

Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)

Cinema and historiography: trajectory of a historiographical object (1971-2010)

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

Professor adjunto

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

santiago.jr@gmail.com

Rua Professor Moura Rabelo, 1326/202A - Candelária

59064-480 - Natal - RN

Brasil

Resumo

Este artigo visa a apresentar a forma como a historiografia tradicional incorporou o cinema entre seus objetos de pesquisas por meio de um diálogo ambíguo com os estudos do cinema e pela exclusão direta da história do cinema. Acompanha-se a inclusão do cinema entre os objetos da historiografia francesa e brasileira, a domesticação do filme na operação historiográfica e a sobrevivência dos marcos iniciais dessa inclusão no atual momento das pesquisas, bem como os deslocamentos mais importantes dos últimos dez anos. Observaremos alguns aspectos da história da constituição do cinema como objeto historiográfico, propondo, ao final, um diálogo sistemático com a teoria da história e a própria história do cinema.

Palavras-chave

Cinema; História da historiografia; Teoria da história.

151

Abstract

This article seeks to highlight how the traditional historiography has included cinema among its objects of research through an ambiguous dialogue with the film studies, and through the direct exclusion of film history. It is followed by the inclusion of cinema among the objects of the French and Brazilian historiography, the domestication of films in the historiographical operation, and the survival of the early milestones for its inclusion in the current moment of the researches, as well as the most important shifts in the past ten years. We will observe some aspects of the history of the constitution of cinema as a historiographical object, proposing at the end a systematic dialogue with the theory of history, and with the film history itself.

Keywords

Cinema; History of historiography; Theory of history.

Enviado em: 5/6/2011

Aprovado em: 2/8/2011

Introdução

Nos últimos dez anos surgiram expressivas publicações dedicadas à indagação sobre a relação do conhecimento histórico com o cinema. São artigos, livros e coletâneas nos quais estão delineados preocupações, métodos e perspectivas diversificadas de pesquisas. Tais empreendimentos apontam, contudo, à necessidade de sistematização da discussão como um campo específico da indagação da historiografia. Não são poucos os autores que exigem a tematização e amadurecimento de um questionamento específico para o cruzamento da história com o cinema (LAGNY 2009; NÓVOA 2008; ROSENSTONE 2010; SANTIAGO JR. 2010).

É sabido que a incorporação do cinema como objeto da história foi realizada decisivamente a partir da abertura temático-metodológico da *nova história* francesa a partir da década de 1970. A obra pioneira de Marc Ferro desempenhou, nesse momento, um papel fundamental, quando um artefato, o filme, foi tirado de seu lugar funcional e transformado, pela "operação histórica", em objeto-fonte da disciplina histórica.

Este texto visa criar *chaves de leituras* para compreender como o cinema foi transformado em objeto no debate historiográfico. Realizamos um deslocamento na discussão convencional da área, uma vez que aqui não há foco na *relação cinema e história* tal como pensada nos marcos tradicionais da discussão. Partimos de uma *indagação de cunho historiográfico*, ou seja, da construção do cinema como objeto da matriz disciplinar da ciência da história. Testamos aqui uma hipótese: a fundação do cinema como *objeto historiográfico* deu-se pela exclusão do debate direto com os estudos do cinema e com a história do cinema. Parece-nos que a reflexão sobre a relação história e cinema na historiografia privilegiou a reflexão metodológica por meio da domesticação dos dois campos intelectuais interlocutores e aliados potenciais: a história do cinema e a teoria do cinema.

Observamos essa marca primeva em trabalhos atuais, nos quais o debate metodológico, hoje muito sofisticado, continua a absorver as preocupações dos pesquisadores, os quais, em sua maioria, permanecem alheios às implicações teóricas que o cinema imprime à historiografia (LAGNY 2009; ROSENSTONE 2010).

Este texto tem como proposta de fundo, portanto, constituir passos iniciais para um tópico na reflexão historiográfica e da teoria da história que se debruce sobre o efetivo impacto (e os deslocamentos) que o cinema produz na história e na historiografia. Obviamente, não sendo possível pensar essa questão no todo, a primeira coisa a ser feita é historicizar a discussão e entender como os historiadores recortaram os próprios trabalhos. Tentaremos esboçar, um pouco, uma história da formação da relação história e cinema na historiografia, passeando entre produções francesas e brasileiras e verificando algumas das bases da tradição de estudos históricos sobre cinema. Pedimos desculpas antecipadas pelas generalizações que seguem, mas que visam apenas serem úteis para tatear os caminhos da historiografia.

Quantas são as histórias do cinema?

A pergunta "O filme será um objeto indesejável para o historiador?" (FERRO 1995, p. 199) abria o clássico ensaio "O filme: uma contra-análise da sociedade?", de 1971, no qual Marc Ferro propôs o problema do uso do filme pelo historiador, para a comunidade historiográfica francesa, com o objetivo de legitimar e embasar metodologicamente uma crítica histórica que contornasse a subjetividade do "novo objeto". Historiadores já haviam falado em usar filmes antes, mas foi este texto que adquiriu força fundadora.

A resposta de Ferro tornou-se um trecho muito citado desde aquela data:

Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificações, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Assim o método que lembraria o de Febvre, o de Francastel, de Goldmann, desses historiadores da Nova História, da qual se definiu a vocação. Eles reconduziram a seu legítimo lugar as fontes de origem popular, escritas de início, depois não escritas: folclore, artes e tradições populares etc. Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História (FERRO 1995, p. 203).

O historiador francês definiu *o filme* como um "novo" objeto junto aos temas e fontes da "Nova" História. O campo de pesquisa aberto por Ferro associara a película com a sociedade que a produziu, seguindo a tradição dos *Annales* na definição ambígua do social como "lugar de inventário" dos fenômenos interdependentes (REVEL 2010, p. 37). A este artigo seguiu-se uma série de textos, uns curtos, outros longos, escritos por Ferro, mais tarde reunidos no pequeno *Cinéma et histoire*, em 1977, nos quais foram desenvolvidas ideias seminais, já presentes no texto de 1971, tais como a do filme como agente histórico, a "leitura histórica do cinema" (o filme como documento) e a "leitura cinematográfica da história" (o filme como representação da história). Tais ideias se tornaram marcos da preocupação dos historiadores com o cinema.

Não haveria, contudo, singularidades nessa inserção? Entre as muitas maneiras de inserir o cinema no tempo, formaram-se duas fortes tradições de discursos históricos. A primeira fora a *história do cinema stricto sensu*, que tomara o filme como foco principal de interesse e o cinema (por mais difícil que seja defini-lo) como objeto e fim em si mesmo (sem necessariamente desdenhar da sociedade no qual é gerado), tendo referências, metodologias e preocupações próprias, as quais a partir de um determinado momento dialogaram com a *teoria do cinema* (BORDWELL 2005). A segunda fora uma história *a partir do cinema* (e nosso foco de interesse neste texto), realizada pela *historiografia acadêmica*, a qual toma o cinema como fonte para *analisar a sociedade*. Essa segunda tradição sedimentou-se a partir da obra de Ferro, o que tem sido chamado por alguns de "relação cinema e história" (NÓVOA 1995).

Entre as particularidades dessa relação, no ensaio clássico de 1971, Ferro fala dos procedimentos dos historiadores em relação ao filme:

O filme aqui não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém, como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha (FERRO 1993, p. 203).

A posição de Ferro evidencia a delimitação heurística: a) definição de um *objeto central* de reflexão, o filme; b) *rejeição* da semiologia, da estética e da história do cinema, de maneira a determinar o que não é cabível ao ofício do historiador quando trabalha com o cinema; c) *afirmação do filme como testemunho de um tempo* e meio pelo qual o historiador atingirá o *além* do cinematográfico (o “sentido latente”), ou seja, o objetivo do historiador não é o filme em si, mas a sociedade que este permite entrever. Qualquer uso da semiologia e da estética¹ só seria útil na medida ao permitir observar o mundo social. A historiografia tradicional formou as próprias referências definido-se como um discurso histórico diferente daquele elaborado pela chamada *história do cinema*.

Qual a semiologia e a história do cinema rejeitada por Marc Ferro? A resposta demanda uma pesquisa mais minuciosa, mas creio que podemos apontar algumas respostas aproximativas. Ferro define suas atividades em oposição a um campo que estava se formando no final dos anos 1960, os “estudos do cinema”. Na época do ensaio seminal de Ferro, os estudos de cinema ainda conquistavam sua respeitabilidade acadêmica na França (e no resto do mundo). A teoria do cinema francesa vivia as consequências do avanço da “política dos autores”² e do estruturalismo. Nomes como Jean Mitry e Christian Metz já eram conhecidos, inclusive pelo próprio Ferro, que os citara em 1976.

Quando a onda estruturalista deu origem à teoria semiológica do cinema, muitos dos estudos de teoria do cinema fundamentais eram ligados à filosofia (reflexão frankfurtiana entre outras: cf. BORDWELL 2005; STAM 2005), a história da arte (Rudolph Arnheim, Erwin Panofsky), a crítica de cinema (André Bazin) e aos cineastas (Sergei Eisenstein). Neste quadro, se o humanismo da “teoria dos autores” deu forte impulso à reflexão sobre o cinema, na academização dos estudos de cinema franceses, o estruturalismo lançou bases para a investigação com rigor analítico e fortemente teórica do cinema, sendo Christian Metz, naqueles anos, o autor principal.

Por sua vez, a história do cinema tinha suas particularidades. A rigor, as primeiras histórias do cinema foram escritas nos EUA e na França por volta dos

¹ Marc Ferro jamais fez uso da semiologia, mas outros historiadores, tais como Pierre Sorlin sim, como veremos adiante.

² Lançada por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e outros. Inicialmente como críticos na década de 1950 os “jovens turcos” chamaram atenção ao filme como obra de arte produto de um artista genial, e abriram as portas da história e da filosofia à análise do filme como obra de artista (cf. BERNARDET 1994).

anos 1920, geralmente, realizadas na forma de relatos de filósofos, críticos, sociólogos, jornalistas e alguns poucos interessados em contar a formação da nova arte que mal atingira a maturidade estética quando fora sacudida pela incorporação do som. As primeiras histórias do cinema e suas sucessoras foram apologéticas (SCHVARZMAN 2008) e versavam sobre as transformações estéticas e técnicas na evolução da “linguagem cinematográfica”.

Essa tradição, que atingiu um paradigma nas obras de Georges Sadoul (1983), possuía algumas características marcantes (LAGNY 1997): *teleologia* segundo a qual o cinema passou de um estado primitivo para sua afirmação como narrativa e arte num progresso estético e tecnológico constante; a *ideia de cinematografia nacional* como unidade importante de análise da atividade; *universalismo* que concebia o cinema como uma arte capaz de transcender fronteiras; o *cinema como fim em si mesmo*; e a *importação de modelos cronológicos* de outras disciplinas tais como história econômica, política, da arte ou literatura.

Ferro fora contemporâneo dessas histórias, frágeis em reflexão documental e metodológica. Como o deslocamento produzido ao instituir um objeto-filme na historiografia francesa consistiu em associá-lo ao mundo social, transformando-o em documento ou representação histórica, a problemática historiográfica abraçou a sociedade em detrimento do cinema.

Rejeitar a estética, semiologia e a história do cinema implicou em rejeitar a) o privilégio do cinema como objeto em si, b) o excesso de teorização que eram próprios às monografias semiológicas e c) a aparente falta de historicidade nos trabalhos de cunho autoral e estético dos historiadores do cinema. O aspecto funcional desta rejeição fora permitir a identificação do historiador tradicional dedicado ao estudo do cinema com sua comunidade, estudioso da “história geral”. A relação *legítima* entre história e cinema foi recortada a partir do lugar disciplinar, e para este lugar, do historiador tradicional. Esta “operação historiográfica”³ definiu o uso do objeto segundo padrões de pertencimento dos historiadores. Propunha-se uma nova história francesa a partir do cinema que cumpria funções de reinventar o discurso histórico sobre o fílmico. O trabalho do historiador, nesse caso, seria com o filme como documento ou a representação histórica nas fitas.

Ocorreu o surgimento de um padrão definidor das atividades posteriores dos historiadores. Apesar dos avanços e sofisticções desde as reflexões de Marc Ferro, a força da divisão do filme como fonte e como representação histórica permanece subreptícia.⁴ O francês delimitou uma proposta teórica para a relação da história, com os filmes (NÓVOA 2009) e um dos seus grandes méritos foi ter mostrado como cruzar fontes documentais diversas para

³ Contemporâneo dessa época foi o texto “Operação historiográfica”, de Michel De Certeau, da mesma coletânea *Faire de l'histoire*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora em 1974.

⁴ Não se trata da repetição da concepção de Marc Ferro. No caso do Brasil, a própria história de como o cinema se tornou uma preocupação historiográfica partiu um pouco dessa dicotomia também, como atestam as reflexões iniciais e Jean-Claude Bernardet e de Alcides Freire Ramos.

contextualização das películas. A crítica histórica proposta por Ferro para o cinema, no entanto, em nada diferia da crítica documental padrão. Ferro estimulou o uso de diferentes metodologias, mas “o conjunto de seu trabalho está delimitado por uma perspectiva de análise muito fechada, no sentido de que essas diversas metodologias não aparecem em seus textos com tanta fluidez” (MORETTIN 2007, p. 53). Não foram apresentadas quaisquer tentativas de sistematização teórica, mas questões metodológicas.⁵

Além de Marc Ferro, outro francês foi fundamental para delimitação do território do historiador no trabalho com filmes. Pierre Sorlin publicou muitos artigos no decorrer dos anos 1970 dedicados ao assunto e desenvolveu uma proposta alternativa a de Ferro. Por um lado, Sorlin faz uma recusa da sociologia histórica, cujo maior exemplo seria a obra do alemão Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*. Para o francês o filme não pode ser lido como reflexo de um sistema social predeterminado, seja este teorizado psicologicamente, como o faz Kracauer,⁶ seja por um sociologismo como faziam alguns frankfurtianos. Segundo Sorlin, o filme deveria ser lido segundo sua lógica interna, não apenas como reflexo ou a partir do contexto.

Em *Sociologie du cinema* (1977), Sorlin fez uma proposta metodológica específica, evitada por Ferro, colocando a semiótica como ferramenta analítica do historiador na compreensão da significação de um filme num contexto histórico. Em vistas a superar a teoria do reflexo, o historiador escolheu dialogar com a semiologia do cinema, contudo, rejeitou explicitamente, também, a história do cinema de sua época. A semiótica não configurava como um método histórico corrente entre historiadores tradicionais ou do cinema. As monografias semiológicas francesas, por exemplo, raramente faziam questionamento histórico e o objetivo de Sorlin era atingir rigor metodológico sem “sociologismos” para atingir a historicidade do sentido fílmico. Mais tarde o historiador abandonou (SORLIN 1993) a semiótica para abraçar novas ferramentas.

Apesar da barreira inicial criada em relação à história do cinema, Sorlin foi um poucos historiadores a investir num diálogo com os estudos do cinema e com a própria história do cinema a partir dos anos 1980. O investimento de Sorlin num debate interdisciplinar fora acompanhado por um grupo de pesquisadores que se tornaram importantes nos anos 1990 tais como Marie-Claire Ropars e Michele Lagny com as quais publicou (1986) *Générique des années Trente*.

Divergentes em alguns pontos, as propostas de Marc Ferro e Pierre Sorlin convergiam na centralização do *filme* como objeto central de uma dupla preocupação: película como *documento* ou como *representação da história*. Os historiadores que se dedicaram ao objeto cinema, da década de 1970 em

⁵ É necessária uma história da formação da relação história e cinema na historiografia, seja francesa ou brasileira. Na França, Michele Lagny, e, nos EUA, Robert Rosenstone lançaram bases para essas questões.

⁶ Kracauer toma os filmes alemães da década de 1920 como indicadores da ascensão do nazismo.

diante, tiveram esses campos de trabalho definidos, e, na maioria das vezes, mantiveram-se (com exceções) distantes da análise fílmica rigorosa dos estudos de cinema e da história do cinema, fortalecendo a marcação do “território” inaugural do historiador. Tal recorte disciplinar tentava domesticar a dificuldade maior dos historiadores quando incorporaram o cinema na disciplina histórica: a *estética e especificidade cinematográfica* e a *subjetividade* implicada em sua interpretação. Enquanto Ferro tentou domesticá-la pela crítica histórica tradicional, Sorlin tentou fazê-lo via semiótica.

Entre documento e representação histórica no Brasil

As propostas inaugurais abriram um campo temático no qual os historiadores investiriam. Na maioria dos casos, afastaram-se a história do cinema e os estudos fílmicos, aos quais os historiadores recorriam para recolher informações e alguns métodos. A trajetória dos trabalhos históricos a partir de filmes no Brasil é ilustrativa de como se formou essa tendência na historiografia.

Apesar da tradução brasileira do ensaio “Cinema: uma contra-análise da sociedade”, ser de 1976, até 1988, poucos textos de destaque versavam sobre o filme como fonte histórica. O trabalho mais significativo publicado na década de 1980 foi *Cinema e História do Brasil*, escrito por Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, o qual discutia temas pertinentes do debate histórico contemporâneo tal como a “história imediata”, o filme como documento, a representação da história nos filmes, da diferença e aproximação entre ficção e documentário etc. A obra toma seu objeto de maneira interdisciplinar, ligando-o, sem nomear historiografia tradicional e estudos do cinema, embora centralize a discussão na primeira.⁷

A maior parte dos textos e traduções sobre a “relação cinema e história” ocorreu, de fato, a partir do início dos anos 1990. Historiadores como Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone começaram a ser mais conhecidos entre nós naquele momento. Mônica Almeida Kornis (1992), em um artigo na importante revista *Estudos Históricos*, realizou o primeiro panorama do debate internacional para os historiadores brasileiros. A autora fez uma apreciação informativa, dedicando boa parte da discussão às contribuições de Marc Ferro e de Pierre Sorlin, e algumas poucas páginas à bibliografia inglesa e norte-americana. Neste texto, Kornis reforça a leitura do trabalho historiográfico com rejeição da história do cinema. Os textos de Bernardet e Ramos e os de Kornis estavam inseridos nas alterações que ocorriam na produção historiográfica brasileira e abriam caminho para um campo de pesquisa imaturo no Brasil.

Após a instalação dos primeiros cursos de pós-graduação de história no Brasil nos anos 1970 ocorrera a expansão das pesquisas com a influência de propostas teóricas e metodológicas estrangeiras, tais como as obras de Edward

⁷ Talvez pelo fato de que Bernardet fosse um importante estudioso do cinema no Brasil. A influência dele e de Ismail Xavier será investigada em pesquisas futuras, pois seu impacto na obra de historiadores evidencia o quanto a rejeição dos estudos do cinema foi ambígua, uma vez que tinha *fins heurísticos*.

Thompson e a Nova História francesa, redimensionadas nas tradições locais, tais como o marxismo. Durante a década seguinte, os historiadores consolidaram objetos e temas na historiografia brasileira e muitas publicações apresentaram os resultados das dissertações e teses desenvolvidas nos cursos de pós-graduação de universidades como USP, UNICAMP, UFRJ, UFF etc., ampliando o debate a partir do cruzamento de referências teóricas e metodológicas do marxismo renovado inglês, da nova história francesa, da micro-história italiana e das influências de filósofos e antropólogos como Antônio Gramsci, Michel Foucault, Walter Benjamin ou Clifford Geertz. Pesquisas inovadoras colocaram novos objetos em evidência no Brasil: as mentalidades e o imaginário, história e literatura, nova história política, história social do trabalho, história do gênero e da sexualidade, história e cotidiano etc (DIEHL 2004).

Um dos pontos fundamentais na constituição do cinema como objeto historiográfico no Brasil fora ultrapassar os marcos que consideravam o cinema como uma produção cultural que refletia o estado da produção econômica. Mônica Kornis, Jean-Claude Bernardet, Alcides Freire Ramos e uns poucos outros se dedicaram a desfazer essa sociologia e economia histórica do filme como reflexo social.

Em 1993, *Cinema e História*, de Marc Ferro, compilação de artigos lançada em 1977 fora traduzido no Brasil. Nele estava republicado o clássico texto de 1971 e uma série de artigos curtos, além do importante programa de pesquisas "Coordenadas para uma pesquisa" no qual o autor sistematizou algumas de suas importantes ideias: o filme como agente da história, a ação de um filme num contexto social, o filme como arma de combate ideológico, a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história.

Na primeira metade dos anos 1990 surgiram dissertações e teses que usavam o filme como objeto ou fonte principal. As dissertações de Eduardo Morettin (1994), Cláudio Aguiar Almeida (1993), e a tese de Alcides Freire Ramos (1996), são algumas delas, todas de autores ligados à USP. Morettin e Ramos dedicaram-se ao estudo da representação cinematográfica da história, respectivamente nos filmes *Os Bandeirantes* e *Os Inconfidentes*, enquanto Almeida tratou o filme como documento. A rigor, todos cruzaram um eixo de trabalho com o outro, uma vez que a representação do passado foi tratada como condicionada ao momento de sua elaboração, ou seja, com Humberto Mauro ou Joaquim Pedro de Andrade, ao fazer análise da leitura cinematográfica da história, um historiador necessariamente faz uma leitura histórica da cinematografia. Tais trabalhos mostram que os filmes se constituem no debate direto com a cultura histórica da sociedade brasileira (MORETTIN 1998). Alguns desses trabalhos foram publicados na forma de livro mais tarde.⁸

Em 1995, o Núcleo de Produção e Pesquisas das Relações Imagem-História da UFBA, que entre outras atribuições, estudava a "relação cinema e história",

⁸ Morettin e Almeida se doutoraram no início dos anos 2000 com pesquisas sobre cinema e as mídias.

lançou a revista *O olho da história*, que até hoje apresenta dossiês dedicados a este campo de trabalho. O texto inaugural de Jorge Nóvoa, "Apologia da relação cinema e história", no primeiro número da revista, lançava o desafio da montagem de um campo de pesquisa, que sem descuidar do estético, considera "que o cinema é história, imagem ou não da realidade, documentário ou ficção" (NÓVOA 1995, p. 109, grifo do autor):

No entanto, não é a obra de arte em si, nem a história desse gênero artístico que estão em jogo. Para a análise historiográfica que não pretende realizar a história da arte, a obra não precisa necessariamente ser considerada na totalidade da relação forma e conteúdo. [...] Isso permite que ele encontre, por aproximações sucessivas, seus conteúdos latentes ou mesmo aqueles que escaparam inconscientemente ao seu realizador. E, assim, o filme transforma-se em documento, em fonte de conhecimento (NÓVOA 1995).

Observa-se a constituição de um campo de trabalho que marca uma identidade disciplinar a partir da diferenciação entre análise historiográfica e história da arte (ou do cinema, poderíamos dizer).

Em *O olho da história* foram (e são) publicadas traduções de textos de importantes historiadores tais como Robert Rosenstone, Marc Ferro, Pierre Fougereyrollas, Gloria Camarero Gomes, além das contribuições dos novos pesquisadores brasileiros como Cristiane Nova, Soleni Briscoiti, Meize Regina Lucas e de resenhas de filmes históricos. A menção aos fundadores da "relação", principalmente Ferro, é constante na revista:

Essa diferenciação (entre documentos primários e secundários) levou o pioneiro e um dos maiores teóricos da relação cinema-história, o historiador Marc Ferro, a formular a definição das duas vias de leitura do cinema acessíveis ao historiador: *a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história*. A primeira corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história, e a segunda à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular, dos filmes (NOVA 2009, grifo da autora).

A divisão (e troca) básica documento/representação estava, até meados dos anos 2000, no alicerce de boa parte dos artigos e publicações sobre a relação cinema e história no Brasil. Não se pode esquecer que tais trabalhos fazem parte da conquista de um campo de trabalho com o cinema na historiografia tradicional brasileira. A maior parte dessa empresa fez-se em núcleos de pesquisa e nos cursos de pós-graduação, cuja produção historiográfica sobre cinema ainda está por ser devidamente inventariada. Foi fundamental a atuação de inúmeros historiadores interessados em cinema, seja de forma esporádica publicando textos ou na orientação constante de pesquisas de pós-graduação sobre tais temas, seja como pesquisadores dedicados ao cinema como tema principal.⁹

⁹ Podemos citar Ciro Cardoso, Francisco Teixeira da Silva, Edgar de Decca, Marcos Silva, Marcos Napolitano, Jorge Nóvoa, Elias Thomé Saliba, Maria Helena Capelato, Mariza Soares, Ana Maria Mauad,

A partir de 1997 o campo de trabalho ganha mais notoriedade com a publicação, na coletânea *Domínios da história*, “dedicada a criar um panorama dos vários campos de investigação da área da história” (CARDOSO; VAINFAS 1997), na seção modelos teóricos e novos instrumentos metodológicos, do texto *História e imagem: o caso do cinema e da fotografia*, escrito por Ciro Cardoso e Ana Maria Mauad. Este artigo, num importante conjunto de ensaios de teoria e metodologia da história escritos somente por historiadores brasileiros, legitimava definitivamente o cinema entre as novas fontes.

Cardoso e Mauad fizeram dois deslocamentos na constituição do objeto historiográfico cinema: pensá-lo a partir de uma questão iconográfica, relacionando-o à incorporação geral das imagens como fontes pelo historiador, e, propunha um método semiótico de trabalho, a partir da obra de A. Greimas, afastando-se da referência a Marc Ferro (sem deixar de mencioná-lo) e Pierre Sorlin. Ciro Cardoso (1997) sistematizou mais ainda essas questões em *Narrativa, sentido, história*, no qual se debruça sobre inúmeras fontes visuais, aplicando novamente a semiótica como ferramenta analítica para resposta das questões históricas. Ambos os textos mantêm a distância da história do cinema, e, apenas em alguns casos, mencionam os estudos do cinema, principalmente a obra de Christian Metz.¹⁰

A proposta semiótica de Cardoso e Mauad, contudo, não encontrou interlocutores de destaque no Brasil. Como sua discussão metodológica não centralizou a reflexão na concepção do filme como documento ou como representação histórica, se distanciou um pouco dos padrões da discussão. Embora em *Narrativa, sentido, história*, Cardoso afirme que a relação da história com o cinema faz-se no filme como fonte, como objeto e como meio didático.¹¹

Já nas coletâneas publicadas a partir dos anos 2000, a marca do filme/documento e filme/representação histórica, ainda presente, vai sofrendo sensíveis diferenças de abordagem. Na primeira delas, a tradução *Passado imperfeito*, organizada por Mark Carnes (1997), publicada nos EUA, em 1995, vários historiadores (a maioria norte-americanos) foram convidados a analisar filmes históricos sobre períodos ou temas de suas especialidades. As películas foram vistas do ponto de vista do conhecimento histórico especializado, que avaliava a representação dos eventos históricos. Algumas reflexões foram muito refinadas como a de Robert Darnton sobre a fita *Danton*, do diretor Andrzej Wajda, como alegoria histórica da Polônia comunista.¹²

Na coletânea *A História vai ao cinema*, organizada por Marisa de Carvalho Soares e Jorge Ferreira, vários historiadores brasileiros foram convidados a escrever sobre filmes brasileiros, independente de serem históricos ou não, de

Manoel Salgado Guimarães etc. Infelizmente não há espaço para nomear essas contribuições todas, com pena, inclusive de ser injusto com alguns autores.

¹⁰ É feita menção a George Sadoul, mas novamente em contraponto aos avanços propostos por Marc Ferro.

¹¹ O debate sobre cinema e ensino de história possui uma trajetória própria para a qual não se dispõe de espaço neste texto.

¹² Robert Darnton já havia realizado uma leitura instigante deste ponto (cf. DARNTON 1990).

maneira que as leituras foram plurais. O conjunto apresenta desde cobranças de fidelidade histórica (o texto de Ronaldo Vainfas sobre *Carlota Joaquina*) a reflexões sobre a forma criativa como películas transitam entre monumento e documento. No prefácio, o cineasta Silvio Tendler, afirmara que:

A coletânea que compõe este livro segue na trilha original apontada por Marc Ferro: o estudo de filmes como fonte de conhecimento e o que Ferro chama de contra-análise da sociedade. Em seu artigo, considera que o estudo da imagem pode fornecer elementos de análise que ultrapassam os limites das intenções do autor ou de quem os captou. A "leitura" dos filmes não se restringe a uma interpretação colada na obra.

No caso deste livro, os autores fizeram uma releitura da obra cinematográfica relacionando com uma abordagem histórica, confrontando filme e história (TENDLER 2001, p. 8).

Nas duas coletâneas acima não havia reflexão teórica efetiva sobre método de trabalho, lembrando que a maior parte dos historiadores não eram especialistas no uso do cinema ou das imagens na história (com exceções). O que reforça mais ainda a ausência do debate com a história do cinema, ou mesmo os estudos do cinema. O campo em constituição seguia um padrão de construção de um objeto historiográfico.

O padrão foi deslocado a partir de meados dos anos 2000. Na apresentação da coletânea *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*, os organizadores compreendem que o ingresso do cinema, ou da televisão, na historiografia brasileira fora consolidado. Os textos deste conjunto discutem as relações mais amplas entre cinema e história: "o filme como documento de discussão de uma época e seu estatuto como objeto da cultura que encena o passado e expressa o presente" (CAPELATO *et al.* 2007, p. 10).¹³ O enfrentamento do específico cinematográfico também não fora olvidado e a proposta é pensá-lo segundo recortes particulares do que poderíamos chamar de uma história social do audiovisual com *forte apelo documental* nas preocupações heurísticas e metódicas.

História e cinema apresenta recortes variados e privilegia pesquisadores brasileiros. Apresenta reflexões sobre monumento e historiografia, "escrita" fílmica da histórica nos meios audiovisuais, multiplicidade de monumentos e representações históricas de revoluções e segunda guerra mundial, além de políticas culturais de várias instituições com o cinema. A "novidade" está no debate explícito com aos estudos fílmicos com a presença de especialistas como Ismail Xavier e Mariarosaria Fabris.

Um pouco diferente é o conjunto *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, organizado por Jorge Nóvoa, Soleni Fressato e Kristian Feigelson (2009). Na apresentação, Jorge Nóvoa insere o debate na tradição aberta por Marc Ferro, propondo difundir no Brasil o que chama do campo 'cinema-história' a ser

¹³ O livro foi organizado por Maria Helena Capelato, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Elias Thomé Saliba.

investigado teórica e metodologicamente e observado do ponto de vista da história social e de uma sociologia do cinema. O livro apresenta apreciações teóricas, e reflexões sobre o filme como fonte histórica e como representação da história.

Cinematógrafo é uma coletânea internacionalista, com onze textos de autores da língua francesa,¹⁴ sete contribuições de brasileiros, cinco de pesquisadores em língua espanhola e um norte-americano. Apresenta textos de importantes debatedores da historiografia internacional (Marc Ferro, Pierre Sorlin, Michele Lagny, Robert Rosenstone), além de contar com contribuições de autores do calibre de Jean-Pierre Bertin-Maghit, Sylvie Lindeperg e Angel Luis Hueso Montón. Contam-se autores importantes no debate nacional: além dos organizadores, Cristiane Nova, Sheila Schwarzman e Marcos Silva.

História e cinema e *Cinematógrafo* apresentam semelhanças apesar de produzidas em polos acadêmicos diferentes:¹⁵ a presença de temas recorrentes nas duas coletâneas (nazismo, segunda guerra mundial, guerra fria, revoluções) ou de questões de métodos de análise fílmica, e, claro, a representação da história nos filmes. A mais importante redefinição do objeto cinema foi relativizar o foco no *filme* na direção da problematização do cinema como múltiplas práticas sociais. Neste sentido o diálogo com a história do cinema já se mostra como uma possibilidade efetiva para muitos pesquisadores.

História cultural do cinema

162

Tal mudança foi possível, dentre outras questões, a partir da complexificação do trabalho dos historiadores com filmes, bem como pelo desenvolvimento de uma tradição alternativa de trabalho historiográfico, a de uma história cultural a partir do cinema.¹⁶ Na França essa proposta de abordagem começou a ser desenvolvida enquanto tal pela historiadora Michele Lagny, em finais dos anos 1980. Colaboradora de Pierre Sorlin e leitora das propostas desenvolvidas pela história e pelos estudos do cinema, Lagny (1997) tornou-se a primeira historiadora de destaque a colocar em debate a historiografia tradicional com a história do cinema. Influenciada pela nova história do cinema norte-americano, por exemplo, pela seminal obra *Film history: theory and practice*, de Douglas Gomery e Richard Allen (1993), conhecendo os debates desse campo na França e nos EUA, a autora definiu claramente a existência de dois campos históricos, a "história geral" e a "história do cinema", e na obra *De*

¹⁴ O conjunto possui uma marca de reflexão visivelmente francófila, com exceções evidentemente.

¹⁵ *História e Cinema* é organizada por professores da USP e a maioria esmagadora dos autores trabalha em São Paulo, com representantes de alguns outros estados como Rio de Janeiro, Santa Catarina, etc. *Cinematógrafo* é organizada a partir do Núcleo Oficina-História da UFBA, contando três autores da própria UFBA, um da UFPE, um da USP, um da Universidade do Morumbi (São Paulo) e um da UFRRJ.

¹⁶ As primeiras histórias culturais do cinema não foram escritas pela historiografia tradicional. O marco fundamental pode ser apontado no livro de Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler*, primeira grande análise sócio-cultural do cinema que realiza uma investigação histórica metodicamente controlada com um aparato teórico refinado. O que hoje se conhece como história cultural resulta, porém, de alterações da própria historiografia tradicional, com a incorporação de fontes, temas e conceitos culturais na análise historiográfica.

l'histoire du cinema: methode historique et histoire du cinema, inventariou as propostas de estudos históricos do cinema, dividindo-os entre os campos citados.

Resenhando material publicado em cinco línguas, defendeu (e defende) a incorporação dos avanços da história do cinema por uma história cultural como adição fundamental do trabalho historiográfico. Inicialmente voltada à discussão da legitimação do filme via reflexão metodológica, em si superada, a historiografia tradicional não se aproximou da estética, da história e da própria teoria do cinema, "amedrontada" com o espectro *a-histórico* que permeariam todas estas. Lagny demonstrou que esse aspecto *a-histórico* não existia mais na produção da história do cinema que lhe era contemporânea, e que a história do cinema apresentava métodos avançados de análise historiográfica, os quais incorporavam premissas da historiografia tradicional.

Michele Lagny reconstitui o objeto cinema na historiografia a partir do reconhecimento da "crise" da história na historiografia francesa dos anos 1980. A autora faz essa apropriação por meio da proposta de uma história cultural tal como pensada pelo historiador Roger Chartier. Desbancando o primado do social, caro às duas primeiras gerações dos *Annales*, Chartier propôs a reformulação da historiografia a partir da construção cultural da realidade pelas práticas culturais como atualização constante de representações culturais (CHARTIER 1989). Chartier matizaria melhor essa premissa nos anos seguintes, enquanto seu modelo foi absorvido como proposta teórica para resolver alguns dos problemas teóricos e metodológicos que os historiadores enfrentavam quando lidavam com cinema.

Por meio da noção de representação foi possível definir trabalhos que não tinham mais como referência, obrigatoriamente, o filme, mas o próprio cinema como campo cultural no qual as disputas sociais se materializavam nas películas. Na França essa tendência deu origem a trabalhos inovadores, como o de Sylvie Lindeperg (2009), que aplicando conceitos de Michel De Certeau, mostrara que o filme, numa perspectiva da história cultural, pode ser visto como produto de uma "operação cinematográfica".

No Brasil, a perspectiva da história cultural fora pensada por Alcides Ramos em sua pesquisa de doutorado publicada no livro *Canibalismo dos fracos*, em 2002. Ramos fez um diálogo profícuo entre as reflexões de Marc Ferro, Pierre Sorlin e Michele Lagny e com a apropriação teórica e metodológica dos conceitos de Michel De Certeau e Roger Chartier montou sua história cultural do filme *Os Inconfidentes*.

Muitos compêndios sobre história cultural publicados nos últimos dez anos definem agora o cinema a partir deste prisma (BRANCO 2009; PESAVENTO 2003; PESAVENTO, LOPES e VELLOSO 2006; BARROS; NÓVOA 2008). Em periódicos também se destacam artigos nessa perspectiva (DAVI 2007; RAMOS 2007; ROSSINI 1999; ROSSINI 2010; SILVA 2008). A coletânea *Cinema e história: teoria e representações sociais*, organizado por José d'Assunção Barros e Jorge Nóvoa (2008), defende explicitamente o cinema como objeto da *história cultural*. Aplicando os conceitos de representações, práticas e apropriações,

Barros procura explicitar que o aporte teórico metodológico da história cultural à francesa é capaz de fornecer o que o historiador precisa para trabalhar com cinema, seja em nível de fonte ou representação histórica. A coletânea de Barros apresenta um recorte culturalista explícito.

Diferentemente da proposta inaugural de Lagny, essa “corrente” não implicou necessariamente em diálogo direto com os estudos do cinema e a história do cinema. A definição de um “campo cinema” parte de reflexões próprias da historiografia, que agora, numa rubrica de história cultural, não redefine o objeto cinema a partir da dualidade filme/documento – filme/representação histórica. A proposta de Barros (2009), por exemplo, define o cinema e o filme a partir das categorias conceituais de uma certa história cultural francófila, remodelando os métodos de análise e definição do campo e isolando-se do debate com a já sedimentada reflexão sobre o cinema como objeto cultural. Este isolamento, contudo, não deve ser visto como uma recusa categórica, mas como evidência de um *horizonte de pensamento historiográfico* maior no qual este diálogo não está disponível como *alternativa evidente*.

Estética, história social e história cultural do cinema

Podemos dizer que há duas “correntes” principais de trabalhos na historiografia tradicional brasileira atual que trabalha com cinema, as quais não são autoexcludentes: uma história social e uma história cultural.

164

A primeira é mais flexível nos métodos e propostas, menos cerrada no aporte teórico e apresenta problemáticas que vão desde cinema e política, relações com instituições como a Igreja ou o Estado até as estruturas e relações de dinâmicas sociais nas quais são produzidas os filmes. Preocupa-se muito com circuitos de exibição, salas de cinema, intervenções políticas, políticas culturais, relações institucionais de poder, relações de produção de imagens e com outros meios audiovisuais. No Brasil trabalhos de pesquisadores como Mônica Kornis, Maria Helena Capelato, Marcos Silva, Sheila Schvarzman, Soleni Fressato, Jorge Nóvoa, Eduardo Morettin são alguns de seus nomes representativos.

A história cultural indaga sobre as representações culturais da realidade, as apropriações e as identidades sociais no cinema, tornando-se o campo por excelência da reflexão sobre a representação cinematográfica da história. Preocupada com as construções culturais das subjetividades, identidades, topografias e comunidades interpretativas, tende a observar a intertextualidade entre as diferentes linguagens na sua aparição cinematográfica a partir de um referencial teórico mais cerrado, sendo referência muito frequente os conceitos de Roger Chartier na base de reflexão e metódica. As publicações de José d’Assunção Barros, Alcides Ramos, Sandra Pesavento, N. Davi, Mirian Rossini investem nesse recorte.

Os pontos de interseção entre as “correntes” são muitos, entre eles uma concepção ora mais ora menos explícita do cinema como campo social historicamente constituído. A maioria dos pesquisadores também observa a

necessidade de pensar a materialidade do filme como uma questão fundamental do trabalho interpretativo e da crítica histórica. Apesar disso o específico cinematográfico e a dimensão estética continuam sendo um incômodo que poucos historiadores parecem dispostos a enfrentar. Senão, observemos Jorge Nóvoa quando escreve sobre o objetivo do historiador:

Cinema-história como teoria e problemática da relação que lhes dá origem, tem o mérito de *retirar as pesquisas sobre cinema de uma única perspectiva estética* que veio sendo realizada de modo quase que exclusivo, no mundo (*sic*), sem, contudo, menosprezar as abordagens estéticas. [...] Portanto se o leitor não encontrar aqui artigos com esse perfil estrito, não se deveu a qualquer preconceito ou má vontade para com os estudos estéticos per si. Mas, alguns dos artigos assumem a importância da estética e propõem formas adequadas de tratá-la segundo nossa perspectiva (NÓVOA 2009, p. 10, grifo nosso).

Traço fundamental da constituição do objeto historiográfico cinema: a domesticação pela *adequação* da “dimensão estética”. A expressão “única perspectiva estética” aponta para os limites da relação criada pelo investimento historiográfico: a história não lida diretamente com a estética, mas com o corpo social (ou cultural). Noutro momento, reconhecendo que “toda estética é histórica” (NÓVOA 2008, p. 4), o autor propõe a categoria de *razão poética* para contemplar *também* os elementos estéticos. A rigor, contudo, não define como isso pode ser feito, deixando transparecer a dificuldade de nossa comunidade acadêmica com tais questões.

Seja numa perspectiva “social” ou “cultural” do trabalho historiográfico, a relação da historiografia com a história do cinema permaneceu incômoda porque esta se confronta diretamente com a subjetividade e a estética cinematográfica, o que geralmente se reflete na dificuldade com a análise fílmica, como lembra Eduardo Morettin (2007). Mesmo a história cultural, com conceitos abrangentes de subjetividade, não oferece conceitos e métodos “confortáveis” para trabalhar o elemento estético do cinema.

Não é por acaso que muitos dos trabalhos historiográficos montam-se alheios às considerações estéticas. Compartimentam-se o econômico, social ou cultural como zonas de foco de interesse. Contudo, cada vez mais não são poucos aqueles que chamam atenção para a *constituição histórica dos elementos estéticos*, principalmente os pesquisadores da história das imagens (MENESES 2003; KNAUSS 2006; SANTIAGO JR. 2008; MEIZE 2010). Esta problematizou a visualidade e a cultura visual e transformou a historicidade da estética em parte de suas preocupações. Michele Lagny, por sua vez, apontara que a estética e a história do cinema não eram a-históricas e podiam auxiliar na redefinição heurística da historiografia via incorporações das discussões temáticas e conceituais da história cultural.¹⁷

¹⁷ A reflexão inaugural de Pierre Sorlin (1977) continha (assim como seus trabalhos mais recentes) as bases para uma história das imagens e da visualidade a partir do cinema.

Alguns historiadores tradicionais e a maioria das abordagens da história do cinema, ao menos nas últimas décadas, não lidam com a estética no sentido “tradicional” do termo e tem desenvolvido trabalhos que se debruçam sobre escalas de fenômenos com amplas interconexões no mundo histórico (SCHWARTZ e CHARNEY 2001; BORDWELL 2005; HIGASHI 2004; LAGNY 2009; LUCAS 2010; SANTIAGO JR. 2009; SILVA 2008a). Expulsa pela porta, a estética entra pela janela como um espectro que redefine os territórios dos historiadores.

Proposta: refletindo sobre o cinema e teoria da história

As considerações explicitadas até agora apontam para uma hesitação importante na constituição do objeto historiográfico cinema: a recusa de uma reflexão sistematizada que ultrapasse a preocupação metodológica. Por um lado, textos dedicados à chamada relação história e cinema (BARROS e NÓVOA 2008; CAPELATO et al. 2007; NÓVOA 2009) reclamam pela necessidade de uma reflexão mais aprofundada e teórica que permita articular o cinema e a história a partir do questionamento teórico. Por outro a maioria dos trabalhos realizam importantes reflexões metodológicas e evitam investigações sobre o impacto do cinema nos diversos campos de constituição do sentido do passado, inclusive na historiografia.

Tem-se evitado, numa palavra, a teoria da história como aparato da reflexão sobre a maneira como os historiadores lidam com o cinema e este com as múltiplas consciências sociais e históricas. Em outras palavras: a reflexão ocorreu e ocorre via problematização metodológica do cinema desde que se aceitou que o filme era um objeto da pesquisa e reflexão historiográfica. O salto final na direção de uma indagação teórica mais ampla, contudo, raramente foi trilhado. Evidentemente, há importantes exceções, desde algumas obras de Pierre Sorlin aos trabalhos de Lagny e Sylvie Lindperg, ou a própria ideia de razão poética para a relação cinema-história elaborado por Jorge Nóvoa (2008).

Os trabalhos sobre a forma como o cinema plasma a história em imagens foi a seara na qual as reflexões teóricas desenvolveram-se com maior facilidade, contemplando a própria constituição do passado pelas diferentes mídias (MORETTIN 1998; ROSENSTONE 2010) na elaboração da cultura histórica. A redefinição do objeto cinema a partir da história cultural também foi importante para conferir novo fôlego a uma reflexão teoricamente mais sistematizada, ainda que o tenha feito do ponto de vista da(s) teoria(s) cultural(is) voltada(s) ao embasamento do trabalho historiográfico.

Um novo passo na constituição do objeto cinema na historiografia é completar sua inserção como tópico de reflexão dos campos fundamentais da teoria da história. Pesquisas recentes apontam os diferentes níveis de complexidade (LAGNY 2009; LINDPERG 2009; SCHWARZAMN 2004; SCHWARZAMN 2008; SANTIAGO JR. 2009; LUCAS 2005; LUCAS 2010; MORETTIN 1998, 2007; HIGASHI 2004; BARROS e NÓVOA 2008; SILVA 2007), concebendo o cinema como prática e campo social do qual se pode explorar processos históricos de ação prática, gestão e disputas dos sentidos socialmente

atuantes, lançando profundas implicações sobre o que de fato é historicamente pesquisável, as maneiras de pesquisar e as formas de contar as histórias.

Uma heurística da relação cinema-história pergunta sobre múltiplos objetos que vão desde o lazer, produção econômica, circulação de mercadorias, circuitos de exibição, construção sensorial do cotidiano, cineclubismo, agenciamentos identitários, movimentos sociais, propaganda política, circuitos de sociabilidades, imaginários nacionais, topografias identitárias, subculturas, colonialismo, tecnologias da visão, sistemas visuais, regimes visuais de historicidades etc. Mais do que fonte, quando o cinema se torna *história-problema* (CASETTI 2003, p. 321), aponta-se para a teoria da história.

Neste sentido, o cruzamento do cinema com a matriz disciplinar da história (RUSEN 2001) pode ser elucidativo, uma vez que as imagens fazem parte da composição de ações, sentidos sociais e da consciência histórica. Pode-se, portanto, repensar o cinema a partir das considerações sobre ações estruturadas e estruturantes dos agentes, bem como de suas fraturas, dos campos de sentido socialmente atuantes, de seu impacto na constituição do conhecimento histórico (como fonte) e de seu papel da consciência histórica e da cultura histórica das sociedades.

O debate envolve, portanto, reflexão sobre a constituição visual (afinal o campo social cinema envolve circuitos de produção, circulação e agências em/de imagens) das sociedades da modernidade na virada do século XIX em diante, bem como das múltiplas temporalidades constituídas a partir das imagens cinematográficas e as maneiras como estas intervêm na constituição do regime de historicidade (HARTOG 2007; DELACROIX 2010) da (super)modernidade.

167

Considerações finais

A constituição do cinema como objeto historiográfico não foi feita de desacertos. Pelo contrário, foi justamente ao assegurar o campo de atuação do historiador como diferente de outros campos como a história do cinema, que se tornou possível o filme e o cinema adentrarem na historiografia. Os trabalhos arrolados aqui garantiram um horizonte de trabalho no qual, hoje, podemos ampliar ainda mais. Este texto visou chamar atenção à necessidade de continuidade dessa ampliação numa reflexão matizada e sistemática. Dado que entre as incumbências da teoria da história e da história da historiografia está entender o que fazem os historiadores quando elaboram conceitos, métodos, práticas e narrativas, cabe-lhe também compreender tais questões quando o objeto é o cinema.

O filme, como todas as imagens, perturba os campos discursivos ao seu redor, inclusive o historiográfico (DIDI-HUBERMAN 1998). Michele Lagny (2009, p. 100) afirmou que: "ultrapassamos a problemática tradicional, que considera o cinema como 'fonte da história', para nos aventarmos numa incursão no domínio que se fará sob a influência do cinema e da imagem". Torna-se mister a transformação dessa questão em tópico investigativo do labor historiográfico.

O debate, portanto, com a teoria da história é fundamental, mas também a superação (já encaminhada em muitos trabalhos recentes) da rejeição inaugural da história do cinema e dos estudos do cinema. A historiografia tem incorporado apenas nas últimas décadas as abordagens dos estudos visuais, constituindo os estudos históricos da visualidade (MENESES 2003; KNAUSS 2006), enquanto a história do cinema já realiza tal discussão desde os anos 1980 (BORDWELL 2005), sendo que os estudos fílmicos foram um dos campos que lançaram as bases dos estudos visuais no fim do século passado (MITCHELL 2008). Os estudos historiográficos do cinema podem aproveitar a “virada visual” para redefinir o cinema como um objeto historiográfico definitivamente interdisciplinar (ou transdisciplinar).

Desta maneira, pode-se ouvir o chamado da historiadora do cinema norte-americana Sumiko Higashi para “construir a interdisciplinaridade, e, inclusive, um inventivo novo fórum” (HIGASHI 2004, p. 99) do conhecimento histórico.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Cláudio de. O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. **Revista de sociologia e política**, Curitiba, v. 12, p. 121-129, 1999.

_____. **O cinema como agitador de almas**: argila, uma cena no Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

168

BARROS, José D’Assunção; NÓVOA, Jorge (orgs.). **Cinema-história**: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores. França, Brasil nos anos 50. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. Vol I: São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005, p. 25-70.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo (org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

CARDOSO, Ciro; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os casos do cinema e da fotografia. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro. **Narrativa, sentido, história**. Campinas: Papyrus, 1997.

CARNES, Mark (org.). **Passado imperfeito**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, Elias T. **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

- CHARTIER, Roger. Le monde comme représentation. **Annales**, 1989, vol. 44, n° 6, p. 1505-1520.
- DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- DAVI, T. N.. Cinema e história: representações do autoritarismo em Memórias do Cárcere de Nelson Pereira dos Santos. **Fênix**: revista de história e estudos culturais, vol. 4, ano IV, n 4, p.01-26, out/nov/dez 2007.
- DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick (orgs.). **Historicidades**. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIEHL, Astor Antônio. **A cultura historiográfica brasileira nos anos 1980**: experiências e horizontes. 2ª ed. Passo Fundo: UPF, 2004.
- FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho. **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- _____. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.
- GOMERY, Douglas; ALLEN, Richard. **Film history**: theory and practice. Boston: McGraw-Hill, 1993.
- HARTOG, François. Tempos do mundo, história e escrita da história. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). **Estudos sobre a escrita da história**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 15-28.
- HIGASHI, Sumiko. In focus: film history, or a Baedeker guide to the historical turn. **Cinema journal**, vol. 44, n. 1, p.94 -100, outono 2004.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer histórias com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.
- LAGNY Michele. **Cine y historia**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch, 1997.
- _____. Escrita fílmica e leitura da história. **Cadernos de antropologia da imagem**, n. 10, Rio de Janeiro, UERJ, 2000.
- _____. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 99-132.

- LAGNY, Michele; ROPARS, Marie-Claire; SORLIN, Pierre. **Generique des annes 30**. Paris: Presses Universitaires, 1986.
- LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: cinema e história. Tradução de Rubens Machado. **Imagens**, Campinas, n. 5, p. 28-33, ago./dez. 1995.
- LINDEPERG, Sylvie. Figuras de um evento filmado: as anamorfoses da história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 283-300.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. Tese de Doutorado (História). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.
- _____. Cinema, história e cultura visual. In: CURY, Cláudia Engler; FLORES, Elio Chaves; CORDEIRO JR., Raimundo Barroso (orgs.). **Cultura histórica e historiografia: legados e contribuições do século XX**. João Pessoa: Editora universitária/UFPB, 2010, p. 159-168.
- MAUAD, Ana Maria. As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa vizinhança. **Transit cirde: revista brasileira de estudos americanos**, Rio de Janeiro: ABEA / contracapa, vol. 1, p.52-77, Nova Série, 2002.
- MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista brasileira de história**, São Paulo, vol.23, n.45, jul. 2003.
- MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la imagen: ensaios sobre representación verbal y visual**. Madrid: Edicione Akal, 2009.
- MORETTIN, Eduardo V.. **Cinema e história: uma análise do filme Os Bandeirantes**. Dissertação de mestrado (Artes). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. et al. (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 39-64.
- _____. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme 'Descobrimento do Brasil' (1937), de Humberto Mauro. **Revista brasileira de história**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 135-165, 2000.
- NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: FEIGELSON, K.; NÓVOA, J. FRESSATO, S. (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. 1ª ed. São Paulo: UNESP, 2009.
- _____. A história diante dos desafios imagéticos. **Projeto história (PUCSP)**, São Paulo, v. 21, p. 141-162, 2000.

- _____. O cinema e o conhecimento da história. **O olho da história**, Salvador, v. 2, n. 3, p. 217-234, 1996.
- NÓVOA, Jorge Luiz Bezerra. Apologia da relação cinema-história. **O olho da história**, v. 1, n. 1, p. 109-122, 1995. Disponível em: <http://www.olhodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em fevereiro de 2011.
- _____. A relação cinema-história e a razão poética na reconstrução do paradigma histórico. **O olho da história**, Salvador, n. 10, abril 2008.
- NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 283-300.
- PESAVENTO, Sandra (org.). **História cultural**: experiências de pesquisa. Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.
- PESAVENTO, Sandra; LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica (orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representação. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006 .
- RAMOS, Alcides Freire. A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein. In: LOPES, Antonio Herculano Lopes; VELLOSO, Mônica Pimenta Velloso; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 137-149.
- _____. **O canibalismo dos fracos**: cinema e História do Brasil. 1ª. ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- _____. Cinema e história: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: PATRIOTA, Rosangela; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Org.). **Política, cultura e movimentos sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: EDUFU, 2001, p. 07-26.
- _____. Sob o signo da estética do lixo: as parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Bastita de Andrade. **Fênix**: revista de história e estudos culturais, vol. 4, ano IV, n 4, out / nov / dez 2007.
- RAMOS, Alcides Freire; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema e história do Brasil**. 1ª. ed. Contexto/EDUSP: São Paulo, 1988.
- REVEL, Jacques. **História e historiografia**: exercícios críticos. Curitiba: Ed. da UFPR, 2010.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes/os filmes na história**. Rio de Janeiro; paz e Terra, 2010.
- _____. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. **O olho da história**, Salvador, v. 1, n. 5, p. 105-116, set. 1997.

- ROSSINI, M. S.. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. **Anos 90** (UFRGS), Porto Alegre, v. 12, n. 12, p. 118-128, 1999.
- _____. Perspectivas dos filmes de reconstituição histórica no cinema brasileiro dos anos 70. **Fênix**: revista de história e estudos culturais, v. 6, p. 1-15, 2010.
- RUSEN, Jorn. **Razão histórica**. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora da UNB, 2001.
- _____. **Reconstrução do passado**. Teoria da história II: os princípios da pesquisa histórica. Brasília: Editora da UNB, 2007.
- SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**: das origens aos dias atuais. Lisboa: Novo Horizonte, 1983.
- SANTIAGO JR., Francisco das C. F.. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da imagem**, Londrina, ano II, n. 3, p. 65-78, 2008.
- _____. **Imagens do candomblé e da umbanda**: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970. Tese de Doutorado (História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009.
- _____. Resenha: Robert Rosenstone. A História nos Filmes/Os Filmes na História. **Revista brasileira de história**. Vol. 30, n. 60, 2010.
- 172 SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. **Especiaria** (UESC), v. 10, p. 15-40, 2008.
- SCHWARTZ, Vanessa; CHARNEY, Leo. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SILVA, Jaison Castro. O estrangeiro e a metrópole: local e universal no cinema de Walter Hugo Khouri. **Projeto história**, São Paulo, n. 36, p. 327-340, jun 2008a.
- _____. **Urbes negra**: melancolia e representação urbana em *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri. Dissertação de Mestrado (História). Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2007a.
- SILVA, Maria Carolina Granato da. **O cinema na greve e a greve no cinema**: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991). Tese de Doutorado (História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008b.
- SORLIN, Pierre. **Cines europeos, culturas europeas**. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. O cinema é nosso passado (entrevista). **Jornal do Brasil**, 16 out., 1993.
- _____. **Sociologie du cinéma**. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2005.

TENDLER, Silvio. Prefácio. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho. **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VALIM, Alexander Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. **História social**, Campinas, n. 11, 2005, p. 17-40.

_____. **Imagens vigiadas**: história social do cinema no alvorecer da guerra fria (1945-1954). Tese de Doutorado (História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.