os áridos confins do rigor empírico, os romancistas assumiram os mais ricos, senão os mais fantasiosos

aspectos do passado que os historiadores abandonaram.” (LOWENTHAL, 1998, p.127).

A partir de uma tradição disciplinar, Adam Schaff (1991), autor do livro *História e Verdade*, apresenta duas linhas teóricas representativas. Por um lado, os positivistas que acreditam numa história imparcial e escrita “tal qual aconteceu” e que acredita na verdade do passado. Por outro lado, os presentistas que defendem a parcialidade da história negando completamente a possibilidade de uma história objetiva, no sentido positivista. Para eles, a história estaria completamente condicionada pelo presente, “toda história é história atual”, e não se poderia captar a realidade do passado, essa verdade do passado não existiria. Mas, entre os dois extremos, Schaff aceita um meio termo, a limitação subjetiva do conhecimento e a impossibilidade de se chegar à verdade do passado. Mas essa limitação pode ser superada, segundo ele, a partir de um processo infinito, considerando que ao longo do tempo os historiadores iriam superando as visões mais ultrapassadas e tendo cada vez mais clareza do objeto estudado. Nesse sentido,

a verdade histórica seria um processo cumulativo, ou seja, a objetividade da história é algo ainda a ser perseguido pelo historiador.

Mas existem outros teóricos que não se preocupam mais com a História como sendo uma busca da verdade do passado, mas uma leitura, uma interpretação desse mesmo passado. E, a própria história, apesar de aspirante à verdade, ainda estaria presa aos limites do próprio tempo. “Os postulantes de uma nova história (história/imaginário, história/representação, mentalidade, sensibilidade etc.) não mais admitem o estatuto dogmático da verdade para o fato histórico e desfazem a velha história positivista.” (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998, p.14).

Roger Chartier (1990, p.18), um dos teóricos da história cultural, tenta acabar com essa velha dicotomia, presente em Adam Schaff, entre a

...objetividade das estruturas (que seria o terreno da história mais seguro, aquela que, manuseando documentos seriados, quantificáveis, reconstrói as sociedades tais como eram na verdade) e a subjectividade das

representações (a que estaria ligada uma outra história, dirigida às ilusões de discursos distanciados do real).

Para ele, todas as manifestações humanas são representações. Sendo assim, a abordagem histórica dessa vertente é diferente de uma busca da verdade do passado. Essa história cultural teria como objeto

(...) a compreensão das formas e dos motivos - ou, por outras palavras, das representações do mundo social - que à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. (CHARTIER, 1990, p.19)

E estudar as representações do mundo social e suas lutas não seria algo menos importante do que as lutas econômicas, por exemplo. Ambas são importantes para entender como um determinado grupo impõe a sua visão de mundo. Fazer história

para entender as representações é uma postura muito diferente de se buscar a verdade por trás delas.

Analisando, desta forma, um filme como uma interpretação histórica é possível compreendê-lo não a partir de uma tentativa de construir uma “verdade do passado”, mas, das formas como constrói representações e significados para esse passado, podendo assim, usá-lo para entender uma determinada visão de mundo de um grupo ou de uma época. Esses filmes não contam simplesmente a história do país, eles constroem significados e contribuem para construção de uma cultura histórica.

Por outro lado, a partir da análise voltada para o método historiográfico, uma mudança importante ocorrida ao longo do tempo esteve relacionada às noções de documentos e fontes históricas. Esse tipo de reflexão também cria subsídios para pensar o passado representado no cinema.

Para Jacques Le Goff (1990, p. 54) "o documento é produzido consciente ou inconscientemente pelas sociedades do passado, tanto para impor uma imagem desse passado, quanto

para dizer ‘a verdade’”. Os historiadores, como Langlois e Seignobos (1946), consideravam como documento histórico principalmente o texto escrito tendo uma grande preocupação com a legitimidade e veracidade do mesmo. Para eles, os documentos refletiam os pensamentos dos homens e deveriam fazer isso de forma verdadeira. Nos grandes manuais de pesquisa histórica, um dos passos de análise documental é a heurística, que consta de crítica interna e externa. Essas críticas visavam encontrar a legitimidade do documento analisado.

Uma vez encontrado o documento, precisa ser estudado com método e precisão: é a tarefa da ‘Crítica Histórica’...A Crítica Externa julga a autenticidade das fontes, ao passo que a Crítica Interna lhes examina a veracidade. [...] o exame judicioso das fontes, visto nem tudo o que nelas se encontra ser verdadeiro. É o método científico para separar nos documentos a verdade do erro e da mentira, a certeza do que é provável ou apenas possível. (BESSELAAR, 1958, p.113)

Para esse mesmo autor, “De todos os documentos históricos os textos escritos são os mais importantes: o fato de

estarem à disposição do historiador textos escritos é o critério da distinção entre períodos históricos e pré-históricos.” (BESSELAAR, 1958, p.113). A história positivista, buscando a verdade do conhecimento histórico, adota essa postura desde as suas bases: da maneira de lidar com o documento, até as formas de expressar esse conhecimento em forma de texto.

Com as mudanças da concepção de história, as ideias do que pode ser considerado documento também começam a mudar. H. Marrou afirma que:

...enquanto a investigação se limita ao domínio elementar daquilo a que nós chamávamos a história factual, é bastante fácil determinar o que é o documento pertinente. A noção torna-se muito mais complexa e, sobretudo, muito mais difusa quando, para além da verificação material da realidade de um ‘fato’ preciso, (...) se procuram todas as questões conexas, as causas, os efeitos, a significação... (MARROU, 1976, p.50)

Para Marrou não é mais importante a realização de uma história factual, por isso a valorização de outros tipos de

documentos. Lucien Febvre já aponta uma noção de documento bastante ampliada, tudo é potencialmente um documento, desde que o historiador assim o considere. Clássica é a passagem onde faz sua defesa à ampliação dessa noção:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando os há. Mas pode fazer-se, deve fazer-se com tudo o que o engenho do historiador lhe pode permitir...Portanto, com palavras. Com sinais. Com paisagens e com telhas. Formas de campos e ervas daninhas. Eclipses da Lua... (FEBVRE apud MARROU, p.702)

Segundo Le Goff, a História Nova ampliou a noção de documento, saiu da restrição aos textos escritos, para valorizar uma multiplicidade de documentos.

Uma nova concepção do documento, acompanhada de uma nova crítica desse documento. O documento não é inocente, não decorre apenas da escolha do historiador, ele próprio parcialmente determinado por sua época e seu meio; ... A crítica tradicional das falsificações(...) é muito insuficiente. É preciso

desestruturar o documento para descobrir suas condições de produção. (LE GOFF, 1990, p.54).

Esse autor, além de ampliar o campo de documentação, também se preocupa com o próprio documento, considerando-o não a verdade transparente do passado, mas enquanto uma leitura desse passado.

François Hartog propõe uma postura diante do documento extremamente interessante. Dentro da perspectiva da busca da verdade, Heródoto, pai da história, foi muitas vezes contestado pois algumas de suas afirmações foram desmentidas, ou não comprovadas pelas escavações arqueológicas. F. Hartog, em seu livro O Espelho de Heródoto (1999), propõe nova leitura que não postula a invalidade do escreveu Heródoto sobre o povo cita em suas Histórias, pois suas considerações foram desmentidas pela arqueologia. Propõe, assim, buscar como Heródoto e os seus interlocutores, os gregos, representavam e compreendiam os outros, os não-gregos, e quais os significados dessa representação para os leitores. Sendo assim, o que poderia ser considerado “falso” ou “mentira” sobre o povo cita, sobre o

qual escrevia, isso passa a ser um elemento no discurso construído por Heródoto sobre o outro, e sobre o próprio povo grego.

Isso seria uma maneira diferenciada de observar e analisar tanto o texto histórico quanto os documentos: estabelecendo uma justa relação entre o que é o texto e o que não é o texto; ou seja, sem sair completamente do texto, buscando nele aquilo que ele não tem (no caso de Heródoto, não buscar os fatos ‘reais’, mas os fatos de Heródoto), e sem se fechar completamente no texto.

François Hartog propõe, através da análise de elementos do próprio texto, uma leitura que leva o historiador não para a objetividade das palavras, mas, para a subjetividade dos leitores. Ou seja, leva o historiador “...não ‘para o lado’ dos fatos, mas ‘para o lado’ dos gregos”. Através dessa leitura “ pode-se apreender quem são os fatos de Heródoto, o que inclui também os fatos do imaginário grego, uns remetendo aos outros reciprocamente ” (HARTOG, 1999, p.52). Dentro do texto que fala sobre o outro chega-se, não ao outro de fato, mas ao outro

do autor e também ao outro do destinatário, já que o “destinatário está, com efeito, alojado no interior do próprio texto” (HARTOG, 1999, p.49).

A partir de uma tradição disciplinar, que, claro, é muito mais rica e cheia de debates do que o que foi comprimido neste espaço, François Hartog propõe uma leitura riquíssima de um texto historiográfico que não prescinde do rigor disciplinar e, ao mesmo tempo, propõe uma compreensão bastante apurada do passado.

Analisando desta maneira um texto histórico, um documento, ou qualquer outro discurso, perde o sentido um mero julgamento de veracidade. A narrativa fundante da História como campo de saber, analisada a partir de seus elementos linguísticos e discursivos, como nos propõe Hartog, apresenta elementos fundamentais para uma mudança na perspectiva das características da narrativa histórica e também

do seu papel social, valorizando, em sua análise, o público leitor.

Diversos historiadores, há algum tempo, descobriram outros aspectos da prática historiográfica que envolve não apenas a leitura e análise dos documentos, mas, principalmente, o público leitor. Nesse sentido, perguntas sobre a função da história e sua real penetração social passaram a ser feitas. Vários historiadores procuraram transformar suas narrativas em aventuras inteligíveis para um público mais amplo, não especializado, aproximando-se das técnicas da narrativa ficcional, como L. Ladurie, Carlo Ginsburg, Natalie Zemon Davis, e muitos outros, criando, desta forma, aproximações e limites mais sutis entre o método historiográfico e sua apresentação narrativa. Os romances históricos também passaram a ser vistos como desempenhando papel importante na formação de determinadas imagens do passado.

O conhecimento histórico, assim, deixa de ser visto como restrito ao espaço acadêmico e ganha maior visibilidade social. E, refletindo sobre a constituição da disciplina histórica,

podemos perceber também que ela não está tão distante da ficção. Segundo D. Lowenthal (1998), o romance histórico era tão difundido, e tão importante que alguns historiadores se tornaram romancistas. “a ficção histórica encontrou seu mais fiel defensor em um historiador do século XX . ‘O passado como ele existe para nós é história sintetizada pela imaginação e fixada em um quadro por algo que equivale à ficção’, escreveu Butterfield” (LOWENTHAL, 1998, p.128). Reflexões como esta propõe uma reaproximação entre a história e a ficção. E essa reaproximação envolve compreender os meandros do método historiográfico aliado a formas acessíveis de exposição do conhecimento histórico produzido.

Como abordado em outro lugar, ficção não é incompatível com a ideia de verdade, tão cara aos historiadores, considerando que a oposição foi construída historicamente, a partir de práticas e discursos, como vimos, que defendia a cientificidade do discurso produzido pelo historiador.

Apesar dessa separação, dentro dos variados debates atuais em torno da narrativa

historiográfica, ficção e verdade são duas noções que convivem. Apesar das considerações a respeito da ficcionalidade da narrativa histórica a noção de verdade não foi descartada e não poderia sê-lo sem prejuízo da própria especificidade da disciplina. [...] Peter Gay traz um outro elemento para o debate e procura demonstrar não apenas que a escrita histórica segue formatos literários na sua elaboração, mas que a forma narrativa adotada pelo historiador, ou, o seu estilo, faz parte da própria argumentação do texto. Para ele, a linguagem não é um limite, mas um meio de expressar uma determinada verdade. (FONSECA, 2011, p.147)

Considerando a tradição historiográfica e as ampliações nas noções de documento e das características de um texto histórico, podemos imaginar que outras formas de expressão, para além do texto escrito, possam ser utilizadas como suporte para narrativas historiográficas, ou, romances historiográficos. E, ora, claro, podemos supor que é possível pensar no cinema como esse suporte. Sim, é possível e está sendo pensado.

E, partindo dessa possibilidade, proponho a presente reflexão. Se, como defende Carlo Ginzburg, a especificidade do trabalho historiográfico não está na forma como o conhecimento

é exposto, mas, no método utilizado para construir esse conhecimento, então, podemos supor que se um filme for produzido a partir de uma aproximação com os métodos historiográficos, o seu resultado poderia ser historicamente satisfatório. (FONSECA, 2011)

No entanto, para supor tal possibilidade, são necessárias algumas reflexões. Um filme não pode deixar de ser um filme. Para Marc Ferro, o filme histórico pode ser uma boa forma de representar o passado pois contribui "...para a inteligibilidade dos fenômenos históricos e para a difusão dos conhecimentos sobre a história (...)." (FERRO, 1989, p.64). Para ele, o texto escrito e o filme estão num mesmo patamar hierárquico. : "...o cineasta seleciona, na história, os fatos e as características que sustentam sua demonstração... Assim apreendido o filme histórico pouco difere das outras formas de discurso sobre a história: romance histórico, trabalhos acadêmicos, etc..." (FERRO, 1989, p.64).

Robert Rosenstone, um dos estudiosos da relação cinema-história, defende que o cinema é um meio eficaz e

interessante para expor o conhecimento histórico. Para ele, chegou o momento

de uma ‘mudança de perspectiva’, tomando-se em conta a oportunidade que nos é oferecida de representar o mundo pretérito em imagens e palavras, e não apenas com estas últimas. Se o fizermos, nos serão abertos novos campos de interpretação do passado e nos serão colocadas mais questões acerca do que é a história, de sua função, do motivo pelo qual queremos conhecer o passado e do que faremos com esse conhecimento. (ROSENSTONE, 1998, p.114)

Aliando, assim, uma tradição de reflexões sobre a construção narrativa de discursos sobre o passado, chegando a esta possibilidade, proposta por Rosenstone, de tomar a linguagem cinematográfica como meio de expressão do historiador a partir das imagens e sons em movimento, um novo passo me parece imprescindível que diz respeito à reflexão sobre os processos de produção dessas narrativas cinematográficas. E esse processo passa, necessariamente, pela

elaboração do roteiro cinematográfico que, nesse sentido, é uma espécie de ponte entre o texto escrito e a construção visual.

Nesse sentido, um estudo mais detalhado de como esses dados se transformam em imagens, torna-se cada vez mais importante para a compreensão dessa nova forma de difusão do conhecimento histórico (FONSECA, 2008). Assim, o roteiro, e a pesquisa para sua composição, como a primeira forma do filme, é foco de análise por seu caráter germinal. O processo de transformar um texto escrito em imagens é bastante complexo. Genericamente conhecido como adaptação, também recebe os nomes de transcrição, transposição, tradução, transmutação, dentre outros, implicando sempre na leitura da obra de base e na utilização de um determinado discurso para a composição de outro.

Isso pode ser feito em vários níveis, sendo o mais superficial o da repetição literal do texto. O filme Guerra de Canudos (RESENDE, 1997), por exemplo, baseia-se na obra Os Sertões, de Euclides da Cunha, sendo que, em vários momentos, as imagens aparecem como meras ilustrações do livro. É como

se o diretor simplesmente buscasse traduzir, em imagens fílmicas, as cenas descritas verbalmente pelo autor do livro, acreditando que, desse modo, estaria sendo mais fiel à obra e à história.

Ao transformar determinado conteúdo escrito em um filme, ou qualquer outro tipo de adaptação, cria-se necessariamente uma outra obra, daí as discussões a respeito do nome adaptação, substituído muitas vezes por nomes como transcrição ou transmutação, que carregam o significado de criar algo diferente. Nesse processo, o mesmo “conteúdo” transita de um texto a outro. Mas, como não é possível dissociar completamente o conteúdo da forma – “o que se diz” do “como se diz” – e pelo fato de livros e filmes serem suportes diferentes, a ideia de que o mesmo conteúdo transite precisa ser relativizada. Humberto de Campos, por exemplo, chega a falar em reimaginação (BALOGH, 1996), ou seja, a criação de uma outra coisa diversa de sua fonte. Segundo Johnson: “Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significados correspondente à mudança de significantes.

Os valores expressos numa obra, diz Mitry, existem apenas como uma função da forma que lhes deu sentido.” (JOHNSON, 1982, p.7). Porém, para analisar esse processo de transcrição, Johnson estabelece um ponto de contato que é a narrativa:

O código narrativo, ou discurso narrativo, é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. A mesma narrativa, ou história, pode ser transmitida num livro, num filme, em quadrinhos ou até por gestos sem modificar sua estrutura. (JOHNSON, 1982, p.23).

Apesar de certos limites, isso pode ser aplicado à presente análise. Os filmes remetem a personagens e situações reais, mas, principalmente, remetem-se às histórias contadas sobre essas personagens. E essas histórias podem ser repetidas, contestadas ou descartadas, porém, referem-se a uma mesma origem. É interessante comparar esse código narrativo do filme com uma tradição buscando observar em que medida a história

contada aproxima-se ou distancia-se da historiografia e como, ao mesmo tempo, o filme cria uma história independente.

No entanto, o processo de construção da narrativa do filme começa pelo roteiro, que é, segundo Carrière (1996, p. 91)

a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o vôo como a borboleta, que já possui todos os órgãos e todas as cores sob a aparência de larva, mais a aliança secreta - e quase maternal, de todo o jeito parental - entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva.

Mesmo não sendo o produto acabado, o roteiro é como um pequeno curso de água que, enquanto for fraco pode ser canalizado. A partir do momento em que vai ganhando força e corpo fica cada vez mais complicado acertar o curso, até que, com o filme pronto, é quase impossível modificá-lo. Assim, a pesquisa e roteirização parecem momentos interessantes para discutir a concepção de história do filme.

Não podemos julgar os filmes a partir de parâmetros usados para os textos escritos, as diferenças precisam ser

respeitadas, e, como escreve Rosenstone, o cinema, quando aborda uma reconstituição, luta para adquirir “...um lugar numa tradição cultural que durante muito tempo privilegiou o discurso escrito. Seu desafio não é menor, já que o reconhecimento da veracidade do filmado implica em aceitar uma nova relação com os textos.” (ROSENSTONE, 1998, p.115).

Esta nova relação com os textos deveria aparecer não somente no julgamento que se faz deste tipo de filme mas na sua própria construção. Assim, o estudo da pesquisa histórica é também um estudo sobre como os cineastas “adaptam” um conhecimento histórico e o transforma em filme. Nesse processo, portanto, é necessário compreender a concepção de história e de documento, que irá, de certa forma, definir a abordagem do filme e vai estar diretamente relacionada à forma de realização das pesquisas e do roteiro.

A chamada "ampla" pesquisa não garante, de forma alguma, a qualidade da abordagem do filme. Importa muito mais a qualidade da pesquisa, a construção de uma abordagem enquanto produto que formará conceitos históricos, do que a

quantidade de informações apresentadas. Claro que uma pesquisa mais ampla pode ser mais completa, no entanto, dependendo da orientação recebida, essa amplitude pode atrapalhar. Mais importante parece ser a orientação, ou a concepção do que seja uma pesquisa histórica, sem descolar de uma discussão a respeito da própria história e da difusão do seu conhecimento, do que uma busca desenfreada e exaustiva por "fatos" e "dados".

Na análise do documentário “O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes”, por exemplo, foi possível perceber esse tipo de relação com os dados pesquisados. As características das narrativas documentárias parecem favorecer uma ideia de que a mesma poderia ser totalizante, assim como grande parte das biografias que acreditam na viabilidade narrativa de “toda a vida”. Nesse sentido, o documentário citado, apesar da sua narrativa ter passado por diversos cortes e seleções, ainda foi construída com uma quantidade enorme de documentos,

depoimentos, temas em uma busca pela qualidade e pela totalidade.

Ao assistir a *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* o espectador percebe a presença de uma variada gama de imagens, de diferentes assuntos e temporalidades. A variedade de imagens de arquivo, de filmes, imagens inéditas, depoentes e temas tratados, indicam que houve pesquisas variadas durante sua realização. Isso poderia ser suficiente para considerar que fora um documentário bem feito, com preocupações em abordar o tema de maneira profunda e séria. No entanto, a realização de uma “ampla pesquisa” não define a qualidade do filme, mas uma determinada prática de pesquisa, que, por sua vez, gera determinados resultados. Os conceitos que norteiam a produção de um filme histórico são fundamentais para a construção das interpretações apresentadas no produto final. (FONSECA, 2013, p.253)

Assim, debruçar sobre esta etapa da produção cinematográfica poderá ajudar na discussão sobre a formação de conceitos históricos a partir das imagens. Além disso, a análise do momento da pesquisa e roteirização e a maneira de realização deste processo poderá ser muito mais rica, tanto do ponto de

vista histórico quanto cinematográfico caso as duas áreas possam estabelecer diálogos profícuos.

O cinema entrou tardiamente como fonte ou objeto de estudo no campo historiográfico. Marc Ferro é considerado um pioneiro neste sentido pois vislumbrou e tomou como objeto de análise diferentes formas de obras cinematográficas. Desde a sua quase autorização do cinema como algo possível no campo historiográfico, diversos e diversos estudos passaram a ser feitos e tem aumentado cada vez mais. De acordo com Robert Rosenstone, também um pesquisador corajoso por problematizar e propor questões instigantes para o meio historiográfico, informa que, em diferentes partes do mundo, diferentes estão sendo os trabalhos que estabelecem relações entre cinema e história. E, estes estudos não se limitam ao campo historiográfico, ao contrário, um número grande de pesquisadores de outras áreas se debruçam sobre o filme

histórico para analisa-lo, o que configura, também, uma variedade de abordagens.

Robert Rosentone (2014), no entanto, encaixa estes estudos em duas abordagens: aquelas para as quais a relação entre o filme histórico e a historiografia é importante e aquelas para as quais o mais importante é o próprio filme. No primeiro caso, os pesquisadores buscam, em certa medida, responder à pergunta de Marc Ferro se é possível “existir uma escritura cinematográfica do passado”. No segundo caso, a maneira como o filme propõe uma abordagem sobre o passado é menos importante do que compreender as relações estéticas do filme com o gênero e suas relações com o presente em que foi produzido. Estas análises, informa o autor, podem ser muito reveladores sobre as condições culturais e intelectuais de uma época, no entanto, propõem leituras diferentes daquelas que poderiam propor um historiador preocupado com a narrativa. Ele pode propor relações como, por exemplo, o diálogo do filme com o discurso histórico, a relação com a documentação

existente e os debates historiográficos que permeiam o tema do filme.

Considerando que um filme é passível de variadas análises, Robert Rosenstone chama a atenção para outra possibilidade de análise do filme histórico como um produtor de ideias sobre o passado. A partir de diversas análises do processo de produção de um filme histórico, em um sentido amplo, desde a pesquisa ao roteiro, podemos considerar que, analisa-lo na confluência entre este método historiográfico, historicamente construído, e a sua construção narrativa, com suas regras próprias, pode ser bastante interessante na ampliação das relações entre cinema e história, do ponto de vista historiográfico.

Nesse sentido, compreendo que ampliar as análises de filmes como possibilidades de narrativas que constroem conceitos sobre o passado buscando na sua análise a compreensão das suas formas de construção, pode ser um passo importante na construção de parcerias promissoras entre o conhecimento acumulado na pesquisa historiográfica e a

produção cinematográfica que propõe alguma abordagem sobre a dinâmica temporal.

Do ponto de vista da prática historiográfica, historicamente construída sobre diferentes bases, e o papel desempenhado por ela na criação de grandes narrativas, e na construção de ideários nacionalistas e de culturas históricas, o filme histórico, como proponente de explicações e ideias sobre

o passado não deveria ser ignorado pelos historiadores em uma sociedade permeada por narrativas visuais.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, Disjunções, Transmutações**. Da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.

BESSELAAR, José Van den. “A investigação histórica” in: **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Ed. Herder, 1958.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Prática do roteiro cinematográfico**. Trad: Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural - entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

DOSSE, François. “História e historiadores no século XIX” in: MALERBA, Jurandir. **Lições de História: o caminho da**

ciência no longo século XIX. Rio de Janeiro: Editoria FGV, 2010.p15-32

FERRO, Marc. “Existe uma visão cinematográfica da história?” in: FERRO, Marc. **A História Viglada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989

FERRO, Marc. **Cinema e História** trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

FONSECA, Vitória A., “Ficções imaginadas e ficções documentadas: para pensar filmes com temáticas históricas”, in **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 143-154, jul.-dez, 2011. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/vitoria_fonseca.pdf

FONSECA, Vitória Azevedo. Documentário, História e pesquisa: construções narrativas em O Velho. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 15, p. 249-272,

2013. Disponível em:
http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_vitoria_fonseca.pdf

GAY, Peter. **O estilo na história**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZGURB, Carlo. **Relações de força**: história, retórica, prova. Trad: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HARTOG, François. **O Espelho de Heródoto** ensaio sobre a representação do outro. Trad: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema** – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Trad: Aparecida G. Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982

LANGLOIS, Ch.V E SEIGNOBOS, Ch. “Conhecimentos prévios” in: **Introdução aos Estudos históricos**. Trad: Laerte M. Morais. São Paulo: Ed. Renascença, 1946.

LE GOFF, Jacques. “A história nova” in: **A História Nova**. Trad: Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1990

LEENHARDT, Jacques, PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Apresentação” in: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO,

Sandra Jatahy. (orgs.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”, in: **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: EDUC, 1981 – no. 17, nov.1998. pp.63-199

MARROU, H. I. “A história faz-se com documentos” in: **Do conhecimento histórico**. Trad: Ruy Belo, Lisboa: Editorial Aster, 1976

ROSENSTONE, Robert. “História em imagens história em palavras – reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens”. **Revista O Olho da História**. no. 5 , 1998, p. 105-116.

ROSENSTONE, Robert. “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les haemos a los muertos” in: MONTÓN, Angel L. GOMEZ, Glória Camarero. **Hacer história con imágenes**. Madrid, Editorial Síntesis, 2014, p.19-30

SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. Trad: Maria Paula Duarte, 5a.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991

Recebido em: 03-10-2016

Aprovado em: 09-12-2016

Publicado em: 12-03-2017