

# O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA NA OBRA DE MARC FERRO

## *Cinema as a historical source in the Works Marc Ferro*

Eduardo Victorio Morettin\*

### RESUMO

Este artigo analisa o lugar que o cinema ocupa como fonte histórica na obra de Marc Ferro. Além de examinar a relação entre história e o cinema em seus textos, ele também sistematiza as noções que comandam a reflexão de ferro sobre o tema. Por último, ressalta a maneira pela qual se efetiva esta relação por meio do estudo de alguns casos concretos, como os filmes feitos durante o período da República de Weimar.

*Palavras-chave:* cinema, história, Marc Ferro.

### ABSTRACT

This article analyzes the insertion of the cinema as a historical source in Marc Ferro's work. Besides examining the relationship between history and cinema in his texts, it also presents some key elements that drive his reflection about the theme. Finally, this article highlights the way this relationship is put into practice, using concrete examples such as some of the films produced during Weimar's Republic period.

*Key-words:* film, history, Marc Ferro.

Vários foram os pesquisadores que se preocuparam com a relação entre cinema e história. Não temos a intenção de apresentar a maneira pela qual esta questão foi pensada ao longo do tempo. Podemos, no entanto, afirmar que ela é tão antiga como o próprio cinema, como vemos em um documento de 1898, publicado na revista *Cultures*.<sup>1</sup> No caso brasileiro,

\* Professor da Escola de Comunicação Artes - ECA da USP

<sup>1</sup> LE CINÉMA et l'histoire: un document de 1898. *GNS Cultures*, n. 1, p. 233, 1974. Segundo o artigo, o autor do documento, Boleslas Matuszewski, era "consciente do que era história, sensível ao que poderia ser o cinema (...) analisando as relações mútuas destas duas formas de expressão".

encontramos em José Honório Rodrigues, por exemplo, em um livro publicado em 1952, reflexões acerca das possibilidades que o meio oferece à pesquisa histórica.<sup>2</sup>

A partir dos anos 70, o cinema, elevado à categoria de “novo objeto”, é definitivamente incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova.<sup>3</sup> Um dos grandes responsáveis por essa incorporação foi o historiador francês Marc Ferro. A nossa intenção, neste artigo, será a de observar o lugar que o cinema ocupa na obra de Ferro. De certa maneira, a escolha desse teórico se deve, em primeiro lugar, à sua importância na relação cinema e história, constituindo-se leitura obrigatória para qualquer pessoa interessada no assunto. Sistematizar alguns dos problemas que perpassam o conjunto de seu trabalho tem em si validade, dado que esse levantamento ainda não foi feito em língua portuguesa.<sup>4</sup>

Nosso artigo está dividido em três momentos: o primeiro cerca algumas das noções que comandam a reflexão do autor sobre a questão e examina o projeto de elaboração de uma nova ciência; o segundo discute as considerações feitas a respeito do estatuto documental do cinema conferido pelo historiador; no último, propusemo-nos a observar a maneira pela qual o arcabouço teórico é mobilizado na análise de casos concretos, como, por exemplo, os filmes produzidos durante a República de Weimar.

2 RODRIGUES, J. H. *A pesquisa histórica no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1982. p. 174-176. O historiador está particularmente preocupado com as formas de “falsificação” do cinema. Para ele, “toda a crítica externa e interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito impõe igualmente ao filme. Todos podem igualmente ser falsos, todos podem ser ‘montados’, todos podem conter verdades e inverdades”.

3 De Le Goff, ver LE GOFF, J. História. In: ROMANO, R. (Org.). *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*. [S.l.]: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 158-259; e LE GOFF, J. L'histoire nouvelle. In: LE GOFF, J. et al. (Orgs.). *Les Encyclopédies du Savoir Moderne – La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978. p. 210-241; de Le Goff e Pierre Nora, ver: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976; por fim, ver GARÇON, F. Des nocces anciennes. In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. CinémAction*, n. 65, p. 9-18, oct./déc. 1992.

4 Há um balanço a respeito da obra de Ferro em francês sob a coordenação de François Garçon (Cf. GARÇON, *Cinéma et Histoire*).

## *Uma contra-análise da sociedade?*

A partir da leitura da obra de Marc Ferro, percebemos o lugar de destaque que ocupa o artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade?” em sua reflexão sobre a problemática cinema e história. O depoimento do autor<sup>5</sup> e as constantes reedições do texto em diversas publicações sinalizam a relevância desse trabalho.<sup>6</sup>

Para Ferro, o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição. Vejamos:

[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor (...). A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.<sup>7</sup>

5 Cf. GARÇON, F.; SORLIN, P. (Entrs.). Marc Ferro, de Braudel à *Histoire parallèle*. In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. CinémAction*, n. 65, p. 53, oct./déc. 1992.

6 Esse texto, escrito em 1971, foi publicado pela primeira vez em 1973 na revista *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 29, n. 1, p. 109-124, 1973. Foi reeditado em 1974 para o livro *Faire de l'histoire: nouveaux objets*, organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora. Dois anos depois, esse livro foi traduzido para o português (*História: novos objetos*). Reapareceu, com algumas alterações, no capítulo “Le film et le choix des sources dans l'analyse des sociétés” em *Analyse de film. Analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire* (Paris: Hachette, 1975). Foi novamente reaproveitado em outras publicações do autor, como *Cinéma et histoire*. Paris: Ed. Denöel/Gonthier, 1977; e *Cine e Historia*. Barcelona: G. Gili, 1980.

7 FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

Neste sentido, o filme atinge as estruturas da sociedade<sup>8</sup> e, ao mesmo tempo, age como um “contra-poder” por ser autônomo em relação aos diversos poderes desta sociedade. Sua força reside na possibilidade de exprimir uma ideologia nova, independente, que se manifesta mesmo nos regimes totalitários, nos quais o controle da produção artística é rígido.<sup>9</sup> Algumas películas e cineastas “manifestam uma independência com respeito às correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, que lhes é própria e que suscita uma tomada de consciência nova” e vigorosa.<sup>10</sup>

Para o autor, o cinema permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas. Descobrir a porta que nos leva a estes novos caminhos significa salientar os “lapsos” deixados pelo diretor e pelo seu produto. Cabe salientar que esses caminhos são indicados de maneira inconsciente pelo diretor. A análise da linguagem cinematográfica comprovaria sua tese.<sup>11</sup> Aliás, é por se manifestar desta forma que a obra cinematográfica constitui um documento privilegiado. Para Ferro, o documento fílmico produzido pelo Estado ou por outras instituições difere do documento escrito que possui a mesma origem. O primeiro “traz sem querer uma informação que vai contra as intenções daquele que filma, ou da firma que mandou filmar”. Não que não haja “lapsos” nos documentos escritos, “mas no filme há lapsos a todo o momento, porque a realidade que se quer representar não chega a esconder uma realidade independente da vontade do operador”.<sup>12</sup> Para ele, estes “lapsos” podem “ocorrer em todos os níveis do filme, como na sua relação

8 Cf.: FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 10.

9 O próprio autor admitiu, porém, que esta potencialidade não se desenvolve plenamente. Em regimes totalitários, o excessivo controle da produção artística faz com que o cineasta perca “o direito à palavra, a menos que ele não se identifique completamente com a ideologia que a instituição encarna”. Neste contexto, onde há identificação entre cineasta e Estado totalitário, a própria divisão (clássica, por sinal) entre os diversos gêneros cinematográficos se apaga: “entre certos planos de Dovjenko e as atualidades soviéticas de 1934, as diferenças desaparecem, a uniformização totalitária apreende todas as figuras do discurso fílmico” (Cf. Ferro, M. Le film, objet culturel et le témoin de l’Histoire. *La Revue du Cinéma, Image et Son/Écran*, n. 364, p. 120-121, sept. 1981).

10 *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 12.

11 *Ibid.*, p. 15.

12 FREY, B. et al. (Entr.). Marc Ferro – falsificações. *M. Revista de Cinema*, Lisboa, n. 4, p. 70-71, jul. 1977.

com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível”.<sup>13</sup>

Não acreditamos, no entanto, que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias “aparente”-“latente”, “visível”-“não-visível” e “história”-“contra-história”. A idéia proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da “história” ou de sua “contra-história”, tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível” através do “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem.<sup>14</sup>

Um outro ponto merece ser destacado. Aceita-se a idéia de que uma realidade (verso e reverso de uma sociedade) é apreendida pelo filme e percebida, por sua vez, somente pelo historiador. Neste sentido, cabe destacar o uso constante na reflexão deste profissional das palavras registrar e

13 FERRO, O filme: Uma contra análise..., op. cit., p. 204.

14 Demonstramos este método em nossa dissertação de mestrado (Cf. MORETTIN, E. V. *Cinema e História: uma análise do filme “Os Bandeirantes”*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, ECA) e tese de doutorado (Cf. MORETTIN, E. V. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme “Descobrimento do Brasil” (1937)*, de Humberto Mauro. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, ECA).

revelar,<sup>15</sup> expressões tão caras a uma tradição cinematográfica preocupada em trazer para o cinema o “real”, esquecendo-se do papel de mediação exercido pelo cinema.<sup>16</sup>

Como já dissemos, tais pressupostos comandam toda a reflexão de Ferro sobre cinema. Em um texto de 1985,<sup>17</sup> afirma que a contra-análise da sociedade é fornecida de várias maneiras pelo cinema. Em primeiro lugar, por meio de uma variedade de informações, como gestos, objetos, comportamentos sociais etc., que são transmitidas sem que o diretor queira. Em outro momento, por meio das “estruturas e organizações sociais, essencialmente nos filmes não documentários que não têm a função de informar”.<sup>18</sup>

Apesar de o cinema possuir um caráter independente face ao poder, trazendo dentro de si elementos que fornecem a contra-análise de sua sociedade, um tipo em especial é eleito como o lugar privilegiado de sua manifestação: “o filme realizado com poucos recursos que, em certos casos, pelo menos, permite a um grupo ‘tomar a palavra’”.<sup>19</sup> Para o autor, as “grandes obras fílmicas da contra-história (...) provêm naturalmente das sociedades onde o regime político não deixa à história sua liberdade e onde, para se exprimir, ela toma uma forma cinematográfica”.<sup>20</sup>

A contra-história, via cinema, apresenta-se em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens. Neste momento, teríamos um ponto de junção entre a natureza histórica do cinema enquanto possibilidade de “revelar” o

15 A respeito de “Segundo a Lei” (1925), de Lev Kulechov, o autor afirma que através de sua análise “*revelam-se* as proibições não-explicitas dos inícios do terror. Os filmes de atualidades *revelaram*, ao mesmo tempo, a popularidade de outubro e *desnudaram os aspectos falsificadores da tradição histórica*” (Cf. FERRO, 1976, p. 213, grifos nossos). Em outro texto, o autor comenta que o cinema é “mais apto a *revelar* o inconsciente coletivo do que as transações financeiras ou diplomáticas” ([FERRO, M.]. *Société du XXe. siècle et histoire cinématographique. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 23, p. 584, 1968. Grifo nosso).

16 Michèle Lagny faz observações no mesmo sentido (Cf. LAGNY, M. *Après la conquête, comment défricher?* In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. CinémAction*, n. 65, p. 32, out./dez. 1992).

17 FERRO, M. Y a-t-il une vision filmique de l’histoire. *L’Histoire sous surveillance*, Paris, p. 109-131, 1985.

18 *Ibid.*, p. 115.

19 *Ibid.*, p. 116.

20 *Ibid.*, p. 117. No contexto dos anos 80, Ferro está se referindo à Polônia, à antiga União Soviética, à África negra e à América Latina (mais especificamente ao cinema feito pelos índios).

inverso da sociedade e a origem social desses grupos, uma vez que eles representam esse inverso. Por serem excluídos, não participam nem da representação da sociedade – elaborada por uma de suas partes que, entretanto, apresenta-a como pertencente ao todo – e nem do poder instituído. No momento em que estabelece esta relação, Ferro precisa um pouco melhor a maneira pela qual o cinema contribui para uma contra-análise da sociedade, mas, ao mesmo tempo, coloca-nos um outro problema se pensarmos de acordo com o seu referencial teórico: as imagens cinematográficas produzidas por esses grupos não forneceriam elementos para a sua própria contra-análise, pondo abaixo a representação que fazem de si e da sociedade?

Para o autor, a contra-história elaborada pelo cinema seria complementar à realizada pela tradição escrita. Isso nos é indicado em *Y a-t-il une vision filmique de l'histoire*, por exemplo, em que o autor, ao comentar os filmes americanos realizados por índios, afirma que suas informações “trazem um complemento à contra-história escrita”.<sup>21</sup> Apesar de ressaltar a complementaridade, que discutiremos mais detidamente no final do artigo, o cinema é visto como “uma forma privilegiada da contra-história”.<sup>22</sup> Se “os aspectos visíveis [do funcionamento da sociedade] constituem os elementos da história tradicional”,<sup>23</sup> esta contra-história (nova corrente histórica?) trabalharia, então, com o que não é mostrado pela sociedade, com os seus aspectos não visíveis. Desta maneira, a dimensão política do cinema, enquanto “arma de combate”<sup>24</sup> da contra-história, manifestar-se-ia em sua plenitude.

Em *Film et histoire*, os pressupostos formulados em 1971 são mantidos. São examinados diversos gêneros, como os filmes industriais, publicitários, de reconstituição histórica, eróticos, pornográficos e as adaptações cinematográficas de óperas. A televisão, o produto audiovisual, enfim, é o objeto a ser discutido, como Ferro deixa claro na apresentação do livro: “Esta publicação aborda os diferentes eixos da problemática das relações

21 FERRO, *Y a-t-il une...*, op. cit., p. 119.

22 *Ibid.*, p. 116.

23 *Ibid.*, p. 115-116.

24 FERRO, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 15.

entre a história e o filme de cinema ou de televisão”.<sup>25</sup> O processo de ampliação aqui percebido faz com que voltemos nossa atenção para um outro ponto de nosso trabalho.

### *A elaboração de uma nova ciência*

Esta operação – ampliação do objeto a partir dos mesmos pressupostos – não é inédita no autor. O aproveitamento, por exemplo, de um texto de 1975, *Le film et le choix des sources dans l'analyse des sociétés*,<sup>26</sup> em um trabalho posterior de 1978, *Image*,<sup>27</sup> leva-nos a pensar, em função da própria característica dessa reflexão, que o método, pensado por Ferro para o cinema, poderia ser utilizado para qualquer imagem produzida pela sociedade. O que foi colocado como válido para um caso particular (filme) é estendido para um caso geral (imagem). Ao reproduzir o texto, em procedimento já adotado em outras situações, o autor acrescentou simplesmente as palavras fotografia e imagem em alguns trechos, suprimindo a palavra filme. A contradição reside no fato de Ferro afirmar que a imagem “exige procedimentos de análise que participam ao mesmo tempo das exigências habituais da crítica histórica e daquelas que necessita sua especificidade”.<sup>28</sup> Em outros termos, o específico cinematográfico seria o mesmo da fotografia, da televisão ou da imagem digital? Pensar a imagem a partir de transcrições de observações de método feitas para o cinema dilui, certamente, o ponto de partida original. Perde-se a singularidade que diferencia os distintos suportes imagéticos: o cinematográfico, o televisivo e o fotográfico.

25 FERRO, M. (Dir). *Film et Histoire*. Paris: Éd. De l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984. p. 3.

26 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 5-11.

27 FERRO, M. *Image*. In: LE GOFF, J. et. al. (Dir.). *La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978. p. 246-248.

28 *Ibid.*, p. 246.

As constantes reedições de seus textos,<sup>29</sup> em conjunto com o procedimento acima apontado de ampliar pressupostos válidos a princípio para o cinema para qualquer tipo de produto audiovisual, possuem um sentido claro em sua obra. Na verdade, o que está em jogo é a elaboração de um amplo projeto, que é pensado, explicitamente no seu início, em termos de constituição de uma nova ciência.

Em *Société du XX<sup>e</sup> siècle et histoire cinématographique*, artigo de 1968, Ferro afirma que a “sociohistória cinematográfica”, então nascente, constitui uma nova área das ciências humanas e que, como estas, “se desenvolverá ao nível da pesquisa, da criação, do ensino”. E como toda “ciência ainda balbuciante, ela deve começar por verificar a exatidão de sua análise”.<sup>30</sup>

Esse texto, anterior ao *Filme: uma contra-análise da sociedade?*, lança a necessidade de se construir um novo edifício teórico, cujas fundações, cabe destacar, seriam preparadas por ele. Ressalta que não tem “um programa completo e bem em ordem”. Como diz: “Eu somente escrevi estas linhas para lançar um grito de alarme: certamente o cinema não é toda a História. Mas, sem ele, não se poderia ter o conhecimento do nosso tempo”.<sup>31</sup>

Em 1977, em resposta a este grito, o autor faz um balanço positivo, por sinal, da sua produção. “Para nós, a leitura histórica e social do filme, empreendida em 1967, permitiu atingir zonas não visíveis do passado das sociedades”.<sup>32</sup>

29 O reaproveitamento não se resume somente a “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. Em “Fiction et réalité au cinéma, une greve dans l’ancienne Russie” (*FERRO, Cinéma et histoire*, op. cit., p. 127-134), o autor reproduz integralmente a análise do filme “A Greve” (1924), de Serguei Eisenstein, feita em FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 62-64. Parte de “Y a-t-il une vision filmique de l’histoire” é oriunda de *Aux États-Unis, cinéma et conscience de l’histoire* (Cf. *Film et Histoire*, op. cit., p. 145-149). Outros exemplos poderiam ser citados.

30 FERRO, *Société du XX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 582.

31 *Ibid.*, p. 585.

32 FERRO, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 19. Aqui a idéia de projeto está bem clara. O livro, segundo Ferro, reuniu “textos que respondem ao projeto *Cinema e História*” (p. 7, grifo do autor). É interessante notar o estabelecimento de 1967 como o ano em que iniciou este trabalho, considerando a existência de pelo menos um texto anterior: FERRO, M. et al. *L’Experience de La Grande Guerre. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, v. 20, n. 2, p. 327-336, mars/avr. 1965; no qual algumas discussões já tinham sido realizadas.

Apesar de chamar para si um projeto tão ambicioso, dado que, entre outras coisas, propõe-se a dar conta de várias cinematografias<sup>33</sup> e prolongar a validade de seu método para a imagem audiovisual, entendemos que o autor não produziu um trabalho de maior profundidade, que demonstrasse plenamente a eficácia de sua análise, já que grande parte de sua produção é constituída por artigos ou coletâneas. O autor estaria em condições de realizar tal trabalho desde os inícios dos anos 70 se escolhesse por objeto o cinema soviético, se levarmos em consideração sua produção escrita sobre a história da Revolução Russa e da ex-URSS.<sup>34</sup>

Em 1977, Ferro, atento para este problema, justifica, no prefácio da coletânea *Cinéma et histoire*, o fato de os textos apresentados não se aprofundarem nos problemas propostos: a “maior parte apareceu em publicações cuja vocação não era a de se interessar pelos problemas que o cinema coloca em sua relação com a sociedade”.<sup>35</sup> O caráter de obra inacabada permanece em 1980, em outra coletânea por ele organizada, *Cine e historia*.<sup>36</sup> A perspectiva, assumida no prefácio, é ainda de um amplo projeto. A reedição de vários textos obedeceria então a um sentido: oportunidade de “armonizar el conjunto; (...) proponer un verdadero libro”. No entanto, vários destes textos são apresentados como “fragmentos y trozos”. O historiador afirma: “Decididamente, yo no tengo tiempo disponible para escribir un libro acabado sobre el Cine, como lo he tenido para tratar de la Revolución de 1917 o la Gran Guerra”.<sup>37</sup>

Retomaremos este assunto mais abaixo. No entanto, podemos adiantar que o autor continuou enfrentando escassez de tempo para se dedicar profundamente ao estudo da relação entre cinema e história.

33 Em seus textos, o autor trabalha tanto o cinema americano, como o soviético, passando pelo francês, inglês e alemão, sem contarmos as menções ao cinema africano, polonês etc. Analisa-os ora em conjunto (como no caso da produção cinematográfica americana em “Aux États-Unis, cinéma et conscience de l’histoire”. In: *Film et Histoire*, op. cit.) ora em momentos muito precisos, como em *L’idéologie stalinienne au travers d’un film: Tchapaev*. In: FERRO, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 135-138).

34 Cf. FERRO, M. *La Révolution de 1917*. Paris: Aubier-Montaigne, 1970-1976. v. I: La chute du tsarisme et les origines d’Octobre, e v. II: Octobre. Naissance d’une société; e o que foi produzido sobre o assunto na revista *Annales*.

35 FERRO, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 7.

36 Trad. de Josep Elias. Barcelona: G. Gili, 1980.

37 FERRO, *Cine e Historia*, op. cit. p. 7. Ferro está se referindo a FERRO, M. *La Grande Guerre 1914-1918*. Paris: Gallimard, 1968.

## *O cinema enquanto novo documento*

A discussão sobre a maneira pela qual o cinema entra no universo do historiador está presente na maioria de seus textos. Além de indicar a originalidade de sua pesquisa (na verdade, considera-se o primeiro historiador a sistematizar tais problemas),<sup>38</sup> tal exame traz no seu bojo dois aspectos: o estatuto cultural adquirido pelo cinema neste século e o papel das fontes no trabalho histórico.

Com relação a este último aspecto, o autor afirma que o cinema sempre foi desprezado pelos historiadores e pela sociedade.<sup>39</sup> Esse desprezo pelo cinema reflete um distanciamento do historiador diante de informações de outra natureza como risos, gestos e gritos, sempre considerados “produtos de um discurso tido como fútil e subalterno, [que] escapavam do olhar do historiador, por razões tanto sociológicas e ideológicas como técnicas”.<sup>40</sup>

O fato de o cinema não ocupar um lugar de destaque na reflexão histórica naquele momento relaciona-se à própria formação do historiador de então, iniciado “em técnicas de pesquisa válidas para os séculos passados: escapou-lhes que, para a época contemporânea pelo menos, eles dispunham de documentos de um tipo novo, de uma linguagem diferente”.<sup>41</sup>

A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade de que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão. Para o autor, “Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um com-

38 Cf. FERRO, L'Experience de La Grande Guerre, op. cit., p. 331; e FERRO, Société du XXe. siècle..., op. cit., p. 581. Secretário de redação da revista *Annales* desde 1962, indicado por Fernand Braudel, Ferro afirma que seus artigos sobre cinema o colocaram em sintonia com as preocupações da revista (Cf. GARÇON; SORLIN, 1992, p. 50).

39 Cf. FERRO, O filme: uma contra-análise..., op. cit., p. 199-202. A posição que o cinema ocupava na sociedade, nos inícios do século XX, é discutida também em FREY (1977) e FERRO, M. *Cinéma et Histoire* – 2. Entretien avec Marc Ferro. *Cahiers du Cinéma*, n. 257, p. 22-26, mai/juin 1975.

40 FERRO, M. Présentation. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 29, n. 1, 1973.

41 FERRO, M. *Société du XXe. siècle...*, op. cit., p. 581.

batente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia”.<sup>42</sup>

Como exemplo disso, cita a historiografia polonesa contemporânea que, na falta de fontes escritas, buscou por meio dos elementos da cultura material “provar a identidade da nação polonesa, seu enraizamento entre as fronteiras que ela indica”.<sup>43</sup>

Apesar de Ferro associar esse desprezo para com o cinema a uma tradição historiográfica antiga e mencionar que a mudança das fontes implica uma adoção de outro método,<sup>44</sup> devemos ressaltar que não podemos falar, no caso dos positivistas, parte desta tradição, em uma exclusão das fontes não escritas em seu trabalho. Estas são utilizadas quando, em um período, dispomos de poucos (ou de nenhum) documentos escritos. Para Langlois e Seignobos (1946): “Já houve quem se utilizasse de obras literárias, poemas épicos, romances, peças de teatro, para esclarecer períodos e fatos de documentação minguada, assim procedendo, também, em relação à antigüidade e à determinação de usos da vida privada. O processo não é ilegítimo, desde que se subordine a várias restrições, que, infelizmente, estamos sempre sujeitos a esquecer”.<sup>45</sup>

A preocupação central desses historiadores com relação à utilização das fontes tem ligação com a elaboração de uma metódica rigorosa que estabelece diversos critérios com o intuito de se chegar a um veredicto sobre elas, dentro de um processo de construção cujo ponto final é o fato histórico.

A exclusão da imagem cinematográfica do fazer histórico, para Ferro, ocorreria em função desta pertencer ao imaginário da sociedade que, por sua vez, também não era considerado pelo historiador. A vinculação entre cinema e imaginário é fundamental para o seu trabalho, é o seu postulado: “aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História”.<sup>46</sup>

42 FERRO, O filme: uma contra-análise..., op. cit., p. 200.

43 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 6.

44 Cf. FERRO, *Présentation*, op. cit.

45 Cf. LANGLOIS, C. V.; SEIGNOBOS, C. *Introdução aos Estudos Históricos*. Trad.: Laerte de Almeida Moraes. São Paulo: Ed. Renascença, 1946. p. 136.

46 FERRO, O filme: uma contra-análise..., op. cit., p. 203.

## *Ficção e documentário unidos pela noção de autenticidade*

O autor entende que todo filme, sem privilegiar nenhum gênero, deve ser analisado pelo historiador. A obra cinematográfica traz informações fidedignas a respeito do seu presente. A recuperação destas informações exige do pesquisador conhecimentos teóricos e técnicos, como veremos a seguir. A noção de autenticidade, surgida da necessidade de se compreender exatamente o que se passou, a realidade de um dado momento histórico, permeia toda a sua discussão.

Comecemos nossa análise com o desenvolvimento da primeira idéia presente no parágrafo anterior, retomando outras já trabalhadas em outros momentos: Ferro afirma que “todos os filmes são objetos de análise”.<sup>47</sup> A desconsideração da produção cinematográfica ficcional parte do pressuposto de que por integrar o imaginário ela não teria valor enquanto conhecimento, “não exprimiria o real, mas sua representação”. Se o imaginário constitui “um dos motores da atividade humana”, força integrante da História, “o cinema, sobretudo a ficção, abre uma via real na direção de zonas *psico-sócio-históricas* [c/ Autor: **psicossociohistóricas?**] jamais atingidas pela análise dos ‘documentos’”.<sup>48</sup> Esse tipo de produção, aliás, leva uma vantagem em relação às atualidades ou ao documentário. Devido à sua maior divulgação e circulação, é possível identificar com maior clareza o diálogo entre filme e sociedade por meio da crítica e da recepção do público.

Para Ferro, a oposição entre ficção e documentário, baseada na sua relação com o real, deve ser matizada, pois ambos informam uma “realidade social” de natureza diversa. Além das informações trazidas de forma quase inconsciente pelo diretor (objetos, gestos, atitudes ou comportamentos sociais – novamente), em uma película de ficção que recorre às imagens tomadas em exteriores, temos “toda uma informação documentária (...) que é

47 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 12. Isto aparece também em FERRO, *Société du XXe. Siècle...*, op. cit., p. 581; FERRO, *Image*, op. cit., p. 246-247; FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 41; e FERRO, *Y a-t-il une vision...*, op. cit., p. 115.

48 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 12-13.

da mesma natureza que a da reportagem, mesmo se ela não tem a mesma função nos dois tipos de filme”.<sup>49</sup>

Para o autor, os gêneros cinematográficos existem e devem ser entendidos enquanto tais, sem que estas diferenças se tornem um impedimento para o trabalho do historiador. Desta forma, dada a amplitude do material usado, a obra cinematográfica, independente do gênero, captará imagens, consideradas reais, sobre algum aspecto da sociedade (imaginário, economia etc.). Na verdade, “para a análise social e cultural, eles são igualmente objetos documentários (...) É suficiente aprender a lê-los”.<sup>50</sup>

Essa leitura se efetiva no exercício de uma crítica ao documento cinematográfico; exame vinculado à tradição histórica, dado o caráter das três dimensões de crítica propostas: a crítica de autenticidade, a de identificação e a analítica. Detenhamo-nos sobre a primeira.<sup>51</sup>

O autor aponta, a princípio, que a noção de autenticidade no cinema deve ser pensada de maneira mais ampla. Ferro se serve de dois exemplos para ilustrar esta situação: *Lourdes et ses miracles* (1954) e *Farrabique* (1947), ambos de Georges Rouquier.

Na primeira obra, uma cerimônia religiosa é filmada. Qualquer gesto ou olhar de seus integrantes que denuncie ao espectador a presença da câmera é cortado no momento da montagem. Esta atitude não é criticada por Ferro, na medida em que o “plano montado (...) restitui a cerimônia tal qual ela é”. Ao mesmo tempo, se tivéssemos um plano seqüência, sem estes cortes, poderíamos “conhecer igualmente as reações dos aldeões diante do olhar que os registra”.<sup>52</sup> Cabe ressaltar que a idéia de uma “realidade” a ser resgatada transparece em toda a análise.

Em *Farrabique*, o diretor avisa previamente às pessoas que elas serão filmadas. Para Ferro, existe autenticidade também nesta situação, pois “as imagens têm um suplemento anímico, uma interioridade que o especta-

49 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., Ibid., p. 13, grifo do autor.

50 Ibid., p. 13. O que pode diferenciar estas duas categorias (“films-documents” e filme de ficção) é a “natureza diferente das tomadas de origem”. A partir desta distinção, o autor se propõe a analisar os gêneros mais diversos: “desde o documento bruto, ou considerado como tal, até o filme de ficção, mesmo o de ficção científica” (FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 15).

51 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 18.

52 Ibid., p. 19.

dor tem conhecimento, desde que ele saiba quais foram as condições de filmagem”.<sup>53</sup>

Independentemente do que se queira resgatar em um objeto filmado, “a presença de planos seqüências ou pelo menos de planos mais longos oferece um primeiro indício que permite julgar a natureza do documento”.<sup>54</sup>

Justificada a busca de autenticidade no cinema, Ferro também propõe uma metódica de avaliação da veracidade no documento fílmico. No que diz respeito aos noticiários, Ferro arrola traços identificadores da presença ou não de reconstituição, entendida como tentativa deliberada de modificação do documento. O primeiro se refere ao ângulo adotado, na tomada de cena que “permite averiguar se um documento é autêntico em sua totalidade e intacto em sua continuidade”. O segundo, à “distância das diferentes imagens de um mesmo plano”. O terceiro, ao “grau de legibilidade das imagens e da iluminação”. O seguinte, ao “grau de intensidade de ação”.<sup>55</sup> O último, ao “grão da película”, pois, para Ferro, se a película é contratipada (cópia de um positivo), ela encerra maior possibilidade de trucagens.<sup>56</sup>

Esta série de procedimentos visa a encontrar o documento autêntico, ou seja, aquele que não sofreu adulteração. Em *L’expérience de la grande guerre*, ao comentar o filme de 1964 co-dirigido por ele e Solange Peter e a fim de demonstrar “a riqueza dos documentos cinematográficos para o conhecimento da história e da compreensão do passado”, Ferro ressalta que os materiais utilizados na elaboração do pequeno documentário são “compostos unicamente de documentos autênticos, e no essencial, animados”. Em outro momento, o autor se refere aos documentos cinematográficos como “documents vivants”.<sup>57</sup> A idéia central, portanto, é a de autenticidade.

53 FERRO, *Analyse de film...*, p. 19.

54 Id. Ferro aqui aproxima-se de uma tradição teórica iniciada por André Bazin nos anos 50 acerca de uma fenomenologia do real no cinema por meio de uma menor decupagem pelo do uso do plano seqüência (Cf. BAZIN, A. *O cinema*. Ensaios. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991).

55 “O curso da história é imprevisível, e um documento autêntico, integral, um plano seqüência não montado comporta necessariamente ‘temps morts’. Eles não poderiam ter um ritmo de alternância regular entre ‘temps forts’ e ‘temps faibles’” (FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 21).

56 Ibid., p. 20-21. Podemos perceber que o conhecimento necessário para que se estabeleça a autenticidade de um documento é especializado, técnico: a identificação de uma contratipagem e o exame de um negativo.

57 Cf. FERRO, *L’expérience de La Grande Guerre*, op. cit., p. 331, 333.

dade tal como vemos em José Honório Rodrigues, que aceita, como vimos, o filme como uma fonte histórica. Para ele, vale lembrar, o que se impõe ao historiador é conhecer a sua “possibilidade especial de falsificação”. Posteriormente, “apurada a veracidade do filme, insuspeita sua fidedignidade, ele é fonte primordial, quando é um conhecimento audiovisual direto, não censurado, especialmente nos noticiários diários e semanais, filmando os acontecimentos na hora do seu nascimento”.<sup>58</sup>

A busca do “documento intacto” constitui um dado importante quando nos ocupamos do cinema via Ferro. Esta idéia permeia outras informações, como a que sustenta uma oposição entre história e contra-história (com os filmes de grupos sociais marginalizados jogando pesado neste sentido, como vimos). Para que se realize como contra-história, o cinema deve se ancorar em procedimentos que validem a sua representação.

Um outro momento de crítica ao documento fílmico, o da crítica analítica, leva-nos à análise da realização, o que envolve um estudo sobre outras operações, também ideológicas, como “a definição da natureza e da função do comentário,<sup>59</sup> utilização eventual de entrevistas, sonorização etc.”<sup>60</sup>

Neste sentido, Marc Ferro entende que a “ideologia de um filme é mais transparente através de um comentário que através de entrevistas, pois ela é camuflada atrás da verdade solicitada do testemunho”. Um estudo ideológico do comentário deve relacionar seu texto à imagem a fim de “identificar o sentido de uma realização”.<sup>61</sup>

Partindo destes pressupostos, a série de curtas-metragens dirigida por Ferro entre 1975 e 1977 para a Pathé-Cinéma, *Images de l'histoire*, é tomada como exemplo. O autor relaciona três tipos de filme. Dois nos interessam mais. No primeiro tipo, o comentário assume o ponto de vista de uma pessoa ou grupo social. Aqui, teríamos outro tipo de objetividade que “é o contrário do objetivismo; ela é total subjetividade, verdade ressuscitada. Ela é testemunho”.<sup>62</sup>

58 RODRIGUES, op. cit., p. 174-175.

59 Ferro se refere aqui à voz em *off* de um narrador que comenta ou narra as imagens.

60 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 32.

61 *Ibid.*, p. 35.

62 *Ibid.*, p. 35.

No terceiro, teríamos o distanciamento histórico, em que se parte do pressuposto que nenhum ponto de vista é assumido. Para o autor, esta forma de utilização do comentário se mostrou “reveladora” em obras como *1914 – 1918: transformation de la guerre* (1974), de Ferro e Pierre Gauge, e *De Marx à la révolution mondiale* (1973), de Ferro e Pierre Samson. É interessante observar que uma das características do discurso histórico, como o pretendido distanciamento manifesto pela diluição do ponto de vista, ganha formatação fílmica por intermédio do uso do comentário. Sem termos os filmes à disposição, não há condições de verificar a forma pela qual nenhum ponto de vista é assumido. Entretanto, é preciso deixar claro, em primeiro lugar, que sempre há um ponto de vista mobilizado pela narrativa, qual seja, o do próprio narrador. Quando falamos em narrador, conforme definição de Ismail Xavier, estamos nos referindo à

presença de um princípio orientador das escolhas implicadas na sucessão das imagens e sons, mesmo quando este princípio, efetivamente conciliando os procedimentos que se distribuem pelos diversos canais, esteja a serviço da produção de uma diegese aparentemente autônoma, apta a radicalizar a “suspensão do descrédito”.<sup>63</sup>

Em segundo lugar, essa idéia de distanciamento associada à neutralidade dos pontos de vista em um filme nos remete a uma determinada concepção de discurso fílmico da história que se quer impessoal, como requer a ciência. Nele, teoricamente não haveria espaço para manifestações de subjetividade, entendidas aqui como denunciadoras da presença do narrador e não como um espaço oposto ao da “objetividade”. Ao apagar esses sinais evidenciadores de sua intromissão, essa concepção nos passa a idéia de um relato que “fala” por si, mostrando-se sem nenhum tipo de interposição entre o filme e o espectador. Não deixa de ser próprio de uma narrativa que Émile Benveniste agrupou como sendo história. Nela, “os

63 XAVIER, I. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”. *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n. 2, p. 130, 1997.

acontecimentos são apresentados como se produziram, à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos”.<sup>64</sup>

A crítica analítica de uma obra cinematográfica de ficção deve se ater: à sociedade que a produz; à própria obra; à relação entre autor, filme e sociedade; à sua história (as várias versões que teve, as suas recepções por parte da crítica, do público etc.).<sup>65</sup> As operações de análise

derivam de diferentes metodologias (história, literatura, psicanálise, análise da decupagem, da filmagem etc.); todas estas aproximações não são iguais e uniformemente operatórias; a análise de cada filme procede da experimentação de cada uma destas aproximações, de sua aplicação ao conteúdo aparente de cada substância do filme (imagem, música, diálogos etc.), de sua aplicação à combinação destas substâncias à análise do roteiro, da decupagem etc.<sup>66</sup>

Se existe alguma abertura no trabalho de Ferro, esta incide aqui. Para cada filme, uma aproximação, independente de suas considerações acerca da “realidade não visível” de uma obra. A princípio, os critérios desta aproximação são dados pela própria obra. No entanto, o conjunto do seu trabalho está delimitado por uma perspectiva de análise muito fechada, no sentido em que estas diversas metodologias não aparecem em seus textos com tanta fluidez.

Com relação à sua obra, gostaríamos de destacar a singularidade da análise de Jud Süß (1940), de Veit Harlan. Ela é a única em que o autor

64 BENVENISTE, E. As relações de tempo no verbo francês. In: BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral*. Trad.: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Edusp, 1976, p. 267.

65 Com relação a este último item, Ferro se debruça sobre duas versões de “A Grande Ilusão”, 1937 e 1947, de Jean Renoir, detendo-se na crítica da imprensa, recepção do filme em vários países, análise da sociedade francesa, do filme (roteiro etc.), do diretor etc. “Tchapaiev” (1934), de S. e G. Vasiliev, é um outro exemplo escolhido pelo autor para que se pudesse delinear “os traços de uma metodologia geral de análise de um filme de ficção”, seguindo as operações indicadas no texto (FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 39-56).

66 *Ibid.*, p. 55.

procura a significação ideológica na e da linguagem cinematográfica.<sup>67</sup> Marc Ferro critica um outro trabalho sobre o mesmo filme pelo fato de seu autor, François Garçon, ter se detido apenas em seus aspectos “explícitos”. Os aspectos “implícitos” do filme aparecem ligados ao que seria próprio do discurso cinematográfico, na relação entre o modo como ele se constitui e a própria significação desta constituição. A curiosidade fica por conta justamente da singularidade desta aproximação em Ferro: seu trabalho aponta, levando em conta suas observações e usando sua terminologia, para o trabalho com o dito, o explícito.<sup>68</sup>

### *A representação da história no cinema*

Destacaremos agora as diversas maneiras pelas quais a história se manifesta no cinema. A primeira delas, que se aproximaria de uma tradição herdada do positivismo, preocupa-se “en verificar si la reconstitución es ‘exacta’, verídica, si los diálogos se derivan de la fuente original, si decorados e idumentaria guardan una fidelidad, un tono ‘auténtico’”. De forma mais refinada, esta preocupação com a fidelidade na reconstituição se manifesta na utilização de personagens populares, “seleccionando decorados naturales paulatinamente transformados por el paso del tiempo”. Bertolucci, Allio e Tavernier pertencem, para Ferro, a essa tradição.<sup>69</sup>

67 Para o autor, “há uma ideologia da escritura, da utilização da câmera no nível da pura ‘técnica’”. No caso, Ferro trabalha com os ‘fondus enchaînés’ que, em *Jud Süss*, “formam uma escritura, um condensado da doutrina nazista” (FERRO, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 50-51).

68 Não é de todo descabido, portanto, que, na parte dedicada aos “problemas de método na França” em um trabalho dedicado ao historiador – Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. *CinémAction* –, os autores se debruçam sobre o problema da análise fílmica como uma questão ainda a ser resolvida pelos historiadores (Cf. GARÇON, *Des noces anciennes*, op. cit.; MARIE, M. Texte et contexte historique en analyse de films. In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. CinémAction*, n. 65, oct./déc. 1992; e LAGNY, M. *Après la conquête, comment défricher?* In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. CinémAction*, n. 65, p. 13, 22-28, 29-36, oct./déc. 1992).

69 FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 138.

Em uma outra tradição, temos, por exemplo, *Alexandre Nevski* (1938), de Serguei Eisenstein, *Rubliov* (1966), de A. Tarkovski, *Napoleon* (1928), de Abel Gance e a obra de Jean Renoir, filmes em que “la ideología de la película, independientemente de su historicidad, permite toda clase de compromisos con la representación del pasado, todo tipo de subversiones”.<sup>70</sup>

Para o autor, “estes filmes ajudam a inteligibilidade dos fenômenos históricos e a difusão dos saberes sobre a história – e eles têm uma virtude pedagógica. Mas intervêm pouco enquanto aporte *científico* do cinema à inteligibilidade dos fenômenos históricos. Eles constituem somente a transcrição fílmica de uma visão de história que foi concebida por outros”.<sup>71</sup>

Uma terceira tradição utiliza o “discurso novelesco” sem recorrer ao suporte dado pelo discurso histórico. Em função disso, a sua ideologia é “más opaca y entonces el autor puede subvertir más facilmente el discurso histórico instituido, se cual sea su ideología; desde esta perspectiva, logra exponer con mayor desahogo su propia visión del mundo sin que se note”.<sup>72</sup>

Ferro percebe uma quarta tradição que está então por se instaurar: a de filmes que criam uma estrutura histórica própria. Como exemplo, levanta a hipótese de uma junção de dois documentos fílmicos: um que contenha imagens sobre uma manifestação imperialista de 1911 e outro sobre uma cerimônia nazista. Realizada a aproximação, o historiador percebe algumas semelhanças. Essa operação de aproximação nunca seria feita dentro do “discurso histórico instituido” e “el discurso ‘historico’ de este montaje pone de manifiesto unas semejanzas estructurales entre el imperialismo y el racismo hitleriano. Lo fílmico ha creado una estructura histórica”.<sup>73</sup>

A especificidade desse novo discurso histórico residiria no próprio material com o qual opera: imagens, trilha sonora etc. Para o autor, H. J. Syberberg e Lapoujade são os primeiros a realizarem películas “que constituyen la primera expresión de una obra histórica totalmente cinematográfica”.<sup>74</sup>

70 FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 139.

71 FERRO, *Y a-t-il une vision...*, op. cit., p. 111-112, grifo do autor.

72 FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 139. Já questionamos atrás a idéia de uma ideologia “opaca” ou “latente”.

73 *Ibid.*, p. 140.

74 *Ibid.*, p. 140.

O autor entende que a principal distinção nos filmes de reconstituição histórica não está na oposição entre “os filmes nos quais a história é o quadro” e os “filmes nos quais a história é o objeto (...), pois a verdade das aproximações em história é infinita”. A diferenciação se faz entre aqueles que se inserem nas “correntes de pensamento dominantes ou minoritárias – e aqueles que propõem, ao contrário, um olhar independente, inovador sobre a sociedade”.<sup>75</sup>

As películas de reconstituição histórica são importantes também pelo que dizem a respeito do seu presente, do momento em que foram feitas e não propriamente pela representação do passado em si.<sup>76</sup> Nesse sentido, cita dois exemplos: *Alexandre Nevski* e *Rubliev*. Apesar da “reprodução do passado” ser exemplar, “o passado que estes filmes reconstituem é um passado mediatizado” pelo seu presente, perceptível pela “escolha dos temas, dos gostos da época, das necessidades da produção, das capacidades da escritura, dos ‘lapsus’ dos criadores”. É no presente que “se situa o verdadeiro real histórico destes filmes, e não na representação do passado (o vestuário ou fragmentos de diálogos autênticos colocados à parte)”.<sup>77</sup>

A possibilidade de representação do passado se manifesta de outra maneira. Como dito mais acima, Ferro entende que algumas obras de ficção, com trechos rodados em exteriores, trazem informações documentais. Esses filmes, pelo próprio caráter da informação, podem certamente representar o seu momento e, no futuro, constituir representações históricas confiáveis: “Revisto às avessas, a cena da divisão da casa em *A Linha Geral* mostra, operação após operação, como se construía uma habitação de madeira na velha Rússia”.

Para Ferro, existem vários exemplos como esse, que, se reunidos, permitiriam a constituição de “uma espécie de Museu vivo do passado”.<sup>78</sup> Os filmes que, por sua vez, se atêm ao seu presente, “no sólo constituyen un testimonio sobre lo imaginario de la época en que se realizaron; incluyen

75 FERRO, Y a-t-il une vision..., op. cit., p. 113.

76 Em outro texto, Ferro desvaloriza o filme de reconstituição histórica. Estes filmes, “ao nível do explícito, são os documentos de história os mais pobres” (FERRO, *Image*, p. 247).

77 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 14; e FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 40.

78 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 14.

además elementos que poseen un mayor alcance, al transmitir hasta nosotros *la imagen real del pasado*".<sup>79</sup>

Nesse sentido, o documentário também deve ser inserido, mas o "paradójico es que esta constatación aún resulta más válida referida a las películas de ficción". Os de ficção oferecem uma "image de realidad (...) *más veraz* que la de un documento" e permitem "analizar el funcionamiento económico y a estudiar la mentalidad de tiempos pasados". Aponta, em um exemplo, para o "testimonio (...) *auténtico*" que algumas seqüências de uma película oferecem sobre a questão do casamento. "El problema es metodológico; se trata de recurrir a la ficción y a lo imaginario para definir los elementos de la realidad".<sup>80</sup>

Assim, *a posteriori*, esta realidade presente no filme é recuperada. Cabe lembrar que a imagem é considerada real não por vontade do cineasta, mas do historiador que, no caso, está sempre atento aos "lapsus", aquilo que de maneira inconsciente terminou por ficar fortemente vinculado à imagem. É a eterna busca da "realidade histórica" que, aqui, continua por outros caminhos.

## *Da história ao cinema*

A busca de uma realidade histórica, permeada com reflexões sobre procedimentos que visam a chegar ao documento autêntico, está presente, como vimos, em toda a obra de Ferro. Desenvolveremos, por fim, uma questão já apontada: o cinema como fonte utilizada para complementar um saber histórico já dado.

Em seu primeiro texto sobre a relação cinema e história, Ferro afirma que os documentos cinematográficos fornecem dois tipos de contribuição: "os fundos de arquivos cinematográficos (...) trazem (...) para o historiador informações complementares"; trazem também "um material que refaz a idéia que se fazia de uma época ou de um acontecimento".<sup>81</sup>

79 FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 41, grifo nosso.

80 Id., grifo nosso.

81 FERRO, *L'Experience de La Grande Guerre*, op. cit., p. 331-332.

Essa noção de complementaridade está presente em outras passagens do mesmo texto. Para Ferro, a experiência de realização de *L'Experience de La Grande Guerre* “permitiu conhecer melhor aspectos deste período que, no entanto, centenas de obras, ilustradas ou não, já tinham descrito e explicado”. Apesar disso, o documento fílmico não cobriu várias facetas do fato histórico, impedindo que alguns aspectos da guerra, como, por exemplo, os “episódios desconhecidos do *front* austro-russo”, fossem transmitidos. Ao mesmo tempo, o filme permitia a revisão de passagens já conhecidas, subvertendo “as idéias que se podia ter sobre algum episódio da guerra”.<sup>82</sup>

Em todos os casos, o referencial é o documento escrito, o saber sobre o passado, ancorado na história e no fato. A potencialidade da fonte é medida por este referencial: “Assim os documentos ‘vivos’ permitiram mostrar melhor que nunca o papel das multidões e a responsabilidade da opinião pública na origem desse conflito; mas, em revanche, era praticamente impossível refazer uma seqüência que revelasse ao espectador as *causas econômicas* da guerra; ou a relação entre estas *causas* e as *causas políticas*”.<sup>83</sup>

A impossibilidade das imagens cinematográficas representarem todos os aspectos da sociedade constitui uma fraqueza inerente à documentação fílmica, retirando dela “uma parte do seu valor como testemunho”.<sup>84</sup>

Estas noções são retomadas em “Société du XXe. siècle et histoire cinématographique” ao recorrer a outros exemplos com o intuito de comprovar a validade do uso do cinema para o historiador. A partir do estudo de diversas obras cinematográficas da Rússia de 1917, Ferro percebeu algumas vantagens da fonte fílmica sobre os documentos escritos. Em primeiro lugar, traz aspectos não “revelados” pelas fontes escritas, como “nível de desenvolvimento econômico dos diferentes países, comportamento de grupos e indivíduos, costumes etc.” Nesse sentido, em linha com a importância dada à questão do imaginário, seria “mais apto a revelar o inconsciente coletivo que as transações financeiras ou diplomáticas”, mostrando “igualmente as mutações psicossociais e biológicas”.<sup>85</sup>

82 FERRO, *L'Experience de La Grande Guerre*, op. cit., p. 332.

83 *Ibid.*, p. 333-334, grifo nosso.

84 *Ibid.*, p. 334.

85 FERRO, *Société du XXe. siècle...*, op. cit., p. 584. Aqui Ferro se refere a dois exemplos: a das imagens dos soldados alemães de antes da Primeira Guerra e dos de 1917-1918, “que, irresistivelmente, fazem pensar nos nazis” e a aproximação de imagens de manifestações populares na Rússia de março de 1917, “sempre espontâneas” e as de outubro de 1917, “tensas, violentas e desesperadas” (p. 584).

Ao indicar os problemas que “a transcrição da história em linguagem cinematográfica” coloca, Ferro aponta uma necessidade: “respeitar a historicidade, e permanecer firme sobre as posições que a compreensão histórica tinha adotado previamente”, assim como deixar de lado documentos fílmicos que “teriam completamente *falsificado* o sentido da narração se eles tivessem sido introduzidos na montagem”.<sup>86</sup> Notemos que esses comentários se referem a uma primeira fase do trabalho, correspondente à seleção do material a ser incorporado à película. Nesse sentido, cabe destacar o predomínio, desde a primeira etapa deste trabalho, de critérios oriundos do conhecimento histórico.

A relevância desse conhecimento histórico prévio figura de maneira indireta, porém marcante, na crítica analítica proposta por Ferro em relação ao cinema, como expusemos acima. O autor, a fim de mostrar o modo pelo qual se concretiza essa crítica nos filmes, toma como exemplo um trecho, de origem não identificada, que mostra os soldados alemães voltando da Primeira Guerra e sendo recepcionados de forma esfuziante na Berlim de fins de 1918. Para o autor, esse documento traria em si uma “pequeña revolución historiográfica”, pois suas imagens possibilitariam “entender de inmediato la desilusión que habrá de originarse cuando los alemanes se enteren del alcance del armisticio, cuando la ocupación extranjera dé un carácter tangible a esta derrota”, assim como “las reacciones subsecuentes que habrán de fortalecer la ideología nacionalista”. Esse exemplo permite dimensionar o alcance da fonte visual, já que teria trazido “una realidad muy distinta de la que emana de las fuentes tradicionales”.<sup>87</sup>

A avaliação acerca do pertinência histórica do documento fílmico é dada pelo saber que já se deteve sobre as fontes escritas e que pode assim aquilatar a qualidade de sua informação. Nesse sentido, subjaz uma idéia de complementaridade entre os diversos tipos de fontes que, não necessariamente excludentes, amalgamam-se, tendo em vista que o fato histórico permanece como o referencial de análise.

86 FERRO, L'Experience de La Grande Guerre, op. cit., p. 333, grifo nosso. No caso, seriam trechos de um filme sobre a viagem de Guilherme II à Inglaterra. “a vespéra da guerra, que teria dado ao espectador uma idéia errônea do sistema de alianças” (p. 333).

87 FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 119-120.

Outros exemplos permitem entrever o alcance dessa idéia em que o conhecimento histórico a respeito de um determinado período comanda a análise fílmica. Pior: uma visão teleológica do processo histórico amarra a leitura de filmes produzidos em determinada época a um fato que lhes é posterior. Ao comentar, por exemplo, a recepção de *A Grande Ilusão* por parte do público e da crítica, o autor aponta, em duas seqüências, indicações de um futuro que estaria por se concretizar: na primeira, ao trabalhar a relação que se estabelece entre os franceses e os alemães, destaca uma fala simpática dirigida aos carcereiros alemães, repetindo, “antes de 1940, lo mismo que dirían los franceses de los alemanes durante los primeros meses de la Ocupación”; na segunda, acompanhando de perto a relação entre franceses e ingleses e destacando a falta de confiança dos primeiros para com aqueles, que também são aliados e prisioneiros, Ferro afirma: “ambigüedad sintomática, *tres años* antes de Vichy”. O autor está interessado em mostrar que o trabalho de Renoir, em 1937, edifica, sem ser esta sua intenção, “una apología virtual en favor de Vichy”.<sup>88</sup>

Ao examinar os filmes da República de Weimar, Ferro está preocupado também com as origens do nazismo. Num conjunto de produções cinematográficas que vai de 1924 a 1933, o autor identifica as representações feitas entre as diversas camadas sociais, como também percebe alguns dos elementos que garantiram “el éxito del nazismo”.<sup>89</sup>

Essas obras mostrariam uma outra visão da crise do período de Weimar. Para o autor, essa crise, que é contínua, era percebida por meios de estatísticas voltadas para os lucros da grande indústria. Nessa maneira de concebê-la, 1926 constituiria o fim de um “breve ciclo de prosperidad”. O historiador percebe que “la cronología de la Historia” estava sendo confundida com esta, a dos lucros do capital. Para ele, as estatísticas baseadas no número de desempregados nos levariam a um outro quadro, cujo gráfico “certifica una depresión continua, que sigue la línea de un creciente empeoramiento cuyos visos más dramáticos se sitúan en 1932”. Em ajuda a sua proposta de revisão do período, recorre ao cinema: o “cine alemán *atestigua* la realidad de esta óptica”. Temos aqui uma reinterpretación

88 FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 152-153, grifos nossos.

89 *Ibid.*, p. 160 .

historiográfica de um tema (crise). Nesta releitura, o cinema é utilizado enquanto prova, testemunho da veracidade desta interpretação. Assim, “todo el sistema que segrega la crisis y su porvenir ya se halla representado en el cine alemán y en la sociedad que lo produce y lo recibe”.<sup>90</sup>

A história é chamada para dar sentido à produção cinematográfica ficcional do período de Weimar. Analisando o final de *O Último Homem* (1924), de F. W. Murnau, o pesquisador ressalta uma mudança imposta pelos produtores, cujo objetivo era conferir à obra um tom otimista, uma vez que o portei-ro, desgraçado, recebeu por acaso a herança de um milionário norte-americano. O fato de ser um norte-americano teria a sua explicação: “Nos tempos do plano Dawea, a esperança e a fortuna somente poderiam vir da América”.<sup>91</sup> Entretanto, o seu significado vai mais além: “a velha sociedade imperial quer restituir à Alemanha a sua força”. Em outras películas, esse significado também se manifesta. Essa sociedade, para “dominar as condições objetivas do presente, (...) faz apelo ao sonho em *O Último Homem*, ao hipnotismo em *Doutor Mabuse*, à alucinação coletiva em *Metropolis*”.<sup>92</sup> Apelos que representam “notações premonitórias”, premonição, certamente, relacionada ao futuro já conhecido por nós. O voltar, com o conhecimento do que já se “passou”, dentro de uma leitura da história teleológica permeia a crítica de Ferro. É sob a luz do saber oriundo da tradição escrita que o cinema será interpretado e feito prisioneiro. O filme é utilizado de forma ilustrativa, complementar, negando-o ou confirmando-o.

O sentido de confirmação e complementação da História está presente em todos os textos analisados. Assim, em que medida o cinema seria uma forma privilegiada de contra-história? Qual seria o emprego do documento fílmico em sua obra propriamente histórica?

Seria interessante recorrer ao conjunto de sua produção historiográfica<sup>93</sup> com a intenção de observarmos em que momentos e de que maneira o cinema é usado. Como esse não foi o objetivo do presente traba-

90 FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 160-161, grifo nosso.

91 FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 60.

92 Ibid., p. 60.

93 Além dos já citados, o autor publicou, entre outros trabalhos: FERRO, M. *Des Soviets au communisme bureaucratique*. Paris: Gallimard, 1980; FERRO, M. *Pétain*. Paris, Fayard, 1987; FERRO, M. *Nicolas II*. Paris: Payot, 1990.

lho, escolhemos um artigo no qual percebemos que o filme aparece como ilustração, prova, confirmação do já demonstrado. Para atestar o grau de intensa mobilização dos russos em 1917, o autor afirma em uma nota: “As imagens cinematográficas o confirmam: em março de 1917, formando filas de espera para falar nos *meetings*, cada russo tem em seu bolso um plano pronto para restaurar moralmente o país”.<sup>94</sup>

Cabe, por fim, lembrar que essa noção de complementaridade está associada à interrogação sobre a autenticidade do documento. Em relação a um filme passado na TV francesa sobre os campos de concentração na União Soviética, Ferro observa o poder que o documento fílmico possui de abrir brechas no sistema de informação tradicional (no caso, Partido Comunista Francês e dirigentes soviéticos). Com ele, verificou-se que, em relação aos discursos soviéticos sobre a não existência de campos de concentração, “lo único que se ha visto es una prueba de que mentían”. Aos comunistas franceses coube uma constatação, segundo Ferro: “en la era de lo visual ya no caben mentiras entre las instituciones y sus adversarios”. Por outro lado, a verificação de que o filme é autêntico se dá pela ausência de montagem. Isto foi constatado pelo fato de ser um “documento ininterrupto (salvo las pausas) tal como lo ha captado la cámara. La sucesión de escenas, a ratos ‘vacias’ y a ratos representativas, y luego yuxtapuestas, es la prueba suplementaria de que no ha sufrido revisión ni corrección tras su emisión”.

Por tanto, é um “documento bruto (...) autêntico”.<sup>95</sup> Lembremos das regras de verificação da autenticidade de um filme expostas acima e veremos uma de suas aplicações.

Se existe, portanto, uma contra-história possível por meio do cinema, em Ferro ela parece se manifestar primeiramente no seu trabalho com as fontes “tradicionais” para, então, deslocar-se para o cinema. Como dissemos, o autor se preocupa com a veracidade da fonte e com a busca do documento autêntico. Idealiza o alcance de uma realidade, numa perspectiva que tem como eixo o fato histórico, reinterpretado.

94 FERRO, M. Pourquoi Février? Pourquoi Octobre? *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 23, n. 1, p. 39, jan./fév. 1968.

95 FERRO, *Cine e Historia*, op. cit., p. 73.

## *Da história com o cinema*

Gostaríamos, por último, de afirmar que o uso do cinema como “arma de combate” e a exploração de sua potencialidade na construção de uma história *com* o cinema somente serão concretizadas se o filme for alçado ao primeiro plano. O historiador deve enfrentar, enfim, a questão da análise fílmica. Tal enfrentamento não corresponde, é importante deixar claro, às leituras feitas da obra, como expressa nas críticas de época e nas falas do diretor, mas ao sentido que emerge de sua estrutura. Como afirma Jean-Louis Leurat,

É notório que o sentido que um autor (diretor, roteirista...) quis dar a sua obra não é forçosamente nela encontrável, que há um modo de funcionamento independente das obras que requer que nos esforcemos em compreender. (...) Não se trata de fazer a obra confessar um sentido “inconsciente” que ela esconderia, não se trata de absorver o social ou o histórico pela cinematográfico, ou vice-versa, nem se trata tampouco de postular que o sentido seria importado de um “exterior” num recipiente, que deveria ser extraído como um “corpo estrangeiro”. *Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido* – mas este “simplesmente” exige atenção, saber, precaução (...) É preciso paciência, tempo e muita prudência. *Parta-se da hipótese de que, se a questão do cinema na história e na sociedade pertence de direito à história econômica ou institucional, aquela da História e da sociedade nos filmes não é dissociável da história do cinema entendida como história das formas cinematográficas.*<sup>96</sup>

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estúdio identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as

<sup>96</sup> LEURAT, J. L. Uma relação de diversos andares: Cinema & História. *Imagens. Cinema 100 anos*, n. 5, 31 août./déc. 1995. Grifos nossos.

opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. Analisar um filme, como diz Leutrat, é

delimitar um terreno, medi-lo, esquadrinhá-lo muito precisamente (trata-se de um fragmento de obra ou de uma obra inteira). Uma vez recortado e batizado o terreno, devemos nele, e em conformidade com a sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, de instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma a outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições (...). A descoberta de tais signos depende das questões postas às obras, cada obra necessitando de questões particulares. Como diz Gérard Granel, “não há migalhas numa obra, nem ‘triagem’ possível entre o que seria importante, revelador ou insignificante”. (...) Afinal de contas, tudo pode ser levado em conta, dado que é disto que o sentido advém.<sup>97</sup>

Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançado depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe. O relevante ou irrelevante não é um dado que *a priori* podemos estabelecer na análise fílmica a partir de nossos conhecimentos anteriores. Com este movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo em que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-lo. Desta forma, impedimos que o cinema seja sufocado pela pesquisa histórica, mantendo o “enigma inicial” da película de que fala Serge Daney.<sup>98</sup>

A pesquisa documental, elucidativa para entender a trajetória de uma película, não corresponde de maneira exclusiva à contribuição dada

<sup>97</sup> Ibid., p. 32.

<sup>98</sup> Citado por DELAGE, C. *Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits. Vertigo. Le cinéma face à l'histoire*, n.16, p. 14, 1997.

pela história ao processo de intelecção do cinema, pois, nesse caso, não estaríamos distantes de uma tradicional, porém mais acurada, história do cinema e de suas produções. Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o fílmico antecipado pela estudo erudito.

Além dessas questões, a análise fílmica mobiliza a idéia de narrativa enquanto prática discursiva que também possui características próprias no campo do cinema. Como observa Ismail Xavier, no filme encontramos uma “pluralidade de canais”, a saber, “o olhar da câmera, a organização do *décor* e da *mise-en-scène*, emoldurados pelos agenciamentos de imagem e som feitos na montagem”,<sup>99</sup> que podem trabalhar em sintonia, como é o caso do cinema clássico, ou não, como ocorre no filme moderno, que se faz do “conflito entre as diferenças de posturas associadas aos diferentes canais”.<sup>100</sup> Perceber esses agenciamentos, a conjunção e a disjunção desses, permite-nos verificar as tensões presentes em uma obra. Levando ao primeiro plano o cinema, trata-se, portanto, de reconhecer, conforme diz Roger Chartier, “a tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos e das comunidades e as imposições, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente, segundo a sua posição nas relações de dominação – aquilo que lhes é possível pensar, enunciar e fazer.”<sup>101</sup>

Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica.

99 XAVIER, op. cit., p. 127.

100 Ibid., p. 131.

101 Citado LEUTRAT, op. cit., p. 31.

## Referências

- FERRO, M. Le film, objet culturel et le témoin de l'Histoire. *La Revue du Cinéma, Image et Son/Écran*, n. 364, p. 120-121, sept. 1981.
- FERRO, M. Société du XXe. siècle et histoire cinématographique. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 23, p. 584, 1968.
- BAZIN, A. *O cinema. Ensaios*. Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENVENISTE, E. As relações de tempo no verbo francês. In: BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral*. Trad.: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Edusp, 1976.
- CINÉMA et Histoire – 2. Entretien avec Marc Ferro. *Cahiers du Cinéma*, n. 257, p. 22-26, mai/juin 1975.
- DELAGE, C. Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits. *Vertigo. Le cinéma face à l'histoire*, n.16, p. 14, 1997.
- FERRO, M. (Dir). *Film et Histoire*. Paris: Éd. De l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.
- FERRO, M. (Dir). *Film et Histoire*. Paris: Éd. De l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.
- FERRO, M. et al. L'Experience de La Grande Guerre. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, v. 20, n. 2, p. 327-336, mars/avr. 1965.
- FERRO, M. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.
- FERRO, M. Image. In: LE GOFF, J. et. al. (Dir.). *La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978.
- FERRO, M. Y a-t-il une vision filmique de l'histoire. In: FERRO, M. *L'Histoire sous surveillance*. Paris: Calman-Lévy, 1985.
- FREY, B. et al. (Entr.). Marc Ferro – falsificações. *M. Revista de Cinema*, Lisboa, n. 4, p. 70-71, jul. 1977.
- LE CINÉMA et l'histoire: un document de 1898. *GMS Cultures*, Paris, n. 1, p. 233, 1974.
- GARÇON, F. Des noces anciennes. *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. CinémAction*, n. 65, p. 9-18, oct./déc. 1992.

LANGLOIS, C. V.; SEIGNOBOS, C. *Introdução aos Estudos Históricos*. Trad.: Laerte de Almeida Moraes. São Paulo: Ed. Renascença, 1946.

LE GOFF, J. L'histoire nouvelle. In: LE GOFF, J. et al. (Orgs.). *Les Encyclopédies du Savoir Moderne – La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978.

LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

LEUTRAT, J-L. Uma relação de diversos andares: Cinema & História. *Imagens. Cinema 100 anos*, n. 5, 31 août./déc. 1995.

MORETTIN, E. V. *Cinema e História: uma análise do filme “Os Bandeirantes”*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, ECA.

MORETTIN, E. V. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme “Descobrimento do Brasil” (1937), de Humberto Mauro*. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, ECA.

RODRIGUES, J. H. *A pesquisa histórica no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1982.

ROMANO, R. (Org.). *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*. [S.l.]: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 1.

XAVIER, I. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”. *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n. 2, p. 130, 1997.