



Cinema: Linguagem, Ideologias e Historiografia¹

Luana Araújo de FRANÇA²

Sebastião Guilherme Albano da COSTA³

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, RN

RESUMO: este trabalho visa contemplar três fatores relativos à arte cinematográfica, considerando seus aspectos essenciais ligados à linguagem, na forma que sua utilização exerce papel fundamental na execução e determinação de aspectos subjetivos ligados às discursividades numa perspectiva ideológica e como as atribuições desses registros desempenham papel importante no registro historiográfico das sociedades em seus modos de pensar.

Palavras-chave: linguagem cinematográfica, discursos, ideologia, historiográfico.

1 A Linguagem Cinematográfica

Mesmo utilizando-se de meios de expressão pertencentes a outras formas artísticas para poder existir, o cinema possui escrita própria, moldada pelo estilo de cada realizador, onde a imagem constitui-se como elemento básico, ou “matéria- prima”, como define Martin (2003).

Para o autor:

Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis de realidade, em virtude de um certo número de características fundamentais (MARTIN, 2003, p. 21)

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

² Bolsista REUNI-UFRN, estudante de Graduação 9º período do curso de Comunicação – Rádio e TV da UFRN, e-mail: luana.afranca@yahoo.com.br.

³ Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e coordenador do projeto de pesquisa Renovação do Audiovisual: América Latina, e-mail: sgac@ufrnet.br



A imagem é assim o produto bruto fundamental na construção fílmica, onde os fatores que moldam seu desenvolvimento em busca de um resultado final compõem o que chamamos de linguagem cinematográfica.

Embora a imagem seja caracterizada por um valor de objetividade, graças ao aspecto reprodutor do aparelho mecânico, a câmera, ela apresenta a percepção subjetiva do diretor no processo de composição da realidade, organizada a partir um ponto de vista específico e “reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente” (MARTIN, 2003, p. 24).

O desenvolvimento de nossa relação com a imagem permeou a evolução técnica e conceitual presentes nos fatores cruciais da formação cinematográfica, de onde abstraímos as referências na construção dos filmes. Iremos aqui elencar os aspectos necessários na compreensão da realidade específica do cinema, no âmbito de sua produção e elementos interpretativos.

1.1. Aspectos essenciais da imagem fílmica

Um aspecto primordial da imagem fílmica é o enquadramento, este é o ponto inicial que define qualitativamente seu potencial significativo e simbólico. Para Martin (2003, p. 35), trata-se da “composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento da realidade apresentado à objetiva, que assim irá aparecer na tela”.

Martin (2003) acrescenta que o enquadramento permite ao diretor:

1. Deixar determinados elementos da ação fora da imagem;
2. Exibir apenas algum detalhe simbólico ou significativo;
3. Compor o conteúdo;
4. Modificar o ponto de vista normal do espectador;
5. Lidar com a dimensão do espaço (profundidade de campo).

Dessa forma, temos em vista o poder do cinema em transformar e interpretação da realidade, mesmo quando nos referimos ao recurso mais elementar e imediato daquele. A especificação prática do enquadramento define o que chamamos de plano de câmera, caracterizado por sua distância entre esta e o objeto filmado, além da duração focal da cena.



Martin (2003) ressalta a importância da subjetivação decorrente da mudança na relação entre a pessoa filmada e a câmera, assim, pudemos dentro do cinema, derivar características próprias que permitiram fortalecê-las, gerando o devido distanciamento da influência teatral, adquirindo um efeito dramático inesperado. Tais prerrogativas constituem um meio facilitador da percepção e clareza narrativa, condicionando a escolha dos planos de câmera, que podem ser desde os mais abertos, levando o espectador a uma ambientalização do espaço cênico, os planos médios, que giram em torno de situações, e planos mais detalhados, preocupados em dar uma visibilidade além do normal, entre outros.

Sua determinação acontece sobre o objeto filmado, de acordo com a necessidade narrativa, aumentando (*zoom in*) ou diminuindo de tamanho (*zoom out*) e duração. Normalmente, planos gerais duram mais tempo que os primeiros planos, Martin (2003, p.37) atribui isso ao fato da obrigação de dar ao espectador tempo material para perceber o conteúdo da imagem.

Já os ângulos de filmagem, nos mostram sobre que viés enxergaremos o objeto filmado, podendo contribuir numa significação psicológica precisa, caracterizados pelo: *contra-plongée*, quando o tema é fotografado de baixo para cima, dando uma impressão de superioridade, *plongée*, que dá a impressão contrária pois o tema é filmado de cima para baixo, diminuindo-o; câmera objetiva, externa à ação, simulando o ponto de vista do público e subjetiva, ponto de vista dos personagens da trama.

Porém, a execução desses ângulos não acontece de maneira estática, muitas vezes decorre através de uma movimentação na câmera, podendo criar um tipo de imersão tanto descritiva quanto dramática. Martin (2003, p.46) acrescenta ainda as funções rítmica e coreográfica aos movimentos de câmera. Neste caso, ela é operada com leveza, dinamizando e fluindo no espaço, alterando o ponto de vista do espectador sobre a mesma cena.

Martin (2003) distingue três tipos de movimentos de câmera: *travelling*, panorâmica e trajetória. O primeiro consiste num deslocamento que mantém constantes o ângulo entre o eixo da câmera e a trajetória, classificado em lateral. Nele, a câmera transita para a direita ou esquerda, paralelamente ao objeto filmado, no frontal, esse deslocamento é perpendicular, o ponto de vista pode avançar ou retroceder na direção do tema. O *travelling* vertical mostra o deslocamento de cima para baixo. Na prática, os três podem gerar efeitos visuais de descrição, acompanhamento, afastamento de personagens, objetos e lugares, permitindo também uma perspectiva geográfica.



A panorâmica é o deslocamento horizontal ou vertical da câmera, numa rotação em torno do seu eixo sem mover o aparelho. Assim como o *travelling*, exerce função descritiva, de exploração do espaço, expressiva, cujo ritmo representa um tipo de sensação específica e há também a panorâmica dramática, a qual estabelece “relações espaciais, seja entre um indivíduo que olha e a cena ou o objeto vistos, seja entre um ou vários indivíduos de um lado e um ou vários que observam do outro [...]” (MARTIN, 2003, p.52).

Por fim, a trajetória, que une os dois primeiros tipos, usa o recurso da grua, embora pouco usada no cinema, gera efeito de acompanhamento além do eixo normal do espectador, pelo fato de realizar movimentação através dos recursos, alterando os planos.

1.2 A montagem

A película corresponde ao conjunto de imagens, abrigando uma série de fotografia, a rigor, inicialmente descontínuas, segundo Xavier:

“Este processo material não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão ritmadas”. (2005, p.19)

A montagem representa um dos fundamentos cruciais do cinema, porque sua definição abarca todos os outros elementos que o compõe. Basicamente, “é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (MARTIN, 2003, p.132). Contempla em si uma diferença pautada em dois princípios: o narrativo e expressivo. A montagem narrativa envolve a sequência cronológica ligada ao fato de contar uma história, já a expressiva deriva da justaposição de planos, a fim de produzir um efeito direto pelo choque de imagens, onde ela possa exprimir um efeito ou ideia.

O progresso técnico da montagem, nos leva ao processo histórico geral do cinema, a evolução e consolidação de uma teoria da montagem. Se em Meliés, ainda no século XIX, a fixidez da câmera mantinha um aspecto teatral na visão do espectador, já em 1900, o inglês George Albert Smith, em seus filmes *Grandma's reading glass* e *As*



seen through a telescope, intercala os primeiros planos, alterando o ponto de vista. Isso marcou o início de um desenvolvimento que atingiu decisivamente o cinema, construindo a narrativa com base numa continuidade temporal, em espaços distintos, mas próximos.

No entanto, o avanço decisivo começou a partir da década 1910, quando David Griffith põe em prática a montagem alternada nos curtas-metragens *The lonedale operator* (1911) e depois em *The musketeers of Pig Alley* (1912), neste tipo, há uma simultaneidade temporal de duas ações, variação de planos, incluindo de forma pioneira os planos detalhe e planos de rosto, organizando-os de maneira a criar um elo expressivo, a fim de causar uma reação psicológica no espectador, caracterizada tanto pela montagem alternada e também a montagem paralela, a qual estabelece uma aproximação simbólica entre os planos.

A concepção da montagem atinge um viés metodológico consistente, sobretudo na década de 1920. Os autores desta época buscaram estabelecer uma classificação racional e específica dos tipos de montagem existentes. Os principais nomes são Balazs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Rotha, Kuleshov, Vertov, etc. Destacam-se algumas nomenclaturas, sistematicamente elaboradas que podem exemplificar, a partir dos tipos levantados por Martin (2003), que referenciam o conceito de determinados teóricos:

Bela Balazs elenca oito tipos: montagem ideológica, metafórica, poética, alegórica, intelectual, rítmica, formal e subjetiva. Nestas, constam a classificação diante da ideia criadora de sentido no conteúdo do filme, a significação mediante contraposição das imagens, do efeito estético, transposição e oposição da realidade e formas visuais e também o ponto de vista do espectador.

O autor apresenta uma lista mais sucinta elaborada por Vsevolod Pudovkin, que traz a ideia de contraste, paralelismo, simbolismo, sincronismo e *leitmotiv*. Assim, a montagem permanece de certa maneira envolta nos princípios de contraposição da imagem, o sentido metafórico e simbólico definidos por uma rítmica podendo ser reiterada no seu decorrer. Contudo, Martin (2003) define o modelo teorizado por Sergei Eisenstein como o mais completo, por abarcar desde a montagem mais simples a mais complexa, que vão “da escrita à narrativa, passando pela expressão da ideia” (MARTIN, 2003, p. 148). Para Xavier (2005, p.130), ele transforma a montagem no “método para a produção de um cinema proletário”, que se afastaria da objetividade do realismo burguês, caminhando rumo a uma estrutura francamente discursiva, construído pela combinação de elementos e comentários em torno de uma situação factual básica.



Eisenstein coloca então cinco tipos de distintos, propondo uma interrupção dos acontecimentos no filme, marcando a intervenção do sujeito do discurso. Primeiro vem a montagem métrica, relacionada à duração dos planos, a montagem tonal, caracterizada pelas sensações dos fragmentos da montagem num aspecto emocional, montagem harmônica, visando uma dominante afetiva e sua totalidade ao longo do filme, dando uma sensação de continuidade de movimento.

Para completar, a montagem rítmica, inicialmente visada pelo aspecto métrico por definir uma relação de tempo entre os planos, ligando-se ao sentido de movimentação, decorrente tanto do quesito mais técnico da duração do plano ou até mesmo do som, como também sua constituição a partir de uma assimilação do conteúdo interno.

Considerando além do aspecto técnico, focado em criar uma ordenação estética, devemos contemplar o papel intelectual da montagem, analisando como a aproximação dos planos pode comunicar ao espectador um ponto de vista, ideia, etc. desempenha no âmbito relacional da imagem, o que Martin (2003, p. 152), coloca como “ligações baseadas numa analogia de caráter psicológico entre conteúdos mentais, por intermédio do olhar, do nome ou pensamento”.

Sendo assim, evidencia as relações entre acontecimentos, objetos e personagens, agrupando-os em tipos caracterizados pela noção de tempo, em seu sentido de anterioridade e posterioridade, de lugar, devido à localização do acontecimento, de causa, quando uma ação antecede e justifica o fato da cena seguinte, de consequência, que diferentemente da anterior, explica o acontecimento, e, por último, o paralelismo. Esta, segundo Martin (2003, p. 153):

É a montagem ideológica propriamente dita; aqui, a aproximação dos planos não se baseia numa relação material explicável direta e cientificamente: a ligação é feita na mente do espectador, podendo, no limite, ser recusada por ele; depende do diretor se fazer suficientemente persuasivo; o paralelismo pode se basear tanto numa analogia quanto num contraste.

Vale ressaltar que diante de suas características, a montagem intelectual ou ideológica, provoca a participação ativa do espectador, diferindo seu princípio do nível estritamente representativo, criando juntamente com ele uma perspectiva além da ordenação lógica dos acontecimentos.

Esses termos denotam a esfera expressiva relacionada à montagem, visando assim criar uma fundamentação estética e demonstrar ideias. Por outro lado, a



montagem narrativa desenvolve-se mediante o relato de uma ação e seu acompanhamento. Dentro de suas implicações, Martin (2003), considera as relações entre planos, mas caracteriza as relações entre cenas ou sequências, levando o filme a uma totalidade significativa.

Os modos narrativos erguem-se com referência à ordenação temporal como fator determinante da narrativa fílmica, podendo seguir uma lógica linear sob a perspectiva cronológica, ou de maneira invertida quando prioriza a temporalidade dramática ante uma sucessão temporal simples. Ocorre de maneira alternada quando a montagem deriva de paralelismo, justapondo ações sob um critério de contemporaneidade entre elas, que mais adiante podem se encontrar, sendo capaz de exprimir certa comunhão de pensamento entre personagens ou no curso dos acontecimentos, possibilitando soluções para si a partir de uma variação de planos. Quando há a montagem paralela, duas ou mais ações são mostradas simultaneamente, intercalando fragmentos pertencentes a cada uma delas, por aproximar acontecimentos independentes de uma escala temporal ou espacial, advindo de uma aproximação puramente simbólica.

2 Cinema, ideologias e discursos

Não isenta de pressupostos que lhe conferem uma essência, a aplicação da linguagem cinematográfica nos filmes, não depende apenas da efetivação técnica de seus conceitos, estabelece-se a partir de outros parâmetros além do manuseio da câmera. Para Jean-Patrick Lebel (1975, p.36), ela é um instrumento neutro, na medida em que se trata de um aparelho, baseada num princípio científico, construída a partir deste suporte e não segundo uma ideologia da representação, cuja finalidade seria proporcionar um recorte de uma realidade determinada.

Assim como a fotografia, o cinema executou inicialmente um papel de registro de acontecimentos. Segundo Lebel (1975, p.22), sua natureza exerce uma dupla função ideológica, a primeira, definida através da capacidade de reprodução pelo fato de reproduzir no sentido de refletir as ideologias existentes, conscientemente ou não, agindo como vetor no seu processo de circulação.

O segundo ponto aborda a questão da produção de uma ideologia própria do cinema, baseada na ideia de registro, cuja descrição é chamada de “impressão da realidade” (LEBEL, 1975, p.22), que pode ser entendida como uma reprodução



mecânica do espaço, delimitado pela perspectiva temporal, remetendo assim um teor de veracidade, construindo um consenso que ele reflete e/ou reproduz o mundo real, contudo, isto representa apenas uma funcionalidade do aparelho.

Essa particularidade evoca também o outro lado próprio do cinema, embasado pelo conjunto das ideias que influenciam a construção da narrativa, considerando o emprego da técnica no manuseio da câmera e os aspectos subjetivos da linguagem cinematográfica: planos, iluminação, cenografia, maquiagem, etc. indispensáveis na análise do todo, porque através dessa junção, pode-se transmitir o objetivo específico da obra.

O conjunto de ideias primordial na definição de uma coesão entre discurso e estética filmica, origina-se ainda no campo puramente teórico, pelo qual os pressupostos ideológicos intermediam a construção do processo que tornará viável a efetivação dessa realização imagética.

A explicação do que significa de ideologia é importante para entendermos como o conjunto das ideias exercem destaque na concepção da obra cinematográfica, e o modo desta interagir com a realidade a ser captada pela câmera e sua percepção nos filmes a serem analisados posteriormente.

Mannheim (1976, p. 81) concorda que o conceito de ideologia é, sobretudo, discutido no pensamento marxista, o que por vezes acaba sendo associado inteiramente a Karl Marx, embora sua significação se situe historicamente antes.

Lebel a define de tal maneira:

“[...] a ideologia se apresenta sempre como um corpo de ideias e de representações tidas espontaneamente por verdadeiras, verossímeis, vê-se qual o papel privilegiado que a sua especificidade desempenha no processo ideológico geral: redobra a evidência do verossímil. Reforça, pois, a ideologia que reflete.” (LEBEL, 1975, p. 23).

Indo para o viés cinematográfico, ele afirma que “a câmera não é um instrumento ideológico em si, o cinema (ou mais exatamente, cada filme) é um veículo da ideologia” (LEBEL, 1975, p.37), por servir como meio reprodutor de uma reconstrução ideológica permeada nas suas mais diversas fases de concepção, fabricação e difusão, que naturalmente parece refletir a “ideologia dominante”, não ligada diretamente ao cinema em si, mas agindo de maneira inversa quando a ideologia interfere culturalmente no cinema, através da naturalidade conferida tanto pelos cineastas como os espectadores ao pensamento vigente retratado nos filmes.



Karl Mannheim (1976) estabelece uma concepção ampla do termo ideologia, quando elenca seus significados de maneiras distintas, as quais define como particular e total. O autor também se refere à ideologia como fator de uma época ou grupo histórico-social concreto.

Para ele a concepção particular “é implicada quando o termo denota estarmos céticos das ideias e representações apresentadas por nosso opositor” (1976, p.81), isso significa que a partir desta concepção, as análises das ideias se dão em nível puramente psicológico, complementa dizendo que:

Cada indivíduo participa apenas em determinados fragmentos deste sistema de pensamento, cuja totalidade não é de forma alguma a simples soma destas experiências individuais fragmentarias. Sendo uma totalidade, o sistema de pensamento é integrado sistematicamente, e não é um mero ajuntamento casual de experiências fragmentarias dos membros isolados de um grupo. (MANNHEIM, 1976, p.84)

Portanto, numa dimensão histórico-sociológica, se a concepção de ideologia ocorre ao nível do indivíduo, fica impossibilitada a compreensão da estrutura intelectual de um grupo social em um dado fato histórico, pois sua totalidade deriva da interação entre seus elementos ao agirem de determinada maneira sobre a mesma situação e não como uma soma de fragmentos das experiências individuais.

Sobre a concepção total, Mannheim (1976), coloca em questão os valores fundamentais do indivíduo ou o contexto social do que ele chama de opositor, ela acontece quando se tenta compreender os conceitos como “decorrentes da vida coletiva de que o opositor partilha”. (1976, p.83), ou seja, sua esfera de representação para além da referência de mundo enquanto atividade mental determinante na forma como este lhe aparece.

A ideia acerca da ideologia enquanto conceito e prática emergem diretamente aspectos referentes à noção de realidade que a discussão sobre seu significado necessariamente implica, pois seus princípios devem ser julgados em congruência com sua realidade. Mannheim (1976, p.124) ainda acrescenta que noção do real é almejada por todos os grupos e classes conflitantes da sociedade por meio de seus pensamentos e atos, sendo assim, não é de se estranhar que esta pareça distinta para cada uma delas.

Sobre ideologia, podemos dizer que ela constitui uma série de significações que intermediam a esfera do real, sustentando os discursos que a concretizam mediante uma assimilação empírica a ser refletida na conduta social, ultrapassando o aspecto



especulativo que a envolve a possibilidade de um entendimento particular do que seja o real, construído no âmbito imaginário, ao considerarmos o aspecto do indivíduo.

3 Cinema enquanto documento histórico

Atribuir uma relação entre o cinema e a história implica, inicialmente, considerar a premissa de sua função documental de registro de um acontecimento ou época. Embora o documento escrito ainda exerça um valor de formalidade na historiografia tradicional, que através de um rigor técnico define a necessidade de sua comprovação e análise a partir de critérios objetivos perceptíveis mais facilmente na forma de texto, outras linguagens têm ganhado espaço e importância nos últimos anos.

Seja o crescimento do audiovisual e a valorização da história oral enquanto método de pesquisa vê-se uma nova amplitude e reformulação de certos paradigmas que anteriormente se apresentavam hermeticamente definidos sobre outros modelos. Pretendemos aqui demonstrar o valor do cinema em sua capacidade de construção de um acervo historiográfico, importante na compreensão do funcionamento das sociedades em certas épocas, sobre ideologias específicas a fim de tentar explicá-lo.

Nova (1996) formula uma relação entre cinema-história mediante dois aspectos: o filme enquanto documento historiográfico e o filme enquanto discurso da história, de modo constituir seu caráter documental de maneira primária como testemunho de um período, e, de maneira secundária, como representação do passado, a autora acrescenta que: “Esse modelo segue, em linhas gerais, a classificação dada à documentação escrita pela historiografia tradicional”.

Sob tal diferenciação, Marc Ferro (1992), pesquisador da relação cinema-história elaborou uma definição para duas possibilidades de leitura do cinema: a leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da história, a primeira equivale à leitura do filme envolta na esfera do período de sua produção e a segunda corresponde à leitura enquanto discurso sobre o passado, quando a história é representada pelo cinema.

Cristina Nova (1996) afirma

O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época. Isso nos permite afirmar que todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento. A forma como o filme reflete a sociedade não é, em hipótese alguma, direta e



jamais apresenta-se de maneira organizada (em circuitos lógicos e coerentes), mesmo que assim o aparente.

Podemos concretizar esse pensamento de maneira bastante didática usando como exemplo o papel atribuído ao cinema no século XX, justamente pela sua capacidade de refletir os acontecimentos e manifestar explicita ou implicitamente os aspectos subjetivos que formam o pensamento o comportamento e forjam modelos ideais de sociedade.

O ato de dispor a ideologia de forma bastante definida dentro do cinema ocorreu de maneira vanguardista e predominante em grande parte nas produções do bloco soviético, cuja história é antes de tudo ligada a história do desenvolvimento das ideias comunistas e sua vinculação à vida, ao progresso da cultura do povo russo.

Desde os primeiros dias, da instauração do poder soviético, os cineastas soviéticos decidiram fazer da cinematografia uma arte que interessasse tanto o povo quanto o Estado. É portanto em relação ao surgir e ao desenvolvimento progressivo do Estado soviético que se torna preciso considerar a atividade da cinematografia em sua totalidade, e os progressos dos mestres do cinema russo pós-revolucionário (PUDOVKIN, 1958, p.24)

O cinema na antiga União Soviética teve grande relevância porque sua maneira de utilização do cinema refletiu diretamente na perspectiva teórica deste, no entanto, seu emprego enquanto registro de ideais aconteceu também em outros locais cujo contexto da época demandava a necessidade da veiculação de determinados valores, modelos e pensamentos que pudessem ao menos justificar a ocorrência dos fatos que aconteciam naquele momento específico.

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um status privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. Eles estavam construindo duas contra-sociedades e só sentiam desprezo ou ódio pelo comportamento cultural dos dirigentes que estavam substituindo. (FERRO, 1992, p.72)

Nos Estados Unidos, o cinema também foi importante no exercício de uma propaganda ideológica pautada, sobretudo, no antinazismo, principalmente entre os anos de 1939-1943, coincidindo com o período da Segunda Guerra Mundial. O próprio presidente Roosevelt “deu instruções precisas no sentido de desenvolver um cinema que glorificasse o justo direito e os valores americanos” (FERRO, 1992, P.32).

Ferro (1992) fala que os filmes americanos sobre o nazismo apresentam traços em comum ligados diretamente ao modo de vida da sociedade onde ele predomina,



apresentando o povo alemão bem como sua capacidade de resistência de maneira inferiorizada, as ações sempre passam em cidades médias ou pequenas, ligação entre o sistema e terror. Os documentários americanos sobre o tema exaltavam a vida política e a própria história do movimento nazista enquanto nos filmes de ficção, o resultado do triunfo do nazismo é a ruptura das relações familiares e da boa vizinhança enquanto nos filmes americanos sobre a sociedade americana e a guerra, a vida familiar adquire mais solidez do que nunca: a história da esposa que aguarda fielmente o retorno do marido, boa vizinha constitui a saúde moral do grupo.

O valor da imagem exerceu no regime nazista função primordial de exaltação própria, Goebbels e Hitler passavam tardes inteiras no cinema e o regime ainda tinha sua cineasta própria, a Leni Riefenstahl. “Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem” (FERRO, 1992, p.73).

Vimos como o cinema se constituiu como meio importante na consolidação de pensamentos específicos em locais distintos, para além da perspectiva tecnicista. Conceitos ligados à linguagem se repetem no processo produtivo, mas, sua assimilação e intenções atuam de forma abrangente e se adequam a uma funcionalidade determinada dentro do seu meio de exibição.

Independente dos fatores internos, os exemplos citados servem como elemento para a análise do cinema sob uma ótica documental, valendo assim a noção de que ele pode sim representar um registro, mas, lembrando-se de abandonar uma visão mecanicista e simplista da realidade envolvida em sua trama. Marc Ferro resume: “Sem dúvida, esses cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões” (FERRO, 1992, p. 14), independente de qual pensamento eles defendiam.

Robert Rosenstone (2010) aborda o cinema a partir de uma perspectiva histórica sob a análise direta a respeito dos cineastas e suas maneiras de estabelecer uma relação com a historiografia a partir de seus filmes e sua própria concepção do termo.

O autor afirma que David Griffith via no cinema um meio de substituição dos livros como mídia primária na transmissão de conhecimento sobre o passado, já para Roberto Rossellini, atuante no realismo da década de 1970, o cinema “deveria ser uma mídia como qualquer outra para escrever a história” (ROSENSTONE, 2010, p.169), entendendo a história como ciência, ele encarava como a tarefa a apresentação da “informação pura” na tela. Rosenstone ainda apresenta outros autores cujas produções



abarcavam essa aproximação com uma preocupação histórica, entre eles, o grego Theo Angeloupoulos, os irmãos Taviani, Ousman Sembene, ele via o historiador como alguém que “dedica parte significativa da sua carreira a criar significado em qualquer mídia a partir do passado” (ROSENSTONE, 2010, p.174).

O interesse pessoal pela história por parte dos cineastas permite um entendimento de como as questões levantadas ocorreram e de que forma elas permanecem no presente. Rosenstone (2010) considera que dessa forma, as perguntas sobre os acontecimentos são respondidas dentro das possibilidades do gênero dramático e da mídia visual, oferecendo uma interpretação ampla e mais abrangente se comparada à história escrita.

A história escrita, a história acadêmica, não é algo sólido e sem problemas, e certamente não é um “reflexo” da realidade passada, mas a construção de um enredo moral sobre o passado a partir de vestígios que sobrevivem. A história (tal como praticamos) é um produto ideológico cultural do mundo ocidental em um momento específico do seu desenvolvimento no qual a noção de verdade “científica”, baseada em experiências replicáveis, foi transportada para as ciências sociais, inclusive a história (na qual nenhuma experiência desse tipo é possível). A história, na verdade, não passa de uma série de convenções para se pensar sobre o passado, essas convenções mudaram ao longo do tempo e obviamente mudarão no futuro. A “verdade” da história não reside na verificabilidade de dados individuais, mas na narrativa global do passado. (ROSENSTONE, 2010, p. 195).

O cineasta acaba por fim exercendo também o papel de historiador, torna um fato linear, interpreta-o e conta-o a partir de uma perspectiva, com a vantagem de materializar esse acontecimento representando-o dentro da ficção ou mediante os personagens que o viveram, podendo mostrar a história de maneira mais inesperada desobrigada de se atrelar a um discurso oficial, “não apenas desafia a história tradicional, mas nos ajuda a voltar para uma espécie de estaca zero, uma sensação de que nunca podemos conhecer realmente o passado, mas apenas brincar constantemente com ele, reconfigurá-lo e tentar dar significado aos vestígios que ele deixou”. (ROSENSTONE, 2010, p. 239).

O cinema pode ir muito além do seu conteúdo, além de quem o produz. Os filmes espelham ideologias e valores através de elementos explícitos e implícitos, arraigados na esfera coletiva e individual de seu produtor e condições de produção. Se comparados aos documentos escritos, possuem maior espontaneidade, mas ainda assim carregam o peso discursivo que justamente define e sua aplicação enquanto elemento histórico produzido em uma época ou sobre ela. Sugerir que cineastas podem “escrever”



a história é reconhecer sua capacidade dar sentido aos acontecimentos, momentos e movimentos com todos os percalços existentes em sua essência, sem se afastar do aspecto temporal que o condiciona.

REFERÊNCIAS

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Nevez. São Paulo: Brasiliense, 2003.

NOVA, Cristina. **O cinema e o conhecimento da história**. *Revista Olho da História*, Salvador, n. 3, dezembro 1996. Disponível em: <
http://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Historia> Acesso em 31 mar. 2013.

PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovich; PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Pequena história do cinema das Repúblicas populares**. Rio de Janeiro: Ed. Andes, 1958. 186p.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 262 p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.