

## AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito dos Projetos (*Per*)*curso*s da graduação em História: *entre a iniciação científica e a conclusão de curso*, referente ao EDITAL Nº 002/2017 PROGRAD/DIREN/UFU e *Entre a iniciação científica e a conclusão de curso: a produção monográfica dos Cursos de Graduação em História da UFU*. (PIBIC EM CNPq/UFU 2017-2018). (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

Ambos visam à digitalização, catalogação, disponibilização online e confecção de um catálogo temático das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail [recursoscontínuos@dirbi.ufu.br](mailto:recursoscontínuos@dirbi.ufu.br).

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**INSTITUTO DE HISTÓRIA**

**RUBENS GOMES DA ROCHA**

**MATRÍCULA - 11221HIS003**

**“MORTE AO REI “– CONSTRUÇÃO DA REVOLUÇÃO PURITANA NA  
INGLATERRA DO SÉCULO XVII**

**Monografia apresentada como requisito  
para a conclusão do Curso de História da  
Universidade Federal de Uberlândia, sob  
orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carla Miucci  
Ferraresi de Barros.**

**UBERLÂNDIA – MG**

**2017**

RUBENS GOMES DA ROCHA

“MORTE AO REI “– CONSTRUÇÃO DA REVOLUÇÃO PURITANA NA  
INGLATERRA DO SÉCULO XVII

*Monografia de conclusão de curso apresentada à Universidade Federal de Uberlândia,  
como requisito parcial para obtenção dos título de Bacharel e Licenciatura em História.*

Aprovada em     /     / 2017.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup> Dra<sup>a</sup> Carla Miucci Ferraresi de Barros

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Paula Spini

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Brincalepe Campo

Uberlândia – MG

2017

## RESUMO

Um dos acontecimentos mais marcantes na história da Inglaterra foi o período da guerra civil que foi denominada de Revolução Puritana. Esse momento apresenta um conjunto de acontecimentos onde estão inseridos tramas, intrigas que projetara para a Inglaterra na primeira metade do século XVII e que trás mudanças significativas nas estruturas políticas, sociais, econômicas e culturais. Esse momento é retratado numa produção cinematográfica intitulada “Morte ao Rei” a qual é a análise desta monografia.

O filme vai descrever dois momentos políticos que tem de um lado a personagem de Fairflex que era reformista e que almejava a continuação da monarquia com limites na governança do rei e o outro lado temos Cromwell, representado como o revolucionário que desejava afastar a monarquia e o parlamento, tornando a Inglaterra livre da soberania monárquica por meio da reforma puritana que proporcionaria liberdade e respeito ao povo inglês. Com isso, muda-se o regime político da Inglaterra passando de Monarquia Absolutista para República. Toda essa análise está embasada na historiografia de autores clássicos como também será descrito a parte técnica desenvolvida dentro de uma produção cinematográfica.

Palavras-Chave: Revolução – Puritanismo – Fairflex - Cromwell – Monarquia Absolutista - República

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	5
CÁPITULO I: FILME E REVOLUÇÃO.....	8
1.1    Ficha Técnica da Produção Cinematográfica .....	8
1.2    Sinopse: .....	8
1.3    Sobre o Diretor .....	9
1.4    Entendendo o Conceito de Revolução.....	9
1.5    Revolução Puritana: um marco das transformações institucionais na Inglaterra .....	11
1.6    Causas relevantes da Revolução Inglesa – “Revolução Puritana”, 1640-1645 .....	18
1.7    Revolução Puritana “Oliver Crowell, um líder autocrático na derrubada de divindade real” 20	
CAPÍTULO II – A CONSTRUÇÃO DE UMA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA .....	23
CAPÍTULO III: ANÁLISE FILMICA DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA: “MORTE AO REI” .....	64
CONCLUSÃO .....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	72

## INTRODUÇÃO

A projeção cinematográfica a qual é o objeto de minha pesquisa, vai representar um conjunto de acontecimentos, tramas e intrigas que projetara para a Inglaterra mudanças significativas nas suas estruturas políticas, sociais, econômicas e culturais a partir da primeira metade do século XVII. O sistema estruturado politicamente na Inglaterra era a Monarquia absolutista, na qual o rei detém o poder absoluto do Estado em todos os sentidos. É um regime opressor, em que os indivíduos ensinados a obedecer o que dita o rei, já que este era o escolhido por Deus para os proteger. Com essa doutrina o rei explorava esses indivíduos com cobranças de altíssimos impostos e, ainda era detentor de todas as propriedades existentes no reino. Exemplo disto, o filme traz na figura de Carlos I Rei da Inglaterra, Escócia e Irlanda de 1625 até a tomada do poder pelos Puritanos.

O filme descreve, a partir de uma narrativa muito bem definida, dois momentos políticos: de um lado o personagem Fairflex que era o reformista e que almejava a continuação da monarquia, porém com limites impostos ao monarca evitando, assim, novas guerras, impostos e armadas militares. E por outro lado, o personagem de Cromwell, representado como um revolucionário que desejava afastar a monarquia e o parlamento, tornando a Inglaterra livre da soberania monárquica por meio da reforma puritana que proporcionaria, segundo ele certa liberdade e respeito ao povo inglês.

O filme nos mostra que a reforma da monarquia, na figura de Fairflex, teria se concretizado, com a exploração do povo pela cobrança de altos impostos e pela aliança que o rei buscara oferecendo vantagens a um dos líderes do parlamento. Tudo teria dado certo se não fosse a intervenção de Oliver Cromwell que através de um discurso inflamado, não abrindo mão de seu propósito, que resultou na queda da monarquia com a decapitação do rei. Cromwell não se dá por satisfeito e com o fim do sistema monárquico, intitula-se como o novo “Chefe de Estado”. Em 1649, com a morte do rei, Cromwell proclama a república assumindo a nação.

A república não permaneceu por muito tempo na Inglaterra, pois, além de ser mais ditador do que Carlos I, Cromwell não podia usar como justificativa de seus atos o “direito divino dos reis”, o que designou uma imagem negativa do seu tipo de governo, fazendo com que a monarquia voltasse ao poder.

A partir do filme, podemos concluir que a revolução de Cromwell, embora curta, mudou o curso da história da Europa. Desde então, a Inglaterra nunca voltou a ser uma república.

Parte da historiografia da Revolução, baseada na leitura dos autores pesquisados e incorporados neste trabalho, de alguma forma sustentam a tese representada pelo diretor e roteirista do filme quem questão. Assim, filme e historiografia, neste caso caminham apoiando-se para focar um dos momentos mais polêmicos da história da Inglaterra e dos regimes políticos.

O objetivo principal desta monografia é confrontar a construção cinematográfica “Morte ao Rei” do período histórico da Revolução denominada Revolução Puritana com a historiografia oficial sobre a época.





# CÁPITULO I: FILME E REVOLUÇÃO

## 1.1 Ficha Técnica da Produção Cinematográfica

- Título Original: *To Kill a King*;
- Tradução: Morte ao Rei;
- Ano de Produção: 2003;
- Gênero: Drama;
- Filmado: Alemanha e Inglaterra;
- Diretor: Mike Barker;
- Direção de Fotografia: Eigil Bryld;
- Produtores Executivos: Christopher Petzel, Jeremy Thomas, Paul Webster e Rudolph G. Welsmeier;
- Produção: Kevin Loader;
- Roteiro: Jenny Mayhew;
- Elenco: Tim Roth; Dougray Scott; Rupert Everett; Olivia Williams; James Bolam; Corin Redgrave; Finbar Lynch; Julian Rhind-Tutt; Adrian Scarborough; Jeremy Swift; Julia Bridegeman; Katy Cross

## 1.2 Sinopse:

Inglaterra, 1645. A nação está em ruínas. A guerra civil que dividia o país terminou. Os Puritanos derrubaram o Rei Carlos I (Rupert Everett), ganhando assim a batalha contra a corrupção. Surgem dois heróis pós-guerra: Lorde General Thomas Fairfax ( Dougray Scott ) e o General Oliver Cromwell ( Tim Roth ). A missão de ambos é unir e reformar o país. Fairfax, membro da aristocracia, quer uma reforma moderada enquanto Cromwell exige a execução do rei. O rei deposto acredita que seu reinado fora roubado por Fairfax e está determinado a reconquistá-lo. Encontra em Lady Anne Fairfax (Olivia Williams), uma simpatizante que se mantém fiel à monarquia. Fairfax se encontra cada vez mais dividido entre a fidelidade à esposa, Lady Anne, preservando sua classe social, e à causa revolucionária de seu companheiro. Cromwell age de forma cada vez mais agressiva e brutal e Fairfax percebe que precisa detê-lo, iniciando-se assim uma batalha onde a traição e a conspiração são as principais armas dos dois homens mais poderosos do país.

### 1.3 Sobre o Diretor

Nascido em 7 de junho de 1968 na cidade de Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos, Mike Barker é um dos profissionais na arte de direção mais requisitado pelas companhias cinematográficas e redes de televisão dos Estados Unidos. Atualmente é o co-criador do programa de televisão *American Dad*. Já atuou como roteirista e produtor do programa *Family Guy* juntamente com outro roteirista como Matt Weitman. Mike também é conhecido por seu talento como dublador. Ele dublou personagens adicionais durante o seu tempo em *Family Guy* e outros personagens em *American Dad*. Os cinco filmes os quais ele dirigiu são: *The James Gang* – 1997; *Planos quase Perfeitos* – 1999; *Morte ao Rei* – 2003; *Falsária* -2004; *Encurralados* - 2007. Esse último filme foi sua melhor direção, pois recebeu elogios da crítica.

### 1.4 Entendendo o Conceito de Revolução

Conforme o título desta monografia que é o objeto de minha pesquisa, inicio esta parte destacando uma questão feita por *Lawrence Stone* no seu livro “Causas da Revolução Inglesa – 1529-1642” – primeiro capítulo – Teorias da Revolução, que traz à tona uma pergunta reflexiva sobre o termo revolução. Questiona o autor: “O que é, e o que não é uma revolução?” (STONE-2000-pp.37). O próprio autor já manifesta em seus estudos a ampliação do significado dessa palavra, que pode sustentar a sua tese. Assim ele destaca:

“Revolução” é uma mudança efetuada por meio da violência no governo, e/ou regime, e/ou sociedade. Por sociedade entende-se a consciência e os mecanismos de solidariedade comum que podem ser de caráter tribal, camponês, parental, nacional e assim por diante; por regime entende-se estrutura constitucional- democracia, oligarquia, monarquia; e por governo as instituições políticas e administrativas específicas. Violência, deve ser assinalado, não é o mesmo que força; é a força utilizada com intensidade não necessária, imprevisível e geralmente com efeitos destrutivos.” (STONE, 2000, p.37).

Consultando outros autores destaco Gianfranco Pasquino que traz um conceito moderno de Revolução em seu livro intitulado “Grande Dicionário de Política (volume 2), Diz o autor:

“A Revolução é a tentativa, acompanhada do uso da violência, de derrubar as autoridades políticas existentes e de as substituir a fim de

efetuar profundas mudanças nas relações políticas, no ordenamento jurídico-constitucional e na esfera socioeconômica.” (PASQUINO, 1992, pp.1121).

É percebido que a palavra Revolução é usada indiscriminadamente quando se refere a fenômenos políticos distintos como rebelião, revolta ou golpe de estado. Ela é geralmente identificada à violência e a processos de profundas transformações da estrutura social, política e econômica. As revoluções não são meras mudanças. Percebe que na antiguidade havia turbulências políticas, violências, mas esses acontecimentos não criavam algo inteiramente novo, ou seja, não havia rupturas, não era interrompido o curso da história. Outro trecho que Lawrence destaca no seu livro é este:

“(.....), uma formulação alternativa foi recentemente avançada por um grupo de cientistas sociais que trabalham sobretudo em Princeton. Eles abandonaram a palavra “revolução” e a substituíram pela expressão “guerra interna”. Esta é definida como qualquer tentativa de mudar a política, os governantes, ou as instituições por meio do uso da violência nas sociedades nas quais existem padrões institucionais bem definidos e a competição violenta não constitui a norma.” (STONE,2000, p.39).

Busquemos a autora Hannah Arendt, da qual destaco momentos do capítulo I, “O Significado da Revolução” do seu livro intitulado “Da Revolução”, que vai percorrendo com maestria os seus pensamentos, reflexões e porque não dizer, as suas análises interpretativas do significado da palavra Revolução no tempo e no seu contexto social, político e econômico, e nas diversas fases da humanidade. Com referência ao título desta monografia aproveito o texto de Arendt para destacar um ponto que me chamou atenção e que proponho a fazer um questionamento com base nesta argumentação. A Revolução do século XVII denominada e ocorrida na Inglaterra foi realmente uma Revolução? Em que contexto a palavra ou ação “revolução” pode ser entendida? Arendt faz a seguinte colocação:

“(....) No século XVII onde pela primeira vez encontramos a palavra como termo político, o conteúdo metafórico estava ainda mais próximo do significado original da palavra, (.....). Portanto, a palavra foi inicialmente usada não quando aquilo que denominamos revolução rebentou na Inglaterra, e Cromwell assumiu a primeira ditadura revolucionária, mas, ao contrário, em 1660, após a derrubada do Parlamento, e por ocasião da restauração da monarquia. Precisamente com o mesmo sentido, a palavra foi usada em 1688, quando os Stuarts foram expulsos e o poder real foi transferido para Guilherme e Maria. A Revolução Gloriosa, o acontecimento em que, muito paradoxalmente, o termo encontrou guarida definitiva na linguagem histórica e política, não foi entendida, de forma alguma, como uma revolução, mas como uma reintegração do poder monárquico à sua antiga glória e honradez. (...). As revoluções dos séculos XVII e XVIII que, para nós, parecem mostrar todos os indícios de um novo espírito da Idade Moderna, pretenderam ser apenas restaurações. (ARENDR,1988, p.34).

O que aconteceu de fato na Inglaterra no período de 1645? É esse o recorte de nossa pesquisa e o fato descrito no filme “Morte ao Rei”, produção cinematográfica estruturada e produzida para mostrar um dos momentos mais críticos e polêmicos da história inglesa. Antes porém, precisamos entender alguns fatos relacionados a esse período e ao processo de profundas transformações que acometeram não só a Inglaterra como alguns países da Europa central. E é com base na historiografia pesquisada em relação ao período destacado acima, acredito eu, que a equipe técnica de produção do filme “Morte ao Rei”, deve ter pesquisado autores clássicos para que o roteiro pudesse ser o mais fiel possível e que o resultado trouxesse relevância aos fatos narrados de um período marcante da história da Inglaterra. Ao assistir essa produção, ela poderá futuramente, acredito eu, ser um documento de pesquisa para os historiadores como para pesquisadores apaixonados por filmes que retratam este período.

Entender a Revolução Puritana e logo em seguida a Revolução Gloriosa, são extremos que vão ao encontro aos pensamentos de Arendt descritos acima. Digo extremo porque enquanto em um período extinguiu uma forma de governo para implantar a república (Revolução Puritana) a outra traz de volta o que era a tradição do país (Revolução Gloriosa). É bem verdade que a Revolução Puritana entre 1640 a 1649 foi a que realmente trouxe as transformações significativas para época e que Revolução Gloriosa de 1688 foi apenas seu complemento, reintegrando o poder monárquico, ainda que o rei passasse a ser somente uma figura representativa do país e o parlamento a instituição de governabilidade.

Nesse momento da história a palavra revolução é associada a uma classe dominante e que foi um dos pilares que marcaram a Revolução Puritana. Assim, os historiadores mais tradicionais explicam que a Revolução Inglesa foi uma revolução de burgueses. E por que essa expressão Revolução Burguesa?

São revoltas protagonizadas pela classe burguesa que estava ligada ao comércio e as finanças. As aspirações econômicas e sociais da burguesia, em detrimento do absolutismo, foram responsáveis por essas revoluções. A burguesia almejava o capitalismo e, muito embora fosse economicamente a classe dominante, era subordinada política e juridicamente à monarquia e à igreja.

### **1.5 Revolução Puritana: um marco das transformações institucionais na Inglaterra**

Destaco outro autor de minhas pesquisas, Christopher Hill em seu livro “O Eleito de Deus – *Oliver Cromwell* e a Revolução Inglesa”, em que o ele inicia no seu primeiro capítulo com a seguinte frase: “O século XVII é decisivo na história da Inglaterra. É a época em que a Idade Média chega ao fim.” (HILL,1970, p.13).

Pois bem, o que ocorria na Inglaterra antes do advento da Revolução Puritana são características peculiares deste Estado que já vinha tendo momentos onde grandes transformações estavam consolidando novas etapas de sua história. Em todos os setores, as estruturas sociais, política, econômicas, religiosas e culturais estavam rompendo velhos hábitos para emergir uma nova e poderosa Inglaterra. E para entender a construção e composição do filme precisamos entender primeiro a historiografia sobre a época. Assim, vamos discorrendo alguns pontos chaves destas estruturas mencionadas para elencar o processo de construção do filme com a historiografia dos autores aqui destacados.

Podemos começar com a transformação na estrutura agrária pois as manifestações mais fortes da nova configuração de poder que resultava das relações de classes postas pela Revolução Inglesa, é o processo de transformação da estrutura agrária. Executada nos anos que se seguiram à Revolução, vulgarmente denominada cercamentos, atinge o seu clímax exatamente nas duas décadas finais do século XVIII.

O autor José Jobson Arruda em seu livro *A Revolução Inglesa*, no item “A base agrária”, destaca assim:

“As relações de produção no setor agrário são predominante de tipo feudal. A crise do sistema feudal e a ruptura das relações servis não se deram de um golpe. Na maior parte dos casos, a ruptura das relações servo-senhor, baseadas nas obrigações costumeiras e compulsórias devidas por um servo a seu senhor, foram comutadas em obrigações monetárias, permanecendo, portanto, o caráter essencialmente servil da relação. Noutros casos, a ruptura das relações envolvera o estabelecimento de novos tipos de relacionamento, inicialmente contratuais, mas que tendem a se perpetuar, reeditando, na prática, as antigas relações, desvantajosas para os produtores à medida que perdem a segurança das antigas relações costumeiras, deixando-os à mercê do cutelo senhoril”. (ARRUDA,1984, p.12).

A transformação da estrutura agrária se acelera com a desapropriação das terras dos mosteiros, realizadas por Henrique VIII, e sua posterior distribuição sob a forma de doações ou venda às elites sociais, isto é, aristocracia e burguesia mercantil, terras estas que foram posteriormente revendidas, até chegarem, no século XVII. Tal mecanismo de partilha da terra transformando-a em mercadoria acessível no mercado, associada ao processo de expulsão dos proprietários, pequenos produtores camponeses ou rendeiros de terra, transformados em assalariados expropriados, constitui-se no grande drama social das camadas inferiores do século XVI. Arruda ainda enfatiza tal fato como podemos ver abaixo:

“Outro elemento decisivo neste processo de transformação da estrutura agrária inglesa foram os cercamentos. Mas, para que possamos entendê-los convenientemente, torna-se indispensável, primeiramente, uma tentativa de equacionamento da estrutura fundiária ou, mais precisamente, das unidades agrárias de produção”. (ARRUDA,1984, p.16).

Fazer o cercamento significa realizar uma verdadeira reforma agrária, significa reunir os lotes de terra dispersos e encravados uns nos outros, de forma a comporem uma extensão contínua de terra que poderia ser cercada e cultivada de modo próprio por cada proprietário. Desta forma, isento da obrigatoriedade de cultivos coletivos, impostos pelo uso comum, poderia definir o tipo de cultivo que melhor lhe conviesse. Assim completa Arruda:

“Torna-se agora mais fácil entender o significado dos cercamentos na história da Inglaterra. Trata-se do cercamento dos *open filds* (campos abertos) e dos *common lands*, (terras comuns) a reunião dos lotes de terra dispersos numa área contínua que permitiria ao seu proprietário isolá-la das demais propriedades ou posses, transformando a terra em mercadoria e criando condições para a especialização da produção, a intensificação da divisão social do trabalho agrícola e a penetração mais intensa do capital no campo”. (...). Havia dois tipos básicos de cercamento: o cercamento de grandes propriedades para pastos e de pequenas unidades agrícolas para um cultivo mais intensivo”. (ARRUDA,1984, p.19).

Observamos que existem diferenças fundamentais entre os cercamentos do século XVI e os cercamentos do século XVII, e sobretudo, da segunda metade do século XVII e XVIII. No século XVI, os cercamentos se destinavam a constituição de campos criatórios, com a finalidade de produzir lã para exportação e para abastecer a indústria têxtil dispersa pelas unidades rurais. O resultado foi a diminuição das áreas de cultivo, a restrição do mercado de trabalho no campo e o conseqüente êxodo rural. A concentração urbana excessiva produz um contingente marginalizado de trabalho, assimilado pelas manufaturas urbanas e exércitos mercenários, quando convocados. Assim, o excedente partiu para vagabundagem e ao banditismo, determinando o surgimento de legislação contra a ociosidade do trabalho.

No século XVII e XVIII a função do cercamento era o alargamento das áreas de cultivo, estimulada pela alta dos preços dos cereais, pelo crescimento demográfico, pela necessidade de fugir à dependência dos holandeses em relação ao abastecimento de gêneros de primeira necessidade e, essencialmente para produzir lucros, essência mesma do sistema capitalista em formação, tendo pois a fixar a população nas atividades agrícolas ao invés de despovoá-las.

Uma segunda diferença, não menos importante diz respeito à posição do Estado em relação a este processo. Enquanto a Monarquia e o Parlamento legislaram, infrutiferamente é verdade, no sentido de impedir os cercamentos até a época da Revolução Puritana, o que se verificou a partir de então foi o assumir, por parte do Estado, a condução do processo, legitimando-o por meio dos atos parlamentares ou simplesmente sancionando as partilhas particulares.

Outro item que precisávamos conhecer foi a estrutura comercial da época. A Revolução Inglesa criou as condições indispensáveis para a expansão comercial e marítima em escala mundial. No cerne desta política expansionista delineavam-se os interesses dos industriais, comerciantes e armadores, que obtiveram junto ao governo, a partir de 1649, uma política sistemática de apoio às atividades comerciais. Numerosas instruções produzidas entre 1660 e 1696 configuram o programa comercial e colonial que dá sentido à política mercantil inglesa.

Os resultados finais desta política evidenciam a permeabilização da sociedade pelos valores comerciais. Ainda que a aparente estrutura aristocratizada do Estado inglês escondesse uma agressiva sistematização da política de expansão comercial, havia distinções nítidas da orientação da política externa consoante aos interesses de diferentes grupos sociais. Um grupo defendia a guerra e as conquistas coloniais como forma de enriquecimento e poder da nação. Outro grupo fazendo oposição representado por uma nova sucessão de ministros, desejava a paz, de acordo com os interesses dos proprietários rurais, cujos impostos financiavam as guerras, e repudiavam as aventuras comerciais.

Na política mercantil colonial, os atos de navegação são mais agressivos. Baixados sob a liderança política de Oliver Cromwell entre 1650 a 1651 e completados em 1660, sob a Restauração, proibiam a todo navio estrangeiro adentrar em portos ingleses com produtos outros que não fosse os procedentes de seu país de origem. O comércio entre a Ásia, África e América e os portos ingleses, era reservado, exclusivamente, para os navios construídos na Inglaterra, pertencentes a armadores ingleses e com tripulação igualmente inglesa. Vale a pena lembrar que medidas semelhantes tinham sido tomadas no longínquo século XIV e principalmente, em todo o transcorrer do século XVI, sem terem, contudo, o mesmo significado histórico.

Com o governo de *Cromwell*, assinalam os atos que contém a primeira formulação efetiva do poder absoluto do Parlamento sobre o tráfico de escravos e o governo de colônias. Seu impacto foi enorme, fazendo-se sentir imediatamente na dinamização dos portos ligados ao comércio exterior. Marcaram a passagem de uma organização mercantil, assentada no

monopólio das companhias privilegiadas, para uma integração global do comércio do país, baseado num monopólio nacional, com o Estado assumindo o papel de liderança. Um exemplo foi a vitória da nova tecelagem inglesa sobre sua concorrente holandesa, beneficiando os artesãos pela proteção do mercado interno. Até o final do século XVII, a política exterior inglesa foi muito agressiva, caracterizando um efetivo assalto aos mercados coloniais.

A estrutura social da Inglaterra no início do século XVII era um tanto complexa conforme descreve Arruda abaixo:

“Definir o caráter da sociedade da época Moderna é tarefa bastante complexa. De um lado se posicionam os defensores da sociedade de ordens, definida por critérios de honra e privilégios jurídicos. Do outro, os que defendem a existência efetiva de uma sociedade de classes, hierarquizada a partir de critérios econômicos, de posicionamento em relação ao sistema produtivo. (.....). Esta colocação tem o mérito de revelar o lado profundamente contraditório desta sociedade, que, portanto, não pode ser definida por uma simples projeção do esquema bipolar de relações de classes dominante no capitalismo concorrencial. Os choques entre as três principais ordens sociais, clero, nobreza, e terceiro estado, bem como os choques intra-estamentos, eram intensos. A marca desta sociedade é a extrema segmentação social, que potencializa o conflito de classes e mascara o perfil da estrutura social. (ARRUDA, 1984, p.32-34).

É bem verdade que a sociedade tinha um caráter agrário pois três categorias foram significativas na projeção e construção da Revolução Inglesa. A primeira foi a aristocracia composta por nobres baseadas na suas propriedades territoriais que foram usurpadas das terras dos mosteiros ou compradas pela expropriação dos foreiros no decurso dos cercamentos. O seu declínio se deu por serem incompetentes na gestão de suas terras como também o estilo de vida dispendioso que viviam. Assim, mostram os dados historiográficos que a crise neste grupo social, retirou a sustentação básica da monarquia inglesa no momento dos conflitos políticos e militares. Desprovida de recurso financeiros e com os conflitos na política, a unidade do grupo social foi quebrada onde parte apoiou o Parlamento, outra o Rei e outros ficaram neutros. Aqui desvirtua a tese da crise geral da aristocracia.

A segunda classe é a dos *Yeomen*, classificada como classe média rural, numerosa para época. Constituía 1/6 da população inglesa no início do século XVII. Os *Yeomen* eram os granjeiros, proprietários, lavradores, jornaleiros e cavaleiros. Essa classe rural tinha uma única preocupação que era a terra e os interesses agrícolas. Eram rendeiros livres e possuíam a terra na qual, vivam e trabalhavam. Havia ainda os rendeiros hereditários que cultivavam a terra por muitos anos e possuíam o arrendamento vitalício. Destas duas designações, os que tinham a maior posse de terra eram classificados de *Yeomanry* ascendentes, pois tinham o interesse de transformar essas terras arrendadas de forma hereditária em propriedades efetivas. Opostos a esses, havia os *Yeomen* que eram explorados pelos grandes proprietários



de terra que formavam os *Yeomanry*, representados pelos camponeses sem posses ou direitos, deserdados da fortuna e formavam mão-de-obra marginal. Para os *Yeomen* ascendentes a revolução foi a oportunidade para ampliar suas propriedades e consolidar seus direitos sobre as posses vitalícias e hereditárias. Para os *Yeomanry* declinantes, a revolução era a oportunidade de garantir seus direitos de exploração feudal da terra, evitar o avanço das desapropriações, mantendo a ideia conservadora dos séculos medievais.

A terceira classe é a *Gentry* (senhorio aristocrático). Esta classe está entre a aristocracia e a *Yeomanry*. As *Gentry* do século XVII não era apenas uma classe de proprietários agrícolas capitalistas em formação, era uma ideologia em expansão. Eram proprietários livres de suas terras, sequiosos pela expansão de seus domínios, que mantinham a mesma relação com os meios de produção na medida em que se definiam como produtores para o mercado capitalista. A riqueza e o poder da alta *gentry* cresceu em relação ao da aristocracia. Apesar da pequena concentração urbana no alvorecer do século XVII, surgiram e desenvolveram novas categorias sociais, todas com um papel ativo no contexto da revolução.

Nas regiões norte e oeste a estrutura predominante era feudal, com a parte mais tradicional apoiada pela velha aristocracia e o alto clero anglicano e a parte sul e leste, a *gentry* progressista, era apoiada pela burguesia mercantil, artesãos, artífices proletariado urbano e aristocracia integrada às atividades de mercado. É a *gentry* que dá o tônus da Revolução e seu posicionamento é claro: apoio ao Parlamento e contra a Monarquia. Foi essa classe que conduziu o processo revolucionário. Na crise social e política do século XVII, a estrutura mais íntima da sociedade da época moderna potencializa o conflito social.

Agora o ponto de destaque de nossa pesquisa é com referência à nova estrutura do poder político instaurado na Inglaterra no período mencionado, retratado pelo filme e tratado pela historiografia da época, a qual foi pesquisada.

Vamos entender primeiro que na Inglaterra o poder do rei era absoluto. Assim, o absolutismo inglês desenvolveu-se sob duas dinastias, a dinastia Tudor e a dinastia Stuart. Durante a dinastia Tudor houve um grande desenvolvimento econômico, principalmente no reinado da rainha Elizabeth I: consolidação do anglicanismo, adoção das práticas mercantilistas, início da colonização da América do Norte e o processo da política dos cercamentos, a fim de ampliar as áreas de pastagens e a produção de lã. Com isso, a burguesia inglesa vinha enriquecendo rapidamente, ampliando cada vez mais seus negócios e dominando a economia inglesa. Além deste intenso desenvolvimento econômico, a

Inglaterra dos séculos XVI E XVII apresentava uma outra característica: os intensos conflitos religiosos.

A religião oficial, adotada pelo Estado era o anglicanismo, existiam porém, outras correntes religiosas: os protestantes (calvinistas, luteranos e presbiterianos), chamados de modo geral, de puritanos. Havia ainda católicos no país. A monarquia inglesa- anglicana, perseguia católicos e puritanos, gerando conflitos religiosos.

Na obra de Lawrence Stone, “*Causas da Revolução Inglesa- 1529 -1642*”, são apresentados os processos de alteração que a revolução provocou na estrutura política do poder. O autor destaca:

“A natureza revolucionária da Revolução Inglesa pode ser demonstrada em parte pelos seus efeitos e, por outro lado, por suas palavras. Não somente conseguiu a execução de um Rei(...), como também aboliu a monarquia; não se limitou a punir a uns tantos nobres e confiscar suas propriedades, mas também aboliu a Câmara dos Lordes; não somente protestou contra os desagradáveis curas de Hobbes, os clérigos e os bispos, mas também bloqueou a Igreja Oficial e se apoderou das propriedades do episcopado; não somente atacou os funcionários pouco populares, mas também aboliu todo sistema de instituições administrativas e legais do governo de suma importância(...). Aqui houve um choque de ideias e ideologias, e o nascimento de conceitos radicais que afetaram a todos os aspectos do comportamento humano e todas as instituições da sociedade, desde a família até a Igreja e o Estado”. (STONE-2000, pp.102,103).

Observando as reflexões de Stone, realmente a Revolução transformou a estrutura política, social e econômica da Inglaterra. Aniquilou o antigo aparelho de Estado, limitando o poder real, submetendo-o ao poder do Parlamento, dissolvendo o Conselho Privado, a Câmara Estrelada, o Tribunal de Alta Comissão e os poderes locais de decisão baseados em juízes de Paz. Eliminou a autonomia financeira do poder real, confiscando-lhe as propriedades, fazendo surgir a noção da propriedade individual e absoluta, baseada na noção de maior interesse, atribuída à pessoa que detinha a propriedade, destruindo virtualmente a identificação entre propriedade real e propriedade pessoal.

Com todas as estruturas modificadas ao longo do tempo em especial a do poder político, observamos que um fato foi se firmando e ganhando força para ser um dos pilares para a revolução na Inglaterra. Assim no decorrer dos séculos XVI e XVII, a burguesia desenvolveu-se, graças a ampliação da produção de mercadorias e das práticas do mercantilismo, ações que auxiliaram no processo de acumulação de capitais. Consolidando o poder econômico desta classe, provou que a revolução inglesa foi toda articulada e consolidada pela burguesia. E qual porquê de todo esse processo? Quando ocorreu um certo desenvolvimento das chamadas forças produtivas, o estado absolutista começou a intervir nos assuntos econômicos e isso incomodou porque passou a constituir um obstáculo para o

pleno desenvolvimento do capitalismo. A burguesia passa a defender a liberdade comercial e a criticar o Absolutismo.

O que podemos concluir é que a Revolução Inglesa é o resultado da ação política de uma nova classe social, uma classe burguesa, pela sua identificação com a produção para o mercado. Contudo, seu caráter de revolução burguesa não evidencia tão somente pelo fato de que uma classe agrária capitalista, associada a setores mercantis urbanos, passasse a exercer, em última instância, o poder, após a destruição do aparelho de Estado legado pelos *Stuarts*, mas, e sobretudo pelo que ela criou, isto é, condições plenas para o avanço das forças produtivas capitalistas na Inglaterra, sendo, deste ponto de vista, a grande Revolução Burguesa da civilização ocidental.

Assim, para compreender os fatores acima mencionado que está ligada a Revolução ocorrida na Inglaterra e a abordagem cinematográfica do filme “Morte ao Rei” foi necessário compreender o quadro social lá existente, além das questões políticas e econômicas derivadas de uma sociedade onde as forças capitalistas avançavam com rapidez, mas esbarravam numa estrutura ainda eminentemente feudal. Nesse sentido, devido à crise que ocorreu no século XVII, na Europa, em razão do avanço dessas forças capitalistas, a Inglaterra pôde conhecer uma revolução, que boa parte dos autores considera burguesa, pelos efeitos sobre a estrutura econômica inglesa.

### **1.6 Causas relevantes da Revolução Inglesa – “Revolução Puritana”, 1640-1645**

Vamos voltar alguns anos antes precisamente no ano de 1610, onde os conflitos entre o Rei e o Parlamento já dava os primeiros indícios de uma grande transformação no estado político da Inglaterra.

Havia um antagonismo entre o Parlamento e a coroa real. Primeiro o rei queria uma cobrança de uma doação anual em relação a abdicação dos direitos feudais sobre as propriedades que logo foi rejeitado pelo parlamento. Num segundo momento o rei querendo controlar a indústria de tecidos fazendo disto um monopólio que possibilitaria uma fonte de renda para o estado. A reação de burguesia mercantil foi imediata provocando assim, o fracasso total do projeto do rei. Devido aos desencontros com o parlamento, o rei Carlos I dissolve o mesmo e passa a governar sem o seu apoio. Em 1628, Inglaterra e França entra em guerra e o rei é obrigado a reunir o parlamento. Assim, com a reunião dos diversos condados o que chamou atenção foi o condado de Cambridge pois dele veio um eleito de ter a fama de ser incorruptível: *Oliver Cromwell*.

Com a escolha de Oliver para o parlamento, intensifica os conflitos entre o rei e o parlamento. Como o exército era formado eventualmente, o rei queria a permanência dele e o parlamento tinha o pensamento diferente que era o controle sobre o exército porém com poderes de convoca-lo e dissolve-lo quando necessitasse. O impasse agravou. O parlamento recusa aprovar rendas fixas e vitalícias aos interesses do rei e este, sentido desafiado mais uma vez, dissolve o parlamento. Nestas tensões e conflitos o autor Arruda destaca como iniciou a Revolução Puritana. Diz o autor:

“Na sua política de valorização da beleza externa do culto religioso, Carlos I tentou impor o ritual anglicano à calvinistas Escócia. Em 1639 um exército escocês invadiu o norte de Inglaterra, após o pacto denominado *Convenant*, de 1638, pelo qual comprometiam-se a defender a Igreja Presbiteriana Livre da Escócia. O exército enviado por Carlos I acabou por se unir aos insurretos e reclamar o pagamento de seus soldos. Isto colocava a monarquia diante de uma falência iminente. Não restava outra alternativa a não ser reunir o Parlamento, que convocado em 1640 foi logo dissolvido, apenas três semanas após; este é chamado Parlamento Curto (*Short Parliament*). Mas, em novembro, foi novamente reunido, o chamado Parlamento Longo (*Long Parliament*), que com algumas depurações permaneceu até 1653. (ARRUDA,1984, p.73).

O movimento revolucionário pode ser destacado em três momentos: iniciada em 1640, a primeira fase vai de 1640 à 1642 com a primeira reunião do Longo Parlamento até eclodir a guerra civil. A segunda fase vai de 1642 à 1649 que corresponde aos anos de guerra civil até a decapitação de Carlos I. A terceira fase vai de 1649 à 1653 marcadas pela morte de Carlos I e as convulsões políticas do exército até o Protetorado de *Cromwell*.

Resumindo as causas do processo da Revolução Puritana destacamos que o rei Carlos I com a finalidade de criar receitas e guerrear na Escócia para unificar o território britânico e escocês em um só reinado, com uma só religião, o mesmo não media sua autoridade e tirania, suas pretensões pagas com o sangue dos servos e suas ordens de execução, foram o motivo pelo qual a reforma foi iniciada e encabeçada por Oliver Cromwell em uma união de nobres insatisfeitos e a burguesia mercante emergente, que a tempos estavam sendo prejudicados por sua conduta.

Na época, o parlamento britânico, não possuía uma unidade forte, ele era facilmente dissolvido e reconvocato caso o rei não concordasse com suas sugestões conforme mencionamos acima. Os membros do parlamento, tendo como objetivo principal arrecadar impostos e criar receitas para o rei, revoltaram-se e levaram o povo do reino a se voltar contra seu rei numa situação de constantes derramamentos de sangue somando as guerras para unificar a Inglaterra. O poder político do rei foi desarticulado pelos reformistas

e as tropas reais perderam a guerra para as tropas de Oliver Cromwell que liderava os reformadores, com a ajuda do comandante Thomas Fairfax.

Os reformadores, burguesia mercante e nobreza, conseguindo se sair vitoriosos junto ao povo, levaram o rei tentar uma fuga desesperada, sendo capturado posteriormente pelo exército descontente que a tempos não recebia pagamento.

Em decorrência desses eventos, abre-se um processo aproximadamente em 1648, para apurar os crimes de abuso de poder e suborno por parte do rei que em 1649, é executado, culpado por traição tornando a Inglaterra o primeiro país a derrubar o absolutismo tradicional e adotar um parlamentarismo onde a figura do rei perdeu seu caráter político, deixando ao parlamento as decisões políticas. O rei passa a ter seu poder limitado.

### **1.7 Revolução Puritana “Oliver Cromwell, um líder autocrático na derrubada de divindade real”**

Após o ato da decapitação de Carlos I, *Cromwell* grita: “Vejam é sangue vermelho”. Christopher Hill historiador britânico traz uma das obras mais fascinantes, retratando o período de grandes transformações na Inglaterra, intitulada “O Eleito de Deus- *Oliver Cromwell* e a Revolução Inglesa. O personagem principal desta obra é justamente uma das figuras mais polêmicas já vistas até hoje, porém um personagem que tem carisma mas ao mesmo tempo é odiado pela personalidade determinante que possuía. O autor escreve na contracapa:

“Como se projeta na história o líder revolucionário? Por que ele se confunde com a própria revolução? De Robespierre a Lenin, passando por Mao Tsé-tung e Fidel Castro, o líder revolucionário, por ser personagem controverso, continua a animar a imaginação dos historiadores. Neste livro, Christopher Hill retrata a trajetória do mais desconhecido deles, Oliver Cromwell, que, de Senhor dos Pântanos “ingleses, se torna o Protetor e líder da primeira revolução burguesa do mundo moderno. Sua imagem, com o tempo, acabou por ser tão ou mais polêmica quanto a de Robespierre, Lenin ou Stalin. Uma mistura de campeão das liberdades individuais e arrogante estadista imperial, eleito por Deus para guiar os povos do mundo sob a égide da bandeira inglesa, Oliver Cromwell foi ao mesmo tempo alvo da adoração, do ódio e da suspeita. Antecipando Lenin, após sua morte, em 1658, a efígie de Cromwell ficou exposta e foi adorada por multidões de populares, e, no entanto, dois anos depois, o mesmo povo que o endeusou, viu seu cadáver desenterrado e enforcado em praça pública”. (HILL-1990- p. contra capa).

Nascido na cidade Huntingdon- Inglaterra em 25 de abril de 1599. De família influente e abastada, era membro de uma família de pequenos proprietários rurais puritanos. A família havia recebido terras que foram confiscadas da igreja católica pelo Estado durante a reforma Protestante na Inglaterra. Com aproximadamente 30 anos, tornou-se um fervoroso puritano (nome dado aos calvinistas na Inglaterra) e anticatólica. Com a perseguição

religiosa que estavam tendo, decidiu a vender suas posses e ir para a Nova Inglaterra, porém candidatou-se a uma vaga no Parlamento e foi escolhido em 1628 para câmara dos comuns, iniciando assim sua carreira política. Firmando sua reputação em paralelo com a degeneração da relação entre o Parlamento e o rei Carlos I (segundo monarca da Casa dos *Stuart*).

Passado um ano após a posse, o rei Carlos I dissolveu o Parlamento e governou autocraticamente até o ano de 1640. Por 11 anos o parlamento ficou fechado. Com essa ação, levou Cromwell a nutrir uma profunda aversão a seu governo. Com a reinstauração do Parlamento em 1640 a crise entre o Parlamento e o rei continuou e quando a crise chegou no auge porque Carlos I mandou invadir o Parlamento na Câmara dos Comuns para prender os líderes opositores provocando uma revolta popular em Londres e com isso o rei planeja sua fuga e também a formação de um exército de cavaleiros composto de membros da alta nobreza. Por ser um líder nato, Cromwell assumiu o comando das forças reunidas na câmara dos comuns para lutar contra o monarca. Assim eclode a Guerra Civil, em 1642.

Com essa eclosão, ele passou a compor as forças bélicas de defesa do Parlamento. Como um dos homens à frente do chamado Exército de Novo Tipo (*New Model Army*), Cromwell começou a ganhar destaque no cenário político inglês. Ele ainda formou uma seção de cavalaria denominada de *Ironsides*, marcada pelo fanatismo religioso e pela combatividade. E neste ano de 1642 participa pela primeira vez no comando na batalha de *Edgehill*. Em julho de 1644 participou da batalha de *Marston Moor*, que marcou a primeira derrota significativa das forças realistas e deu ao parlamento o controle do Norte inglês.

Em meio a uma liderança política controversa na Câmara dos Comuns, Cromwell lutou nas batalhas de *Naseby* e *Langport*, no verão de 1645, quando os dois últimos exércitos de Carlos I foram destruídos. Uma série de derrotas se seguiu até que, em abril de 1646, o rei se entregou ao exército escocês. Depois de meses de negociações, ele seria entregue à Inglaterra. Após vários anos em prisão domiciliar, Carlos I foi condenado à morte por um Parlamento em grande parte puritano após manobras por parte de Cromwell, e decapitado. O Parlamento inglês passou a controlar o poder na Inglaterra, abolindo a monarquia e instaurando a República. O poder executivo seria exercido por um Conselho de Estado formado por alguns parlamentares, dentre eles Oliver Cromwell como presidente. Nessa função, *Cromwell* conseguiu debelar os últimos focos de resistência realista na Irlanda e na Escócia. No aspecto político-administrativo, ele aboliu uma série de taxações consideradas abusivas, além de expedir os Atos de Navegação, a partir de 1650.

Com essa medida, criava-se a exclusividade do comércio marítimo nos portos da Inglaterra aos navios de bandeira inglesa, atacando, dessa forma, o monopólio que detinham os comerciantes holandeses. *Cromwell* criava assim as bases para o desenvolvimento do imperialismo marítimo inglês.

Em 1653, após o aparecimento de oposições a seu governo tanto entre os conservadores quanto entre os setores mais populares, Oliver Cromwell dissolveu o Parlamento, intitulado-se Lorde Protetor dos ingleses. Nessa função, derrotou as Províncias Unidas, em 1654, e conquistou o território da Jamaica dos espanhóis, em 1655, transformando-o no principal espaço colonial inglês no Caribe.

Mas a vida de *Cromwell* não duraria muito. Em 1658, *Cromwell* faleceu, não se sabe se envenenado ou de febre. Seu corpo foi enterrado na capela de *Westminster*. Ricardo, seu filho, foi seu sucessor, mas não tinha o mesmo carisma do pai. Em 1660, houve a restauração da monarquia. O novo rei, Carlos II, resolveu exumar o corpo de *Cromwell* e decapitá-lo, expondo a cabeça na Torre de Londres. Apesar dessa tentativa de condenação póstuma de *Cromwell*, o nome do líder da República inglesa ficaria gravado na história.

## CAPÍTULO II – A CONSTRUÇÃO DE UMA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

No segundo capítulo buscaremos entender o processo de construção de uma produção cinematográfica, a partir da bibliografia dos autores indicados. O filme a ser estudado é um filme épico, drama que retrata um período de grande polemica e transformações ocorrida na Inglaterra na primeira metade do século XVII.

“Morte ao Rei” é uma adaptação de um roteiro produzido por *Jenny Mayhew* que aborda justamente o momento da queda do absolutismo da Inglaterra e a implantação da república. Para uma produção cinematográfica existe todo um preparo de estudos antecipados para que o fato a ser relatado esteja afinado com todas as equipes envolvidas que compõe a produção. Estão envolvidos para uma produção a formação do elenco que vai compor a história, o roteiro pesquisado e produzido, direção de arte que envolve figurinos, cenários, direção de fotografia, produção e direção geral. Assim sendo, vamos trabalhar com alguns estudiosos e pesquisadores historiográficos desta arte maravilhosa chamada de arte cinematográfica e buscar entender como a história pode ser retratada no cinema.

No artigo intitulado “O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro”, o autor Eduardo Victorio Morettin destaca que Marc Ferro “acredita que o cinema é testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente do Estado, onde a censura não consegue dominá-lo”. Morettin ainda completa que Ferro acredita que a obra cinematográfica constitui um documento privilegiado. O documento filmico, produzido pelo Estado ou por outras instituições, difere do documento escrito que possui a mesma origem.

Quero destacar aqui a importância do cinema quanto documento para o historiador. Ainda no artigo de Morettin, que pesquisa e analisa a obra de Ferro, expõe que o cinema foi desprezado pelos historiadores e pela sociedade. Destaca o autor:

“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”. (MORETTIN, 2003, p.21).

A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão. Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método. Qualquer estilo de filme que possa ser produzido, seja os de ficção ou documentários, devem ser analisados pelos



historiadores para comprovar as autenticidades das fontes pois todos os filmes são objetos de análise. A desconsideração de uma produção cinematográfica ficcional como fonte, parte do pressuposto de que por integrar o imaginário, ela não teria valor enquanto conhecimento por não exprimir o real, mas sua representação.

E por falar de representação no cinema, Ferro destaca, conforme transcrito no artigo de Eduardo:

“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. 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”. (MORETTIN,2003, p.31).

Morettin destaca que Ferro traz considerações importantes em sua obra, no que diz respeito à história do cinema. 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 ideia que se fazia de uma época ou de um acontecimento” (...) o referencial é o documento escrito, o saber sobre o passado, ancorado na história e no fato”. Ferro percebeu algumas vantagens da fonte fílmica sobre os documentos escritos. Em primeiro lugar, segundo ele, os filmes trazem aspectos não “revelados” pelas fontes escritas, como “nível de desenvolvimento econômico dos diferentes países, comportamento de grupos e indivíduos, costumes etc”.

Ao indicar os problemas que “a transcrição da história em linguagem cinematográfica” coloca, Ferro aponta uma necessidade de: “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”.

A avaliação acerca da 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. 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?

Se existe, portanto, uma contra-história possível por meio do cinema, em Ferro ela aparece 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.

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. 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 ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica.

Muitos são os cineastas e películas que manifestam independência de qualquer sentido de correntes ideológicas atuantes e dominantes de uma época. O filme atinge estruturas da sociedade e ao mesmo tempo, age como um “contra-poder” por ser autônomo em relação aos diversos poderes da qual está inserida essa sociedade da época.

Trazendo de um artigo intitulado “História e Cinema: um debate metodológico” de Mônica Almeida Kornis em que ela cita a seguinte questão: “A questão central que se coloca para o historiador que quer trabalhar com a imagem cinematográfica diz respeito exatamente a este ponto: o que a imagem reflete? Ela é a expressão da realidade ou é uma representação? (KORNIS, 1992, p.237). No mesmo artigo ela completa:

“De toda forma, o que é importante registrar é que hoje se admite que a imagem não ilustra nem produz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico”, tudo isso quer dizer que é o uso da semiologia. (KORNIS, 1992, p.238).

Outro destaque que Mônica aponta em seu artigo é que, ao pesquisar o estudioso Michel Vovelle em sua obra “Iconografia e história das mentalidades”, ele menciona:

“...que o filme pode ser considerado um documento histórico, e saúda a aproximação dos historiadores com a semiologia e a psicanálise, como forma de ampliar se campo de investigação e proceder a uma renovação metodológica”. (VOVELLE apud KORNIS, 1992, p.239).

Nesse contexto, conforme análise de Mônica, com essa abertura da história para novos campos, o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões do mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registros fílmico – ficção, documentário, cinejornal e atualidades. - vistos como meio de representação da história, refletem contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa continua Mônica, que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica.

Esta definição é o ponto de partida que permite retirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmara, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recordado no real.

Num encontro acontecido em 1983 na Cinemateca do Museu de Arte Moderna na Cidade do Rio de Janeiro em que o tema proposto foi “Cinema como fonte de História. História como fonte de Cinema”, Mônica Almeida destaca de sua fonte de pesquisa, que o objetivo foi discutir de como analisar um filme do ponto de vista da história. Neste debate reconheceu a necessidade de uma diversificação das fontes, e particularmente a importância das fontes e particularmente a importância da fonte iconográfica para o estudo da história.

Com a presença de diversos historiadores, todos dirigiram suas intervenções para os seguintes aspectos: a visão de mundo que o produtor e o realizador imprime ao filme, a produção e a tecnologia do filme, a autenticidade ou não do filme histórico, a capacidade do filme de mostrar além do que o próprio cineasta define como objetivo e de um fragmento revelar algo que escapa à mensagem central.

Outro fator que reforçou foi a importância do filme como fonte para o trabalho do historiador, mas também indicou alguns aspectos que devem ser considerados por aquele que quer lidar com esse tipo de fonte: é preciso reconhecer que existe uma manipulação ideológica prévia das imagens, assim como uma articulação da linguagem cinematográfica com a produção do filme e com o contexto de sua realização.

Outro autor que vai desenvolver essa temática sobre a História nos Filmes é Robert A. Rosenstone. No capítulo primeiro do seu livro o autor expressa que quando se lê um livro este mundo é limitador pois além da história contada, existe um outro mundo fora dos muros confinantes das palavras, existe um mundo de cores, movimentos, som, luz e vida, um mundo da tela que indica, alude e representa. Ele acredita que nas telas não é um mundo real, mas, de qualquer forma, também não é real o outro mundo histórico evocado nos livros didáticos que aturamos durante os anos de escola e universidade.

Qualquer fato relatado nos livros pode ser considerado história, porém não pode ser esquecido de que são apenas palavras em páginas, palavras que foram para lá por causa de certas regras para encontrar evidências, produzir mais palavras de nossa própria autoria e

aceitar a noção de que elas nos dizem algo sobre o que é importante no terreno extinto do passado. O autor desta em sua tese:

“...de que o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e a igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos viemos ( também de onde estamos e para onde achamos que estamos indo, embora a maioria das pessoas preocupadas com o passado nem sempre admita isso)”. (ROSENSTONE, 2006, p.14).

O objetivo desta obra é uma reflexão deste paralelo como também mostrar como o mundo extinto pode ser, e tem sido, representado nos filmes para convencer o leitor ou o público que é apaixonado por filme, que vale a pena ver com atenção o mundo da história na tela, um mundo que pode representar um passado importante, fazer um tipo de história que é suficientemente complexa para que o apreciador tenha de aprender e interpretar.

E o cinema, ora, é apenas entretenimento, uma distração dos assuntos sérios da vida, um dos lugares a que vamos para tentar fugir dos problemas sociais e políticos que enchem as páginas dos nossos jornais e daqueles livros de história. É claro, as histórias de alguns filmes se desenrolam no passado, mas são romances, histórias simples de mocinhos, vilões e belas heroínas.

Os filmes servem para criar uma reputação para diretores e astros e gerar dinheiro para os produtores. Para eles, a história é apenas mais uma ferramenta para vender ingressos.

O “nós” que estou usando aqui tem pelo menos dois significados diferentes: o “nós” da profissão de historiador, daqueles dentre nós treinados para pesquisar e relatar as nossas descobertas sobre o passado, e o “nós” mais simples que se refere a você e a mim, autor e leitor, que somos mais semelhantes do que diferentes em nossas abordagens para entender o mundo.

O desejo de expressar a nossa relação com o passado usando formas contemporâneas de expressão, bem como o desejo de agradar a uma sensibilidade contemporânea, mais cedo ou mais tarde tinham de nos direcionar para as mídias visuais. Primeiro, o cinema e, mais tarde, o seu rebento eletrônico, a televisão, se tornaram, em algum momento do século XX, o principal meio para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma. Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história.

Os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado.

Há algo acontecendo com o filme histórico além do que os historiadores e guardiões da chama provavelmente admitem. Vemos a história (com H maiúsculo) como um tipo de prática especial, que insiste em um certo tipo de verdade histórica e tende a excluir outras. O passado contado por imagens em movimento, não elimina as antigas formas de história - vem se juntar à linguagem que o passado pode usar para falar. Como começar a pensar a respeito, como entender essa linguagem, como determinar a posição da história em filme em relação à história escrita, como entender o que o cinema acrescenta à nossa compreensão do passado – a colocação de tais questões, os problemas em lidar com elas e algumas respostas (muito provisórias) preenchem as páginas dos capítulos a seguir.

Perguntas sobre as verdades da história, ou sobre em que sentido a história pode de alguma maneira ser chamada de “verdadeira” e o que essa palavra significa em relação ao discurso histórico, estão em minha mente desde o início dos anos 1990.

O interesse de Rosenstone pelas mídias visuais como um modo de transmitir a história antecedeu esses trabalhos. O seu objetivo era tentar entender onde os filmes se situam em relação a outros tipos de discurso histórico, o que os filmes históricos transmitem do passado, se é que transmitem algo, e como o fazem. Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa.

O final da década de 1980 e início dos anos 1990 foi um período em que o autor enfatizou as discussões sobre história e filmes no meio acadêmico. A maior parte dos historiadores tendia a abordar o filme histórico da mesma maneira simplista e ad hoc que eu havia feito em meu primeiro ensaio. Para o autor, os cineastas (alguns deles) podem ser, e já são, historiadores, mas, por necessidade, as regras de interação de suas obras com o passado são, e devem ser, diferentes das regras que governam a história escrita.

Aceitar a noção de que cineastas podem ser historiadores significa descartar lições que haviam sido aprendidas na graduação e reforçadas pelos guardiões da profissão. O importante é saber que o cinema, em especial o filme dramático, faz exigências especiais do historiador tradicional, pois vai além (como fazem todos os historiadores, segundo os teóricos) da constituição dos fatos, ou seja, a criação dos fatos por meio da escolha de certos vestígios do passado (pessoas, acontecimentos, momentos) aos quais são dados destaques porque são considerados mais que importantes e dignos de serem incluídos em uma narrativa.

O filme se permite inventar fatos, ou seja, elaborar vestígios do passado que posteriormente são ressaltados como importantes e dignos de serem incluídos. (...): como você conta o passado? Como você representa no presente aquele mundo extinto de acontecimentos e pessoas? Como podemos (tentar) entender as gerações humanas que nos precederam? Essas questões garantem que o que você tem aqui é diferente de uma obra sobre filmes históricos escrita por estudiosos de cinema ou de estudos culturais, ou por um teórico da história.

No segundo capítulo deste livro o autor vai analisar é como ver o passado. Assistir à história que se desenrola diante de seus olhos. Muito antes de o cinema completar vinte anos, na metade da década de 1910, o filme “histórico” era uma parte regular do entretenimento nas telas.

Um crítico teatral francês descreveu em 1908 as aspirações do cinema não apenas como a capacidade de reproduzir o mundo contemporâneo, mas também “de dar vida ao passado, reconstruir os grandes acontecimentos da história por meio do desempenho do ator e da evocação da atmosfera e do ambiente”.

Mais de um século após o nascimento do cinema, historiadores, críticos, resenhistas e o público em geral ainda se perguntam (na verdade, a maioria dúvida) se essa promessa do filme como história foi cumprida. Para aqueles que se importam com esse tópico, as importantes questões levantadas pela narração do passado nas mídias visuais ainda precisam ser respondidas- ou até mesmo colocadas de verdade. Será que essas representações realmente contam como história? Elas aumentam ou diminuem o nosso conhecimento do passado? Será que alguma representação fílmica do passado pode ser levada a sério? Será que algum filme conta como “pensamento histórico” ou contribui para algo que possamos chamar de “entendimento histórico”? Uma obra visual desse tipo pode ser adequadamente rotulada como História com H maiúsculo?

Rosenstone esclarece que todo dia, fica mais claro até mesmo para o mais acadêmico dos historiadores que as mídias visuais são o principal transmissor de história pública na nossa cultura, que para cada pessoa que lê um livro sobre um tópico histórico abordado por um filme, especialmente por um filme popular como A Lista de Schindler (1993), muitos milhões de pessoas provavelmente terão contato com o mesmo passado apenas nas telas.

No final de 1910, houve o surgimento de uma outra tradição de filmes históricos que não hesitam em fazer perguntas e apresentar interpretações sérias sobre o significado do passado. O autor ao trazer referências a um cineasta da época, Sergei Eisenstein pois o

mesmo começou a usar o cinema para fornecer à nascente União Soviética sua própria história e seus próprios mitos fundadores. Eisenstein criou um tipo de montagem que o ajudou a construir obras épicas que promoviam o tema duplo da entrada das massas para a história e da chegada da história às massas.

A primeira obra-prima de Sergei foi “O Encouraçado Potemkin” em 1925, que visa mostrar como o proletariado pode subverter a opressão e fazer uma revolução. Três anos depois outro filme é lançado “Outubro” 1928 filme que faz homenagem ao décimo aniversário da Revolução Bolchevique. Outubro consegue proporcionar uma interpretação global do seu tema que não é diferente das apresentadas pelos principais historiadores da revolução. Uma obra como Outubro revela claramente que está construindo, mais do que refletindo, uma visão específica do passado.

Com suas várias abordagens da história na tela, cada um desses tipos de filme faz deduções um pouco diferentes acerca da realidade histórica, do que é importante que saibamos do passado.

O acréscimo de diálogo falado no final da década de 1920, o aprimoramento dos efeitos sonoros, a passagem do filme em preto-e-branco para o filme em cores, a ampliação e o alargamento da tela, a introdução do som surround, a digitalização da imagem ou a sua redução para adequá-la a um monitor de televisão numa sala de estar – nenhuma dessas mudanças altera em nada o tipo de pensamento histórico que encontramos nas mídias visuais. As verdadeiras diferenças estão nos três tipos distintos de filmes históricos. Todos insistem, justamente, na primazia da imagem, mas cada um deles utiliza as imagens de uma maneira diferente para criar significado histórico.

Usando imagem, música e efeitos sonoros além de diálogos falados (e berrados, sussurrados, cantarolados e cochichados), o filme dramático mira diretamente nas emoções. Ele não apenas fornece uma imagem do passado, mas quer que você acredite piamente naquela imagem – mais especificamente, nos personagens envolvidos nas situações históricas representadas. Retratando o mundo no presente, o longa-metragem dramático faz com que você mergulhe na história, tentando destruir a distância entre você e o passado e obliterar (apagar,destruir) – pelo menos enquanto você está assistindo ao filme – a sua capacidade de pensar a respeito do que você está vendo. O filme quer mais do que apenas ensinar a lição de que a história “dói”, ele quer que você, o espectador, vivencie a dor (e os prazeres) do passado. A principal maneira como vivenciarmos – ou imaginarmos vivenciar o passado na tela é, obviamente, através de nossos olhos.

Por serem muito reveladores a respeito das pessoas, processos e épocas, os “efeitos de realidade”, nos filmes se tornam fatos descritos, elementos importantes na criação do significado histórico.

Ao se concentrar na experiência dos indivíduos em pequenos grupos, o filme se aproxima mais da biografia, da micro-história ou da história narrativa popular do que da história produzida pela academia e, embora estes três gêneros tenham sido ocasionalmente criticados por alguns docentes por não serem suficientemente “históricos”, cada um deles conquistou um número suficiente de defensores para ser considerado uma forma aceitável de representar a nossa relação com o passado e de aumentar o nosso conhecimento a seu respeito.

O documentário, considerado um modo de entendimento histórico, tem muito em comum com o longa-metragem dramático: A afirmação implícita do documentário é a de que ele nos dá acesso direto à história, que as suas imagens históricas, por meio de seu relacionamento de caráter expressivo de ação com as pessoas, paisagens e objetos autênticos, podem fornecer uma experiência do passado praticamente sem mediação. Segundo Robert Rosentone, o filme histórico inovador ou de oposição, constitui uma categoria ampla que contém uma grande variedade de teorias, ideologias e abordagens estéticas com potencial de impacto e impacto real no pensamento histórico.

Rosenstone traz referências das obras de Godmilow, Trinh e Syberberg, pois as mesmas pertencem ao pequeno grupo de filmes sobre o passado que, mais do que qualquer coisa impressa em uma página, poderia se encaixar numa categoria rotulada de história pós-moderna – pelo menos segundo, a definição dos teóricos da pós-modernidade. Trata-se de histórias que apresentam uma, ou várias, das características a seguir: colocam em primeiro plano sua própria construção; contam o passado de forma autorreflexiva e a partir de uma multiplicidade de pontos de vista; abandonam o desenvolvimento narrativo normal ou problematizam as narrativas que são recontadas; utilizam humor; paródia e absurdo como maneiras de apresentar o passado; recusam-se a insistir em um significado coerente ou único para acontecimentos; utilizam o conhecimento fragmentário ou poético e nunca esquecem que o momento presente é o lugar de todas as representações do passado. O autor destaca:

“...que cineastas criam filmes, e não teorias sobre filmes, e muito menos teorias sobre a história, o que significa que precisamos buscar em suas produções acabadas, e não em suas intenções declaradas, o entendimento do pensamento histórico que encontramos na tela”. (ROSENSTONE, 2006, p.38).

Roberto Rossellini, que com mais de uma dúzia de filmes sobre o passado talvez seja o diretor com mais extensa obra histórica, apresentava ideias contraditórias sobre a sua



representação da história sem nunca se dar ao trabalho de esclarecê-las. Rainer Werner Fassbinder, diretor na década de 1970 de vários filmes sobre o Terceiro Reich e seu legado, não hesitava em explicar: “Fazemos um filme específico sobre um período específico a partir do nosso ponto de vista”.

Outros fatores além da qualidade dos filmes faziam com que os historiadores não considerassem o cinema uma maneira séria de recontar o passado. Só no final da década de 1960 o número de historiadores interessados em filmes atingiu um volume suficientemente grande para começar a criar encontros, ensaios, revistas e livros, indicadores de que o tópico estava no mapa dos estudiosos. Uma primeira conferência, “O Filme e o Historiador”, foi realizada no University College, de Londres, em abril de 1968.

Depois de comparar o relato do filme sobre um acontecimento no navio com relatos históricos escritos sobre o mesmo tópico, Wenden sugere que, em vez de criar uma realidade literal, Eisenstein faz um “uso brilhante da revolta no navio como símbolo de todo o esforço revolucionário do povo russo em 1905”. Rosenstone acredita que foi a primeira vez que um historiador de um passo para sugerir que os filmes podem ter uma maneira específica de contar o passado, que a própria natureza da mídia e suas práticas ditadas pela necessidade criam um tipo especial de história (aqui chamada de história simbólica) que difere do que normalmente esperamos encontrar na página impressa.

O autor traz esta questão: “Será que existe uma escrita fílmica da história”? E com base na sua pesquisa dá resposta inicial de Marc Ferro que é “não”. Ele argumenta que os cineastas incorporam cegamente uma ideologia nacional ou esquerdista em suas representações do passado e que seus filmes, portanto, acabam sendo apenas transcrições “de uma visão da história que foi concebida por outros”.

Pierre Sorlin, outro autor pesquisado por Robert Rosenstone, não foge ao que Ferro analisa. O problema mais geral levantado por Sorlin é que os filmes históricos, em última instância, são “todos ficcionais”. Mesmo os que se baseiam em evidências históricas “reconstroem de maneira puramente imaginária a maior parte do que mostram”. Em um argumento muitas vezes ignorado por historiadores (e jornalistas) hoje em dia, Sorlin sugere que, exatamente como as narrativas históricas escritas, os filmes não devem ser julgados em relação ao nosso conhecimento ou às nossas interpretações atuais de um tópico, mas sim em relação ao entendimento histórico da época em que foram realizadas. Isso significa por exemplo que, quando condenamos o racismo feroz de *O Nascimento de uma Nação*, o clássico de D.W.GRIFFITH, devemos ter em mente que o filme não era nem uma interpretação pessoal bizarra nem uma interpretação puramente comercial da Guerra Civil

Americana e da Reconstrução, mas que, na verdade, era um reflexo razoável da melhor história acadêmica de sua própria época, o início do século XX.

Rosenstone argumenta em sua pesquisa com Natalie Zemon Davis uma estudiosa francesa que vai tentar elucidar sobre filmes investigando que tipo de pesquisa histórica é empreendida por esses filmes e em certo sentido, elaborar sua ideia do filme como um tipo de experiência mental. Natalie Zemon Davis optou por analisar apenas longas-metragens dramáticas. Ela faz uma distinção entre dois tipos de filmes históricos. Filmes baseados em acontecimentos documentáveis e outros com tramas imaginadas, nos quais acontecimentos verificáveis são intrínsecos à ação. Para a autora, o longa-metragem normalmente tem dois modos para recontar o passado: a biografia histórica ou a micro-história. O primeiro pode tratar de questões do tipo “como e por que decisões políticas são tomadas em diferentes regimes históricos e quais são as suas consequências”. O segundo, como boa história social, pode nos fazer penetrar nas dinâmicas da vida familiar ou compartilhar a experiência de “pessoas no trabalho”, camponeses medievais semeando e colhendo, tintureiros chineses etc.

Natalie Zemon Davis celebra o que chama de “técnicas múltiplas” com as quais os filmes podem narrar o passado e torna-lo coerente e excitante, a própria linguagem visual e auditiva que torna essa mídia tão poderosa: imagem, interpretação, cor, edição, som, locação, design, figurinos. Por outro lado, ela insiste na importância das exigências tradicionais para contar o passado como algo que foi “desenvolvido ao longo de século”.

Como destaca o autor Robert Rosenstone, com essas ideias em mente, Davis aborda cinco filmes realizados entre 1960 a 1998, tratando-os cronologicamente e, em geral, comparando-os com o contexto historiográfico dos estudos sobre escravidão realizados no pós-guerra por estudiosos como M.I. Finley, David Brion Davis e Eugene Genovese. Cada filme também é vagamente ligado a um clima social específico. O espetáculo clássico, *Spartacus* (1960), (...) - *Queimada* (1969), (...) - *A Última Ceia* (1990), (...) - *Amistad* (1997) (...) e *Bem-Amada* (1998). Nas palavras de Davis, esses filmes foram produzidos “sob a sombra do Holocausto”.

A estratégia para analisar cada obra se divide em três partes. Primeiro, a gênese - quem teve a ideia para o filme, quais foram as suas fontes, como vários produtores-roteiristas-diretores o levaram para tela e quais eram suas intenções. Segundo, uma sinopse que destaca os personagens e os acontecimentos, e também indica os principais desvios em relação ao registro histórico. Terceiro, o (s) julgamento(s) - por que devemos dar importância ao filme, o que ele contém que nos faz pensar de maneira séria a respeito do passado e como ele poderia ser modificado para se tornar mais valioso como obra histórica?

Podemos perguntar: “O que mais esperar de um filme histórico?”. Aparentemente, apenas que ele se concentre em “Contar a Verdade”, o título do capítulo final de Davis. Mas que verdade? A verdade factual, a verdade narrativa, a verdade emotiva, a verdade psicológica, a verdade simbólica? Pois não há apenas uma única verdade histórica- nem na página impressa nem certamente na tela. “Os filmes históricos deveriam deixar que o passado seja o passado”, diz Davis na última página do livro. Mas isso é certamente algo que nós, historiadores, nunca fazemos. A nossa tarefa é exatamente não deixar que o passado seja passado, mas colocá-lo à mostra para que ele seja usado (moral, política e contemplativamente) no presente.

Robert Rosenstone aborda em seu sétimo capítulo, intitulado o” Cineasta Historiador”, sobre um cineasta que chegou a considerar a si mesmo um historiador: Roberto Rossellini. Um dos criadores do influente movimento neorrealista de meados da década de 1940, o diretor italiano, em seus últimos anos de vida, entre meados da década de 1960 e de 1970, fez mais de uma dúzia de filmes históricos (a maioria para a televisão). Acreditando que “o filme deveria ser uma mídia como qualquer outro, talvez mais valiosa do que qualquer outra, para escrever história. Rossellini via a história como uma espécie de ciência, o que significava que a sua tarefa era a apresentação de “informação pura” sobre o passado na tela. Porém, ao mesmo tempo, ele era um esquerdista que queria desmascarar os pecados do capitalismo. Tornar o passado linear já é interpretá-lo; conta-lo a partir de uma perspectiva marxista é acrescentar outra camada de interpretação. O resultado das teorias de Rossellini são obras com pequenos movimentos nos quais a falta de ação aparentemente tem por objetivo fazer com que os espectadores se concentrem em palestras históricas que o diretor quer fazer, todos esses filmes só alcançaram um sucesso mínimo de crítica e nenhum sucesso de público. Permanecem sendo uma tentativa interessante e perseverante por parte de um diretor de se tornar um historiador recusando-se a utilizar as práticas do filme dramático.

Certos diretores foram considerados historiadores por alguns estudiosos da área de cinema. O que esses diretores têm em comum é uma espécie de interesse pessoal pela história. Todos parecem obcecados e oprimidos pelo passado. Todos continuam voltando a tratar do assunto fazendo filmes históricos, não como uma fonte simples de escapismo ou entretenimento, mas como uma maneira de entender como as questões e os problemas levantados continuam vivos para nós no presente.

Em seus filmes dramáticos, esses diretores fazem o mesmo tipo de pergunta sobre o passado que os historiadores- não apenas o que aconteceu ou por que aquilo aconteceu, mas qual é o significado para nós hoje, daqueles eventos.

Obviamente, a representação da história na tela requer convenções diferentes das que tradicionalmente usamos. A história em filme está muito ligada à emoção, é uma tentativa de nos fazer sentir que estamos aprendendo algo do passado vivenciando indiretamente os seus momentos. E essa experiência se dá por meio de enredos que, como nas obras de historiadores mais tradicionais, utilizam o discurso da história e ao mesmo tempo, acrescentam-lhe algo. Ao fazer isso, os diretores tornam o passado significativo, no mínimo, de três maneiras diferentes- criam obras que visualizam, contestam e revisam a história.

Sugerir que cineastas possam ser historiadores significa buscar um significado para essa palavra que antecede em muito a nossa ideia atual, que remonta ao século XIX, de que a história é contar o passado como ele realmente era – ou, no caso dos filmes, mostrar o passado como ele realmente era. Significa aceitar a ideia de que a história não é mais (nem menos) do que uma tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado, dar sentido a acontecimentos, momentos, movimentos, pessoas, períodos que desapareceram. Obviamente, esse foi o objetivo de Oliver Stone em Salvador- O Martírio de um Povo, Platoon, Nascidos em 4 de julho, Entre o Céu e a Terra, JFK- A Pergunta que Não Quer Calar e Nixon, obras que abordam conscientemente algumas das mais importantes questões históricas do passado recente dos EUA.

Na obra de Oliver Stone, como no caso de outros historiadores, é possível encontrar um corpo de significado mais amplo e cumulativo. Vistos em Conjunto, os seis filmes mencionados criam uma espécie de argumento histórico coletivo sobre os Estados Unidos contemporâneos.

A minha sugestão é que a história também reside em obras como as que Stone criou para a tela. Em uma sociedade na qual a leitura, especialmente a leitura séria sobre o passado, é cada vez mais uma atividade elitista, é possível que uma história desse tipo nas telas seja a história do futuro.

Sejamos sinceros: o problema que Stone e outros cineastas enfrentam é muito real – como tornar o passado importante para uma grande plateia?

A “verdade” da história não reside na veracidade de dados individuais, mas na narrativa global do passado. Entrando no capítulo oitavo do livro de Rosenstone, intitulado

“Interagindo com o Discurso”, temos a seguinte questão: Que tipo de mundo histórico um filme dramático propõe?

O que podemos aprender assistindo a vários filmes dedicados a um único incidente ou tópico? Até que ponto esses filmes, tomados em conjunto, se relacionam com o discurso mais amplo, tecem comentários a seu respeito e acrescentam-lhe algo?

Podemos realmente representar o passado, de maneira factual ou ficcional, como ele era? Ou sempre apresentamos apenas alguma versão de como ele possivelmente era ou poderia ter sido? E em nossas representações, não alteramos inevitavelmente o passado, fazendo-o perder parte do seu sentido para si mesmo, ou seja, para os seus atores históricos e, ao mesmo tempo, impomos outros significados (os nossos significados) aos acontecimentos e momentos que talvez sejam muito difíceis de reconhecer para aqueles que os vivenciaram?

O ponto de vista do autor é o de que sempre violamos o passado, mesmo quando tentamos, a despeito da mídia usada, preservar a sua memória. Assim, neste capítulo Robert faz uma análise de diversos filmes propondo justamente uma leitura em histórias verídicas em comparação com o filme Holocausto. São eles: “Uma Cidade sem Passado – 1990, “Filhos da Guerra – 1990, “As 200 Crianças do Dr.Korczak – 1990, “A Lista de Schindler-1993, “Etz Hadomim Tafus -1994, “Shine-Brilhante -1996, “Comedian Harmonists – 1997, “Sunshine- “O Despertar de um Século – 1999. O autor ao destacar estes filmes para uma análise observa que é verdade que muitos aspectos do tópico em questão não são abordados nesses longas-metragens dramáticos. Eles não tentam explicar nada acerca das causas culturais, sociais, psicológicas, econômicas ou políticas do antissemitismo ou do nazismo, não mostram quase nada dos homens em altas posições que prepararam e planejaram a solução final e isso demonstra como todos os filmes históricos, este grupo citado acima, não é capaz de explicar longos desdobramentos geopolíticos nacionais, europeus ou mundiais. Porém Robert argumenta que esses filmes acrescentam uma importante qualidade vivencial ao discurso mais amplo do Holocausto, um campo no qual os debates sobre causas, cumplicidades e trajetória ainda fortemente contestados.

Criticar o filme histórico hollywoodiano pode ser uma espécie de reflexo entre os acadêmicos. Embora essas críticas geralmente se refiram às suas “ficções” (tratadas em capítulos precedentes), outra fonte de preocupação é a sua estética- o trabalho de câmera perfeito, a montagem sem defasagens, a ampla paleta de cores, a integração harmoniosa de tomada-padrão e efeitos sonoros para convencer o espectador (ou pelo menos isso é o que a

teoria diz) de que ele está olhando através de uma janela para um mundo real, e não para construção cuidadosa de um mundo real.

O fato de um longa-metragem dramático ter como objeto o entretenimento de uma plateia não elimina a sua capacidade de nos informar e emocionar, ou de proporcionar uma noção de passado. Definir como anistórico o conhecimento assim obtido é ignorar as evidências de três importantes canais de aprendizado- olhos, corpo e coração.

No capítulo nono, Robert Rosenstone vai abordar os filmes na história. A questão de como pensar e entender a relação entre a história na tela e a história na página. A questão acerca de se, o que e como a obra histórica na tela acrescenta algo ao entendimento histórico. O que exatamente é o entendimento histórico? O que queremos dizer quando usamos esse termo? E será que tal entendimento, a despeito do que for, é sempre igual em todos os lugares, ou será que o próprio entendimento histórico é (como deve ser) historicamente determinado? Sem dúvida, dizer que entendemos o passado significa que conhecemos mais do que simplesmente os seus vestígios que chamamos de dados ou fatos, senão as crônicas seriam uma maneira perfeitamente adequada para conhecê-lo. O entendimento está claramente relacionado a como juntamos esses vestígios para que eles tenham um significado para nós hoje. O dispositivo mais comum para fazer isso é a narrativa. Passamos a entender o passado nos enredos que contamos a seu respeito, enredos baseados no tipo de dados que chamamos de fato, mas que incluem outros elementos que não estão diretamente nos dados, mas surgem do processo de narração do enredo.

O que parece claro é que acadêmicos demais criticam os filmes de maneira ingênua, sem pensar – como fez o autor em seu primeiro ensaio. Por quê? Porque dizia ele, que os filmes contradizem a nossa noção de história propriamente dita. Eles ainda contradizem essa noção, mas passei a enxergar que os filmes não são história no nosso sentido tradicional, mas, de qualquer maneira, são um tipo de história. Um tipo importante que talvez já tenha mudado a maneira como vemos e descrevemos o passado. Os filmes nos deram ferramentas para ver a realidade de uma nova maneira – incluindo as realidades de um passado que, desde então, desapareceram.

Prosseguindo, ao longo de vários anos, em seus estudos sobre os filmes históricos ( geralmente em resposta a solicitação de artigos ou convites para a participação em painéis sobre história e filmes, um tópico cada vez mais popular entre historiadores e pesquisadores da área dos estudos cinematográficos), o autor continuou durante muito tempo, tentando ver filmes com os olhos de um historiador, tentando fazer com que os filmes se encaixassem nas regras e convenções que nós, historiadores acadêmicos, usamos para construir o passado. Por

que não aceitar simplesmente quer Cox e outros cineastas já são historiadores e ver como esses cineastas criam suas histórias – Por que não investigar suas regras de interação com os vestígios do passado, regras que surgem das possibilidades e práticas da mídia em que eles trabalham? Em vez de criticar os filmes históricos por fazer, ou por deixar fazer, isso ou aquilo, por que não tentar descobrir como gostaríamos que fosse o filme histórico ideal? A partir desse momento, a intenção de Rosentone foi se concentrar em filmes e cineastas que, obviamente (do ponto de vista de um historiador), estavam tentando criar um mundo histórico significativo – o que, para ele, é um mundo na tela que lida com questões históricas sobre as quais os historiadores também escrevem – etnia, guerra, revolução, transformação social, relações de gênero, colonialismo, raça.

Aceitar os cineastas como historiadores, como Robert tem proposto ao longo deste livro, é aceitar um novo tipo de história. A mídia e suas práticas de construção do passado garantem que o mundo histórico nos filmes será diferente do mundo histórico nas páginas. Como as pinturas budistas, os filmes históricos podem transmitir muita coisa sobre o passado e, assim, fornecer um tipo de conhecimento e entendimento – mesmo que não consiga especificar com exatidão quais são os contornos desse entendimento. Como ele o autor e historiadores, o mesmo não tem resposta para essa crítica, exceto a intuição de que uma das constantes história humana é que as pessoas sempre querem ter algum conhecimento, por mais imperfeito, acerca da sua origem e da origem de seus ancestrais, literal e figurativamente. E que, enquanto as telas, grandes e pequenas, forem uma mídia importante para mostrar e falar do nosso mundo, os filmes serão uma maneira de representar o passado. O filme muda as regras do jogo e cria tão pouco a ver com linguagem que é difícil descrevê-lo de forma adequada em palavras.

A tela certamente não proporciona uma janela limpa para um passado extinto; no máximo fornece uma construção de realidades que se aproximam daquilo que uma vez existiu. Aqui, o autor depara com o argumento mais importante, a questão mais fundamental levantada, mas nunca totalmente explorada, por Sorlin: se a maior parte do que o filme histórico mostra na tela é ficção, como podemos considerá-lo história?

O tipo mais sério de filme histórico faz “história” somente na medida em que tenta criar significado para algo que aconteceu no passado.

Para o historiador tradicional, o argumento para Rosenstone a favor dos filmes como forma de história pode ser inaceitável. Pode parecer inesperado, até mesmo insultante sugerir que o filme é uma nova forma de pensamento histórico. No entanto, vivendo em uma era cada vez mais visual, precisamos estar preparados para pelo menos levar em

consideração uma noção desse tipo, pois o pensamento visual do passado, a metáfora e a simbologia podem se tornar muito mais importante do que o acúmulo de dados ou a criação de um argumento lógico.

Mudar a mídia da história da página para a tela, acrescentar imagens, som, cor, movimento e drama é alterar a maneira como lemos, vemos, percebemos e pensamos a respeito do passado. Todos esses elementos fazem parte de uma prática da história para a qual ainda não temos um rótulo decente, o filme histórico cria imagens, sequências e metáforas visuais ricas que nos ajudam a ver e pensar sobre o que existiu.

O filme histórico não apenas desafia a história tradicional, mas nos ajuda a voltar para uma espécie de estaca zero, uma sensação de que nunca podemos conhecer realmente o passado, mas apenas brincar constantemente com ele, reconfigurá-lo e tentar dar significado aos vestígios que ele deixou.

Encerrando a análise reflexivas de Robert Rosenstone, temos aqui um outro artigo intitulado “Cinematógrafo. Um olhar sobre a História: O Cinema como Fonte de História, de Michèle Lagny que tem o objetivo de analisar a relação entre o cinema e a história. A autora começa seu artigo envolvendo o leitor para reflexão desta relação. Assim, descreve a autora que por longo tempo a utilização do filme pelo historiador foi inconcebível e em seguida admitido formalmente, visto que, mais do que nunca, todos, os cineastas na frente, mas também sociólogos, etnólogos, filósofos e historiadores, afirmam a estreita relação entre o cinema e a história. Como com outros sinais da arte, ocorre ao cinema de fazer o papel de revelador. Cinema como portador de uma relação intrínseca a determinada ideia da história e da historicidade das artes que está ligada a ele. Ultrapassamos a problemática tradicional, que considera o cinema como “fonte da história”, para nos aventuramos numa incursão no domínio de uma história que se fará sob a influência do cinema imagem. As associações como IAMHIST (*International Association for Audiovisual media in History*) se multiplicam para afirmar a afinidade entre cinema e história e atestam, portanto, de uma causa assumida, ao termo de um longo debate.

Prestando testemunho sobre o passado do qual elas conservam os vestígios, as imagens cinematográficas ascendem com pleno direito ao estatuto de documentos históricos. Certas análises colocam resolutamente o cinema na ordem de uma renovação da disciplina e das pesquisas históricas.

Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação,



verdade e ficção na história. Contudo, o cinema permanece relativamente pouco utilizado nos trabalhos históricos, salvo, por exemplo, quando confirma hipóteses tiradas de outros documentos. A utilização do filme como fonte e como instrumento de reflexão epistemológica, apresenta certo número de dificuldades, a ponto de tornar seu uso problemático. A questão do interesse do cinema como testemunho do mundo contemporâneo torna-se crucial. Para a história imediata, a verdadeira fonte de massa é a televisão, em particular nos domínios onde ela já substituiu o cinema (os noticiários) ou tende a superá-lo (documentário). Para a história de um tempo que não é mais “o tempo presente”, mas aquele de pelo menos os três primeiros quartos de século já passados, o cinema preserva sua importância.

Diversos tópicos são levantados neste capítulo em que a autora vai discorrendo cada um. O primeiro é “O Cinema, Por Que Fazê-lo? Michèle responde com diversas questões. Quais são os objetivos que os historiadores podem se fixar em função das possibilidades que dissimula este tipo de fonte? O que testemunha o filme? Que elo existe entre a representação fílmica e a memória ou as mentalidades coletivas? O cinema pode servir para desenvolver uma história crítica? Muitas questões diferentes para as quais as respostas atualmente são muito diversas.

O segundo tópico é “A Leitura do Mundo”. A autora cita alguns estudiosos do assunto em relação cinema como fonte de pesquisa. Ortoleva, conduz com mãos de mestre a análise do problema colocado pela ambiguidade da representação fílmica (O filme é, ao mesmo tempo, imagem e representação), insistindo sobre o fato de que esta ambiguidade é também sua riqueza.

Para os pioneiros como Mura (1967) na Itália e Marwyck (1991) na Inglaterra), a função de fidelidade ao real da imagem analógica pode permitir obter informações sobre as “realidades”. Para Georges Sadoul em 1961, os historiadores estão já bem convencidos que a imagem fílmica não é transparente para o mundo.

Certos filmes utilizados como fontes primárias permitem confirmar ou, às vezes, modificar as análises provenientes de outras fontes. Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado. No entanto, mesmo tornando mais concretos os fatos representados, essas imagens animadas não aportam grande coisa de específico e, fora as interrogações sobre a influência do cinema sobre as realidades ou as crenças, esses usos históricos do filme não respondem realmente a

uma questão fundamental: o que é que o cinema nos traz a mais do que os outros documentos?

O terceiro tópico, Michèle traz “As Representações e o Imaginário Social” e como isso cria expectativa na memória das pessoas. Segundo a autora, a imagem fílmica escapa em boa parte a seus autores e sem dúvida, a seus espectadores. O filme, com efeito, por vezes deixa aparecer falhas no discurso dominante, como num pequeno filme consagrado à República de Camarões em 1955, no qual se vê a integração dos negros pela cultura e pela técnica trazida da França. Há um detalhe significativo, porém: é que a voz atribuída ao ator negro é voz eminentemente branca. Por este estabelecimento de uma relação entre um corpo negro (visível na tela) e uma voz branca sem sincronia, nós discernimos de uma só vez que trata do discurso oficial e quais as falhas que o minam. Apesar do relativo descrédito que atingiu a história das mentalidades, constatamos, sobretudo através dos filmes de representações, das imagens – dos grupos sociais, dos grupos dos idosos, dos jovens em particular, dos grupos sexuais- notadamente nos estudos feministas, dos grupos étnicos, por exemplo, a propósito dos negros no cinema estadunidense, que atestam supostamente de uma mentalidade coletiva, o mais das vezes manipulada por objetivos inconfessáveis. O cinema, de ficção em particular, parece muito produtivo para refletir a noção de representação.

Existe assim uma ideia dominante que concebe que o cinema como muito capaz de fazer ver sobre o imaginário social, sobre as coerências sócio-culturais, sobre as longas durações das representações. E nesse sentido, ele é mais eficaz como documento de história antropológica que da história propriamente social ou política.

O quarto tópico a autora vai falar “A Construção da História”

No quadro da relação história/ memória: certamente a memória não é a história, como lembra após Jacques Le Goff 1988), Paul Ricoeur (2000) – Mas a história tem frequentemente como função – e de maneira cada vez mais afirmada num mundo contemporâneo do qual se tem medo que não seja consagrado à amnésia – de reconstruir “lugares de memória, para assegurar a identidade de grupos em via de deslocação, ou aquela dos sobreviventes dos massacres da história”.

Outro dos aspectos interessantes do cinema, que sublinham os historiadores contemporâneos, concerne à capacidade do filme a descrever imediatamente – ainda que através de imagens recompostas, e a tornar “a temporalidade particular na qual se joga a história das pessoas as mais comuns que sejam”, autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história. Do filme e da escrita historiográfica levam a perguntar

como o filme pode dar conta da complexidade da temporalidade histórica que consideramos há mais de meio século como plural e heterogêneo.

O cinema traz ajudas substantivas sobre a validade e a eficácia das diversas formas de narrativas, sobre o lugar da ficção e da reconstituição na investigação da verdade. O historiador americano Rosenstone (1995) procura elucidar ao estudar a relação “filme histórico/verdade histórica”.

Está claro, portanto, que o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mais fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte para a história, ainda que como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um “reflexo” direto da sociedade, mais uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função. Entretanto, ele é fonte sobre história, tal qual ela se constitui, na medida em que existem processos de escrita cinematográfica comparáveis àqueles da história mesma.

O quinto tópico é “Escolher um Filme-Documento”. A autora expressa que o cinema é antes de tudo um espetáculo e, salvo exceções, o filme não é concebido para ser um documento histórico. É feito em primeiro lugar para ser vendido e não para ser conservado num museu, ainda menos em arquivos.

Os historiadores têm efetivamente uma simpatia mais forte, ainda que num primeiro momento, pelo “cinema do real”, como são chamados às vezes os documentários ou as atualidades, em detrimento da indústria do imaginário que é a ficção produzida para o prazer dos espectadores e o lucro dos produtores.

De fato, a diferença entre cinema do real e cinema de ficção é totalmente incerta: os limites entre gêneros não são estanques e a ficção se inspira frequentemente no documentário ou o documentário na ficção.

Para reconhecer o caráter ainda mais impactante do estudo da relação cinema-história, forçoso é de constatar que um dos maiores gêneros da produção cinematográfica é o “gênero histórico. Ao mesmo tempo em que nossas nostalgias são alimentadas, elas podem, portanto, alimentar nossa história. Nenhuma dúvida, portanto, mesmo se devemos desconfiar do cinema do real e que não possamos crer totalmente à ficção, toda produção fílmica pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica.

O tópico sexto tratará do assunto “Cinema: Modo de Emprego. A autora esclarece que o filme – como outros documentos – deve responder as preocupações costumeiras dos historiadores. Contudo, certas dificuldades de uso provêm da metodologia histórica propriamente dita, a qual todo historiador está habituado: pesquisa das fontes, a crítica

documentária, com o estudo da origem e da autenticidade das bandas filmicas, a colocação cronológica e a construção das relações com o contexto, que necessitam a pesquisa de fontes escritas complementares. Com efeito, o procedimento do historiador não é a do especialista de cinema: interroga o filme sobre problemas factuais (a guerra ou a revolução), sobre problemas sociais que se desenvolvem na longa duração, sobre representações, sobre evoluções culturais, sobre formas de escrever a história, o que lhe importa é o uso que ele pode fazer do filme enquanto fonte para sua própria pesquisa, definida a partir de questões que excedem o campo cinematográfico.

No sétimo tópico “Saber Encontrar”, Michèle descreve que o filme não é em si um documento, como uma carta ou um tratado destinado a ser entreposto nos arquivos ad hoc, mas uma obra, cujo estatuto jurídico permanece pelo menos durante certo tempo de direito privado e comercial. Assim se coloca a questão dos que têm direitos, produtores, distribuidores, autores, que não autorizam sempre a consulta ou a reprodução. O problema chave para o historiador diz respeito a questão da constituição do corpus e da relação entre abordagem exaustiva ou abordagem por amostras pertinentes.

A solução mais frequentemente adotada consiste em formular escolhas que esperamos ser representativas e que tentamos justificar como tais em função do contexto.

O oitavo tópico “Saber Ler” o filme conforme a autora orienta na sua pesquisa, demanda ao mesmo tempo, um bom conhecimento da história do cinema e certa competência do domínio da leitura da imagem. O essencial da produção é construído seguindo uma forma majoritariamente narrativa, que, tanto o documentário, quanto a ficção, empregam. O que é mostrado, o filme organiza muito rápido sob forma de narrativas, reais ou fictícias que respondem a regra precisas. Contudo, essas regras não são uniformes: elas evoluem no tempo e se contradizem por vezes nos princípios. Assim, como na análise da imagem, não escapamos, portanto a aquela da estrutura da história recontada, em particular no que se refere a sua organização espaço-temporal (eclipses ou pausas descritivas, inversões ou repetições) e à questão do ponto de vista adotado, interno ou externo, abundantemente estudado pelos estudiosos das narrativas, tanto no cinema quanto na literatura.

O nono tópico “Saber Interpretar” Michèle, analisa que um historiador não pode parar por aí, numa análise “imane” do modo de funcionamento do texto filmico. Por muito indispensável para compreensão do discurso do filme esse procedimento não basta para sua interpretação, nem a sua utilização no quadro de uma problemática externa do cinema. As questões que ele se coloca tradicionalmente sobre a origem e função do

documento valem evidentemente para o filme cujo próprio estatuto, aquele de objeto cultural, não contribui para simplificar-lhe a tarefa.

Fazer do cinema uma fonte histórica determina evidentemente para começar avaliar a significação do filme no seu contexto sócio-econômico e político, localizado, muito frequentemente no quadro nacional, e, é claro datado.

Mas o cinema é o cinema e a memória dos filmes é também a dos próprios filmes, além daquela da sociedade na qual eles são produzidos. Ademais o mundo do cinema está relativamente enroscado sobre si mesmo e é frequentemente a outros filmes se referem mais do que ao mundo real.

O cinema permaneceu por muito tempo (e continua em parte) um divertimento popular e tem afinidades muito fortes com outras formas de espetáculos deste gênero, em particular com o music-hall.

Uma outra autora deste mesmo livro Cinematógrafo. Um olhar sobre a história traz um artigo que ajudará a ampliar o entendimento deste assunto que vemos tratando até agora. É Cristiane Nova da Universidade Federal de Pernambuco que publica um artigo sobre “Narrativas Históricas e Cinematográficas”. Neste artigo, ela discorre seu tema buscando entender a questão da narrativa e que o assunto tem ocupado muitos estudiosos. Ao abordar a questão aqui se procura as especificidades das narrativas históricas, das cinematográficas e suas semelhanças. O que as diferenciaria, muito mais do que sua topologia, seria o fato de que a historiografia pretende ser, sobretudo, um discurso sobre a verdade, um discurso que representa algo que realmente existiu. Unir o historiador a seu objeto, desde os mais remotos tempos da historiografia, e que fornece certa credibilidade ao discurso que este constrói.

A autora acredita, conforme pensa Santaella, que existe muito mais arte na história do que sonham nossas vãs desconfianças. As narrativas historiográficas permaneceram, durante muito tempo, encerradas num modelo de relato (tido como único) extremamente limitado. Uma das principais correntes historiográficas norte-americanas intitulou-se, não por acaso, *linguistic turn*. Trata-se de movimento heterogêneo que engloba, a rigor, quase todos os trabalhos recentes, em torno da história, que concedem uma importância decisiva para as questões da linguagem e do discurso.

Richard Rorty, citado no artigo da autora Cristiane, defende que todo problema filosófico se resume a um problema de linguagem (herança do pensamento de Wittgenstein) e que toda epistemologia está impregnada de interesses práticos, não existindo nelas, portanto, nenhum valor ontológico. Essas novas abordagens do estatuto da história, enquanto

disciplina do conhecimento e da escrita da história ou enquanto discurso, acabam reintroduzindo na historiografia, sob outras roupagens, as eternas disputas filosóficas que vêm sendo travadas desde os escritos de Platão: objetividade x subjetividade, discurso x experiência, realidade x representação.

Pela primeira vez depois da elevação da história ao estatuto das ciências, no século XIX, no interior da própria historiografia, estabelecer uma série de questões epistemológicas que são – independentemente das respostas que a elas vão ser dadas, de extrema importância para a compreensão da história, da arte e do ofício do historiador e do artista: qual a natureza do discurso histórico e de outros tipos de discursos que se reportam ao passado? Quais as relações existentes entre os diversos tipos de discurso que se reportam ao passado (histórico, mitológico, ficcional etc.)? Qual a relação existente entre o discurso histórico e seus referentes? Existe uma história fora do discurso histórico? Como se estabelecem as categorias de verdade, ficção e verossimilhança dentro dos diferentes discursos sobre o passado?

No tópico transcrito neste artigo que trata das “Narrativas Históricas e Narrativas Cinematográficas”, as reflexões sobre a escrita da história, resumidas acima, dão início, ainda, a perspectivas que buscam relacionar as narrativas históricas com as cinematográficas.

Partindo de uma visão geral da história, enquanto discurso, a maior parte desses autores defende que os audiovisuais são também formas discursivas capazes de representar o passado. Suas pesquisas caminham em algumas direções: valorizar academicamente os discursos históricos áudios-imagéticos (incluindo o cinema, o vídeo e mais recentemente as imagens digitais); estudar as características dos discursos históricos audiovisuais e suas semelhanças e diferenças em relação a outros tipos de discursos históricos (historiografia escrita, literatura, mito, memória, história oral, etc).

Esses autores defendem também a necessidade dos filmes inventarem grande parte dos elementos que compõem sua diegese, sem, no entanto serem a-históricos. Rosenstone acredita que isso se deva à necessidade que a câmara tem de filmar o concreto ou de criar uma sequência coerente e contínua que sempre implicará grande doses de invenção nos filmes históricos. A invenção é inevitável para manter a intensidade do relato e simplificar a complexidade de uma estrutura dramática que se encaixe nos limites do tempo fílmico. Estes incluem os mecanismos narrativos tais como a condensação, a alteração de fatos e a metáfora.

Dando sequência a pesquisa monográfica, outro autor que pesquisei foi Jorge Nóvia com tema “Apologia da Relação Cinema-História”. Escrito no curso de 1986 e foi

apresentado, sob a forma de projeto de pesquisa, ao Colegiado do Departamento de História em 1987. Estudar a história pelo cinema e vice-versa, isto é, sem negar a importância dos aspectos estéticos dos produtos cinematográficos e as especificidades de suas linguagens e signos, mas concebendo a forma como uma expressão dialética do conteúdo, e o conteúdo, sem possibilidade de separação cartesiana da forma, sendo por ela determinado também.

O autor afirma que estudar o cinema de um ponto de vista exclusivamente estético não nos interessaria por si só. Por que não teríamos o direito? Sua interdição expressaria uma postura preciosista que não caberia ao historiador – voltando à etimologia da palavra *poiesis*, cuja extensão dos significados não se encontra nos dicionários da língua portuguesa.

Cinema-história sempre foi, assim, uma relação complexa que poderia ser apreendida como objeto e como problemática. “Cinema e história” é uma coisa semelhante e ao mesmo tempo distinta de “cinema-história”. Cinema-história cria uma relação complexa que qualifica outro ponto dialético que não aquele do historiador quer estudar o cinema como obra de arte (ou como sistema complexo de produção – a economia do cinema – a evolução de suas técnicas, por exemplo), ou do cineasta que quer representar e tratar dos fenômenos históricos-sociais e dos da vida *tout court*!

Neste primeiro tópico deste artigo, que o autor intitula “Das consequências e transcendências epistemológicas do Apologia, vimo e podemos entender que a história, como ciência, é uma razão poética, e não uma razão pura. Com base na ideia da história como razão poética, Nóvoa explorar o valor epistemológico da imaginação e das hipóteses como elementos fundamentais para construção de um novo paradigma histórico, da forma como ele difundiu em congressos, simpósios e artigos.

As combinações imagem-som-ideias têm produzido um complexo sistema que pode tornar os discursos históricos mais competentes e mais completos para a produção de narrativas históricas mais próximas ainda da realidade objetiva dos processos históricos. É fato que as imagens e sons da história provocavam não apenas a reflexão, a razão pura, mas uma razão “contaminada” de emoção. As imagens do real, fragmentadas, parecem substituir as unidades orgânicas do pensamento que serviam como referência às formações sociais do ocidente. Os mais radicais pensam que o real é de fato virtual! Que tais apreciações façam parte da filosofia, ou mesmo da literatura, ou ainda da arte de um modo geral, é mais do que explicável.

Para as pesquisas ligadas à problemática cinema-história, o alcance dessa transcendência é incontornável: os novos meios de construção de discursos e narrativas para a história não somente podem usar as imagens e os sons como suportes e recursos atrativos.

Ao constituírem componentes fundamentais das novas linguagens, eles se tornam mais que possíveis; tornam-se imprescindíveis, porque mais eficazes.

A relação cinema-imagem-história é um campo fecundo para isso. No seu centro epistemológico germina a ideia de que a história é uma ciência com subjetividade ou com razão poética. Assim, é impossível deixar de lado o exame do valor epistemológico da imaginação e das hipóteses com elementos fundamentais para a construção de um novo paradigma histórico.

No tópico “Apologia da relação cinema-história” o autor relata que na França, no campo da historiografia, esse movimento foi liderado por Marc Ferro, não por acaso historiador da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, no bojo de um movimento científico e cultural que trazia, em alguma medida, os reflexos do movimento cinematográfico da Nouvelle Vague, que, justamente com outros movimentos que aparecem no pós-guerra- como o neorealismo italiano ou o cinema Novo Brasileiro – consolidou definitivamente o cinema, já não mais apenas como fonte de divertimento, mas como expressão artística da mais completa.

Quando o historiador passou a observar o filme para além da fonte de prazer estético e de divertimento, rapidamente ele percebeu como agente transformador da história e como registro histórico. O filme, ficção ou realidade, é, por conseguinte, um documento histórico da maior importância.

O fenômeno do cinema se transformou rapidamente em um excelente meio para dominar corações e mentes, criando e manipulando as evidências, elaborando uma realidade que quase nunca coincide objetivamente com o processo histórico que pretende traduzir. A realidade-ficção do cinema promove, de fato, as leituras e as interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção cinematográfica, é preciso examinar a fundo o cinema como veículo de ideologias formadoras das grandes massas da população e que pode ser utilizado, com plena consciência de causa, como meio de propaganda.

O historiador não pode esquecer o quanto o historicismo e a cronologia são indispensáveis ao seu trabalho, sem fazer concessões àqueles que confundem a história com a filosofia da história e que desprezam a importância dos documentos como elos de mediação entre as manifestações fenomênicas dos acontecimentos e as estruturas que as condicionam. Ele também não pode negar a importância das generalizações teórico-científicas como momentos importantes do processo de conhecimento do real histórico e da sua exposição inteligível.



Com referência ao tópico “As películas e o conhecimento histórico” Jorge esclarece que boa parte dos historiadores – senão a maioria – ainda pensa assim. Argumentam que o filme de motivação histórica distorce o passado, trivializando-o, quando não o falsifica, fazendo verdadeira tábua rasa do passado e desprezando completamente a historiografia e a própria história. Nada é acidental, nada ocorre fortuitamente na história.

O que dizer de uma obra como *Missing*, de Costa Gravas? O autor destaca:

“A principal motivação do autor não é necessariamente a fidelidade dos fatos, muito menos a sua reconstituição. A ideia originária do filme é a necessidade de refletir sobre as consequências da implantação de uma ditadura militar em um país capitalista como o Chile, no que tange às diversas classes sociais. Para alcançar tal objetivo, o autor precisou reconstruir alguns aspectos importantes que envolveram esses eventos reais. Então, tudo passa a ser importante. Isso é verdadeiro não apenas para os filmes que retratam a realidade com o máximo de fidelidade, a exemplo de *O Nome da Rosa*, que pôde contar com a colaboração de uma importante equipe de medievalistas, dirigida pelo renomado historiador Jacques Le Goff.” (NÓVOA, 1986, p.41).

Para a análise historiográfica que não pretende realizar a história da arte, a obra não precisa necessariamente ser considerada na totalidade da relação entre forma e conteúdo. E, assim, o filme transforma-se em documento. Em fonte de conhecimento. Seu valor será tanto mais reconhecido quanto mais rapidamente ele assim for tratado. É indispensável tratar o cinema como fonte para o conhecimento.

Dando prosseguimento o autor no tópico “O filme como agente da história” esclarece que o passado projeta-se sobre o presente, e inversamente. Isso é verdade no domínio do ser social tanto naquele da produção de conhecimento. Os filmes podem e devem ser tratados como documentos para a investigação historiográfica, do mesmo modo que a leitura, a pintura, a arquitetura e os monumentos. Para a ciência histórica, o fenômeno cinematográfico assume uma dimensão ainda mais importante que a da leitura. O cinema tornou-se um insubstituível instrumento de produção e difusão não de consciência real, muito menos de ciência, mas de massificação de ideologia mantedora do status quo. Ao tratar o filme como agente ou como fonte, o historiador terá de fazer face ao complexo e fundamental problema da reconstrução do real, seja no nível das relações sociais, seja no nível da psicologia social, das chamadas mentalidades ou do imaginário, ou ainda das articulações destas com a ideologia e com as relações sociais de determinada sociedade.

Quanto ao tópico “Sobre a possível função didática do filme” o autor lembra que o uso da linguagem cinematográfica como instrumento auxiliar de formação histórica, com a finalidade de integrar, orientar e estimular a capacidade de análise dos estudantes. Do ponto de vista didático, trata-se de utilizar películas já existente como fontes para a discussão de

temas históricos, de analisar o cinema como agente da história e como documento, e, mais ainda, de preparar estudantes para pesquisa.

Contudo, é preciso que estejamos conscientes da complexidade que envolve essa linguagem. Essa consciência nos impõe uma questão de fundamental importância: que tipo de filmes poderíamos utilizar como objeto das nossas atividades pedagógicas voltadas para a pesquisa e o ensino da história? Em última análise, o conteúdo do filme, do mais hermético ao mais excêntrico, tem as suas relações com a realidade e, portanto com a história.

O filme é um recurso particular e insubstituível que toma de assalto os indivíduos e suas razões, envolvendo-os na trama do real. Portanto, a relação cinema-história serve para desenvolver os instrumentos fundamentais do trabalho intelectual, universal ao processo de elaboração do conhecimento e à sua difusão.

“Do modus faciendi tópico” que Nóvoa afirma que a atividade formadora não deveria se esgotar no objetivo de desenvolver o gosto e o senso crítico dos estudantes na reflexão sobre história. Assim, quanto à metodologia a ser empregada para a utilização didática do cinema, podendo contar com a participação efetiva dos estudantes: 1) realizar o planejamento prévio; 2) fazer o levantamento das películas disponíveis; 3) selecionar os filmes e estabelecer a conexão entre seu conteúdo e a temática histórica a ser tratada; 4) pesquisar processos e fatos históricos concernentes aos períodos abordados pelos filmes, assim como aos períodos em que eles foram produzidos; 5) pesquisar a biografia e as ideias dos realizadores dos filmes e as condições de sua produção; 6) analisar e criticar os conteúdos das películas, transformando-as em fontes documentais; 7) elaborar questões, reflexões e problemas acerca das temáticas abordadas pelos filmes e sua relação com o processo real; 8) organizar as exposições e os debates. Poder-se-iam organizar laboratórios de reflexão e pesquisa, visando à formação de estudante, do ponto de vista teórico e prático, e à constituição de núcleos interessados na problemática que envolve o cinema como agente e fonte histórica.

No mesmo livro um outro tema é desenvolvido por um outro estudioso no assunto José d'Assunção Barros que intitula seu artigo o “Cinema e História: Entre Expressões e Representações”. “As diversas formas de interação entre cinema e história” tópico que mostra como o cinema foi considerado por muitos a “arte do século XX. O cinema construiu, desde si mesmo, uma linguagem própria e uma indústria também específica, e a par disso não cessou de interferir na história contemporânea, ao mesmo tempo que seu discurso e suas práticas foram se transformando com essa própria história contemporânea. Com base em

uma fonte fílmica, na análise dos discursos e nas práticas cinematográficas relacionadas com diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade. O cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um meio de representação. Por meio de um filme, representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores do filme. Em um caso, estaremos tratando dos chamados filmes históricos – entendidos aqui como aqueles filmes que buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos conhecidos e que incluem, entre outras, as categorias dos filmes épicos e também dos filmes históricos, que apresentam uma versão romaneada de eventos ou vidas de personagens históricos.

Ao lado dos filmes históricos e dos filmes de ambientação histórica, uma terceira modalidade ainda a ser discutida nesse tipo de relação entre cinema e a representação histórica é a dos documentos históricos- que podem ser definidos mais especificamente como trabalhos de representação historiográfica por meio de filmes, diferenciando-se dos filmes históricos mencionados anteriormente. Enquanto o filme histórico narra criativamente um evento ou processo histórico, tomando-o para enredo, o documentário historiográfico analisa os acontecimentos à maneira dos historiadores, comparando depoimentos e fontes, sobrepondo imagens da época, analisando situações por meio da lógica historiográfica e do raciocínio hipotético-dedutivo e encaminhando uma série de operações similares aquelas das quais os historiadores lançam mão ao examinar um processo histórico em obra historiográfica em forma de livro.

O cinema, mediante sua produção fílmica e não apenas documentários históricos, também pode ser utilizado para ensinar história. É importante ressaltar que filmagem pode funcionar ainda como instrumento de pesquisa importante para a prática historiográfica, tenha esta como produto final um filme ou um livro. O cinema apresenta-se como tecnologia adicional para a história oral- acrescentando uma nova dimensão à coleta de depoimentos -, mas também para outras inúmeras modalidades historiográficas, como a história da cultura geral material ou a história do cotidiano. A tecnologia cinematográfica, por fim, mostra-se como magnífico instrumento para a história imediata, aqui entendida como aquela modalidade da história em que o historiador participa mais diretamente do próprio processo ou situação histórica que está sendo investigada. O próprio cinema é relativamente recente na história, bem como seu uso pela historiografia. O cinema apresenta-se como agente da história, seja por meio da indústria cultural, das ações estatais e dos diversos usos políticos, da difusão de diversificadas ideologias ou da resistência a essas mesmas forças.

Cinco são as relações entre cinema e história como vamos ver abaixo.

O primeiro é o “Cinema como agente histórico” que pode ser visto, ele mesmo, como agente histórico importante, no sentido de que interfere direta ou indiretamente na história. O cinema, então, mostra-se um poderoso instrumento de difusão ideológica, ou mesmo uma arma imprescindível no seio de um bem-articulado sistema de propaganda e marketing. O cinema também conservou obviamente a sua autonomia em relação aos poderes instituídos, e por isso ocorre que também tenha funcionado como contrapoder.

O cinema – e sua realização última, que é o filme – é sempre uma construção polifônica, utilizando uma metáfora relacionada com a música. Nele cantam inevitavelmente todas as vozes sociais, não apenas as que invadem a cena por meio de seus discursos, como também as que nela penetram pela imagem.

Um filme, enfim, pode se apresentar como um projeto para agir sobre a sociedade, para formar opinião, para iludir ou denunciar; portanto, como um projeto para interferir na história, por trás do qual podem se esconder ou se explicitar desde os interesses políticos de diversas procedências até os interesses mercadológicos encaminhados pela indústria cultural. O cinema, considerado um agente histórico, pode ser compreendido mais propriamente como um feixe de agentes históricos diversos. Daí seu simultâneo interesse tanto para história política quanto para a cultural.

A segunda relação é “O cinema como fonte histórica”. Se o cinema é agente da história, no sentido de que interfere direta ou indiretamente na história, ele também sofre intervenção todo tempo por parte dela, que o determina nos seus múltiplos aspectos. O cinema é produto da história. Por isso, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É nesse sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como fontes históricas significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes de todos os gêneros possíveis.

O lugar que produz o cinema é também o lugar que o recebe, de modo que a fonte fílmica compreende uma sociedade, simultaneamente, a partir do sistema que a produz e do seu universo de recepção. O cinema que convive com a televisão, por exemplo, já é outro e deve confrontar-se com a ideia de que seus objetivos fílmicos em determinado momento passarão das grandes telas ao circuito da televisão (e, já nas últimas décadas do século XX, ao circuito da televisão por assinatura e das locadoras de vídeo). Partindo de um produto, ele estará apto a decifrar a sociedade que o produziu. Em vista deste mundo de novas possibilidades historiográficas, examinaremos nos próximos parágrafos os diversos tipos de

fontes relacionadas com o cinema, e de que podem se valer os historiadores do mundo contemporâneo.

Será necessário considerar aqui toda uma gama de fontes importantes, desde aquelas geradas para e pela produção de um filme – como roteiros, sinopses, cenários, registros de marcações de cena, mas também contratos, propagandas, críticas de cinema, receitas e despesas de produção – até aquela que é a fonte por excelência: o filme.

De fato, no que se refere às fontes primárias para o estudo da história do cinema, ou então da história por meio do cinema, a primeira fonte mais óbvia a se considerar é o próprio filme, o produto final da arte cinematográfica.

É por isso que, a princípio, qualquer filme – seja policial, de ficção científica, uma pornochanchada, um filme de amor – pode ser constituído em fonte pelo historiador que esteja interessado em compreender a sociedade que o produziu e que o tornou possível como obra. Por outro lado, é preciso ainda ponderar que o filme também gera documentação sobre si mesmo. Por exemplo, a crítica deixa registros textuais de suas leituras sobre filmes específicos por meio de crônicas especializadas, normalmente publicadas em jornais e revistas.

Fontes ensaísticas sobre o filme, escritas nos vários períodos da história do cinema, também podem revelar como estes tem sido visto pela sociedade, por setores específicos dessa sociedade e por agentes históricos e artísticos diversos. Todos esses tipos de fontes podem ser trabalhadas pelos historiadores em conexão com fontes fílmicas propriamente ditas, apenas para considerar os textos de autoria dos próprios produtores diretos de filmes.

“Algumas questões de método” provoca a compreensão de que cada tipo de registro discursivo se integra à obra fílmica deve implicar uma postura analítica a favor de uma preocupação com outro tipo de especificidade: a do gênero de cada obra cinematográfica a ser examinada. Não importa se o filme é documentário ou ficção: ele sempre será um produto histórico que permite determinada leitura dessa mesma história.

A mesma atenção metodológica deve se direcionar para as modalidades que atravessam os gêneros cinematográficos. Resta dizer que é preciso captar com método não apenas o que é intencional no documento fílmico, mas também aquilo que não é intencional, que é involuntário, inconsciente, casual.

A ideologia, por exemplo, está sempre a escapar por essa fonte privilegiada que é a obra cinematográfica. Enfim, tanto o intencional quanto o não intencional devem ser objetos da atenção daquele que analisa a fonte fílmica. Trata-se, então, de direcionar atenção e

método para aspectos casuais, detalhes, indícios, dimensões da realidade fílmica da qual frequentemente não se apercebem os profissionais envolvidos com sua produção.

A terceira relação é o “Cinema em sua especificidade e relação com outras artes” pois mencionamos no início deste capítulo o fato de o cinema ter trazido uma linguagem nova e singular à cultura midiática do mundo contemporâneo. Quando surgiu, o cinema trouxe de imediato uma tecnologia radicalmente nova, mas não ainda uma linguagem nova. O espectador do teatro vê as cenas umas atrás da outras, como se fosse um fio narrativo único, ou pelo menos blocos maiores de narrativas unidirecionadas. O espectador do cinema, contudo, depara com cenas e tomadas que se alternam rapidamente e que ele precisa correlacionar.

O cinema, portanto, ao mesmo tempo que avançou para um tipo de linguagem bem diferenciada da narrativa teatral mais tradicional, precisou criar no seu público novas competências leitoras. Os filmes, com o tempo, foram ensinando ao público um novo modo de ler imagens em movimento e entender sua integração no interior de um sistema de cenas cortadas e de montagens que foi se sofisticando cada vez mais até atingir recursos como os recuos de tempo, a criação de efeitos expressivos por meio dos vários tipos de tomadas de câmara e ângulos de visão, e assim por diante. O cinema pôde, por meio de seus fantásticos recursos a serviço de uma nova gramática, operar verdadeiros milagres até então impensáveis. A filmagem em câmara acelerada ou em câmara lenta, por assim dizer, permitiu que, com cinema, o homem se transformasse no senhor imaginário do tempo. O cinema, enfim, não cessou de trazer inovações a essa nova gramática que começou a ser montada desde os anos 1930. E, a par disso, seu público foi se educando por meio de uma nova maneira de enxergar o mundo de imagens que o cinema lhe oferecia.

De qualquer modo, é imperativo reconhecer que o cinema foi – com o desenvolvimento de suas práticas e representações - construindo sua própria linguagem, dotada de singularidades que são só suas.

A última das relações é “O cinema como representação histórica”, como já foi dito, devem ser considerados fontes fílmicas interessantes para o estudo das relações entre cinema e representação historiográfica não apenas os documentários historiográficos ( representações historiográficas propriamente ditas ) , mas também quaisquer filmes de ambientação histórica, e nesse caso se enquadram, além dos filmes históricos romanceados, os filmes de pura ficção, construídos sobre um contexto histórico bem-definido.

Neste momento final, no intuito de iluminar os usos do cinema como meio mais direto para a representação historiográfica, examinaremos os gêneros de filmes que

anteriormente definimos, em sentido mais amplo, como filmes de história e que trazem em seu enredo e temática um fundo histórico, quando não um projeto de representação da própria história no que se refere a algum evento ou processo considerado. Os filmes escolhidos para essa exemplificação metodológica são: Jango (1984), Carlota Joaquina (1995), Xica da Silva (1976), Guerra de Canudos (1997), Memórias do Cárcere (1983) e Prá Frente Brasil (1983). Cada filme aqui tomado como exemplo, conforme será visto, corresponde a um tipo de representação historiográfica distinta por meio da linguagem cinematográfica. Todos esses filmes são fontes em diversos sentidos. São fontes para estudar o período em que os filmes foram produzidos, permitindo decifrar ideologias e vozes sociais diversas.

Cinema e história, enfim, estão destinados a uma parceria que envolve intermináveis possibilidades. O cinema, como forma de expressão, será sempre uma riquíssima fonte para compreender a realidade que o produz, e, nesse sentido, um campo promissor para a história, aqui considerada como área de conhecimento.

Os fundamentos mais sutis e reciprocamente desdobrados dessa complexa relação, na qual a linguagem fílmica e a linguagem historiográfica interpenetram-se e informam-se uma à outra, na qual o modo de imaginação cinematográfico já revela algo de um modo de imaginação cinematográfico mesmo antes do advento do cinema como forma de expressão cultural contemporânea), deverão ser, pois, objeto de reflexão de um ensaio específico.

Numa edição, “Coleção- História e Reflexões”, trouxe um artigo intitulado “Da legitimidade do audiovisual como fonte de conhecimento” que vai transcrever o assunto que completa a matéria desta monografia.

O texto começa relatando que no ano de 1927 estreava no cinema O Cantor de Jazz, o primeiro filme sonorizado da história. A gravação da voz também não era novidade: 50 anos depois da invenção do fonógrafo, os discos de gramofone já haviam se convertido em um dos mais populares artigos de consumo cultural.

A sincronização da imagem com o som, entretanto, produzia um efeito sinestésico que simulava o contato direto com a realidade. A tecnologia audiovisual avança, contudo, para a superação da própria noção de tela, com o desenvolvimento de tecnologias em três dimensões que permitam experimentar de forma mais abrangente a situação simulada. Depoimentos de diferentes épocas testemunham essas reações de surpresa e assombro diante da capacidade humana, através da ciência em transcender as limitações dadas pela natureza dos nossos corpos. E, na comunicação audiovisual, esse assombro se projeta na capacidade de viver em uma realidade artificial.

O autor agora vai elucidar sobre “O preconceito contra as representações audiovisuais e suas potencialidades na construção do conhecimento” que de um extremo a outro, nossa reação pode variar entre o deslumbramento diante das potencialidades que abrem para o aprendizado humano, ou o terror diante das implicações que esse tipo de artifício fantasioso poderia ter no entorpecimento das consciências. O poder evocativo das imagens e sons, utilizado com cautela, foi sendo aperfeiçoado gradualmente com o desenvolvimento artístico da humanidade. A definição de critérios de valoração de uma obra de arte foi, ao menos desde os antigos gregos, tomada em relação à sua capacidade de imitar a aparência das coisas na natureza. Seria a arte apenas uma cópia bem-feita daquilo que vemos?

Os domínios da imagem e do som eram, entre os antigos gregos, relativos a dois deuses diferentes, como observou Nietzsche ao analisar a tragédia grega como exemplo clássico cujo efeito parte da combinação. Nietzsche identifica que o pensamento racionalista ocidental é marcado pela perspectiva apolínea: a aquisição de conhecimento é fruto da observação clara, paciente e distanciada do objeto, em contraposição à intuição dionisíaca que se deixa levar pela dinâmica intuitiva dos sentidos. Eis porque a arte da música, bem como a tragédia grega que dela se originou, possui uma base dionisíaca, na medida em que partem não de uma imagem simbólica do sonho. Podemos, tomando as considerações de Nietzsche, perceber também no audiovisual um caráter igualmente dionisíaco.

Considerar a combinação de imagens e sons como pouco apropriados para a produção do conhecimento pode nos levar a desprezá-los apenas, como uma curiosidade, uma diversão, um passatempo. A desconfiança em relação ao fascínio despertado pela imagem e seu caráter enganoso não desapareceu jamais. Em vários momentos da história surgiriam movimentos de caráter político ou religioso, às vezes sem nenhuma inspiração platônica, que colocariam as imagens sob suspeita.

Na medida em que avançava o processo revolucionário, as massas exigiam maior acesso aos bens culturais e às artes. Formam-se museus, expandem-se galerias, buscam-se formas de levar ao público os espetáculos antes só acessíveis à nobreza. Coube à Revolução Industrial, por outro lado, a criação de meios de reprodução técnica e em larga escala no século XIX que viessem a satisfazer o desejo e a curiosidade das massas – e assim melhor educa-los, segundo o ideal iluminista.

A invenção da fotografia viria a incrementar essas possibilidades, capturando em uma câmara, através de um processo ótico e químico, a imagem dos objetos refletida pela



luz. Dispensava-se o papel intermediário do desenhista ou do pintor e, portanto, a subjetividade de seu traço na reprodução da aparência das coisas.

Ao final do século XIX, novas formas de capturar o som e a imagem se desenvolveram, voltadas cada vez mais para suas potencialidades comerciais a partir da reprodução em massa. A invenção do fonógrafo tornou possível gravar as vozes tanto dos inflamadores oradores políticos quanto das vedetes dos cabarés. E o cinema registrava o movimento das ruas de Paris e a encenação de comédias ligeiras feitas por artistas circenses.

Levou ainda bastante tempo para que historiadores e demais pesquisadores das humanidades percebessem que o timbre da voz, a entonação das palavras e o ritmo do discurso registrados são agregadores de sentido conotativo que não devem ser ignorados para se compreender o efeito que exercem sobre os ouvintes. O surgimento do rádio e sua audiência massiva e simultânea gerou a unificação virtual de uma população dispersa geograficamente, que poderia ser nivelada e moldada pelas técnicas de difusão.

O cinema não foi um meio de comunicação menos suspeito do que o rádio. Muito cedo surgiram teorias a respeito dos efeitos psicológicos que o cinema exercia sobre os espectadores, e logo começaram as discussões sobre seu estatuto como arte.

A mais notável de todas essas escolas foi a da chamada Teoria Crítica, de Adorno e Horkheimer. Para eles, não apenas o nazismo produzia a massificação do homem médio mas também Hollywood e a televisão comercial produziram o mesmo tipo de entorpecimento social, esvaziando o sentido da cultura. A Teoria Crítica avaliou o impacto do cinema no imaginário das massas, lançando uma sombra sobre o otimismo iluminista em relação ao potencial da ciência na difusão da cultura e do conhecimento. Cinema, rádio, televisão, eram todos instrumentos de idiotização das massas a serviço do consumo na sociedade industrial.

Enquanto o cinema ganhava estatuto de cultura ou obra de arte em círculos universitários, a televisão parecia afundar no entretenimento vazio e alienante. Ao longo dos anos de 1960, a universidade construiu em torno de si uma verdadeira trincheira de livros: o texto escrito como a única fonte legítima de conhecimento. Mas a partir dos anos de 1970 a influência social da televisão nas sociedades ocidentais não pôde ser mais ignorada: ela era o mais eficaz meio de alienação, a mais poderosa difusora da ideologia capitalista. Nos anos de 1980, a possibilidade de gravar programas de televisão em VHS ofereceu uma nova forma de apreensão, o que se refletiu também em maior possibilidade de reflexão a respeito deles. Boa parte da memória da televisão disponível hoje em dia deve-se a essas antigas fitas.

É bom lembrar que muito antes de a história se consolidar como disciplina acadêmica já havia se desenvolvido a chamada história da arte, disciplina surgida na Academia de Desenho de Florença no final do século XVI. A carreira de história da arte se difundiria para toda a Europa e mesmo nos países da América a partir do século XVIII. Enquanto os historiadores profissionais realizavam levantamentos de documentos e estabeleciam uma periodização da história, os historiadores da arte – bem como os historiadores da música em seguida – realizavam sua própria classificação das produções artísticas através de gêneros e estilos.

A literatura era o ponto de contato entre a história e a história da arte no século XIX, pois se manifestava através de um texto escrito e com preocupações estéticas similares às dos artistas visuais. Era natural que historiadores se dedicassem à leitura de romances e acompanhassem a crítica literária.

A história cultural, com sua ênfase nas práticas e representações simbólicas, também modificou o eixo da historiografia, repensando os métodos e objetos da pesquisa histórica. Atualmente, a indústria cultural vem se adaptando à nova realidade digital e interativa. Hoje não apenas profissionais do cinema e da televisão produzem e postam seus vídeos na rede, mas até crianças se tornam produtores de vídeo. Atualmente, a produção de vídeo já vem sendo cobrada em algumas instituições de ensino como trabalho escolar, inclusive na área de história, sem que os estudantes tenham tido uma educação audiovisual apropriada.

A democratização dos meios de gravação, edição e publicação de audiovisuais levanta novas questões sobre a legitimidade dos audiovisuais como fonte de conhecimento. Outro ponto debatido neste artigo foi “História e linguagem: Questões de método, análise formal e contexto” que para os historiadores que desejam se dedicar ao uso de fontes audiovisuais para a pesquisa histórica, coloca-se de saída a questão do método. Historiadores convencionais continuaram trabalhando com textos escritos, sem maiores preocupações. Mas no campo da história da arte era impossível permanecer indiferente à necessidade de interpretação da simbologia das formas e cores presentes nas obras. Surgem duas correntes antagônicas: uma considerada formalista, herdeira das contribuições da linguística, e outra contextualista, com ênfase na análise sociológica da produção artística.

Historiadores formalistas costumavam pautar suas análises pelo princípio da comparação. Do ponto de vista contextualista, retomando em certo sentido as contribuições de Burckhardt na interpretação histórica da obra de arte, surge um tipo de interpretação sociológica da arte. Há uma história do cinema, que enfoca grandes obras, grandes diretores,

inovações tecnológicas, grandes gêneros cinematográficos, mas também há uma história social do cinema, mais preocupada com a produção dos filmes, seu contexto de exibição, a recepção do público e da crítica, seus aspectos ideológicos.

No caso do cinema, talvez sua identidade fundamental com a história seja a similaridade de procedimentos na montagem da narrativa, uma vez que a narratividade é um dos componentes da escrita da história. As antigas descrições textuais de cenas inteiras e a reprodução impressa de fotogramas em uma página de livro parecem hoje desengonçadas tentativas de reduzir o filme ao que ele não é: linguagem escrita. Mas dizer que as linguagens são de ordem diferentes não significa dizer que uma delas seja superior em todos os campos.

Objeto ainda deste artigo é “O audiovisual como objeto, problema e fonte para pesquisa histórica” que uma vez colocadas as possíveis contribuições das teorias da linguagem para o trabalho do historiador, é preciso discutir também o tipo de questão que ele formula quando interroga o registro audiovisual. A ênfase dada pelos historiadores os diferencia dos historiadores da arte. Não se trata de fazer história das imagens e sons, mas sim histórias com imagens e sons, buscando informações históricas em documentos visuais e sonoros veiculados pela rádio, pela televisão, pelo cinema e demais meios de difusão.

Quando o historiador Marc Ferro defendeu a hipótese de se fazer história com o cinema, foi enfático ao autorizar toda forma de cinema como fonte para história. A solução que Marc Ferro apresenta na sua coletânea de textos *Cinema e História* está enunciada no próprio título daquele que se tornaria o seu mais célebre artigo: *O filme como contra-análise da sociedade*. A ideologia da classe dominante projeta tal como na câmara escura, as relações sociais invertidas: é a autoimagem heroica da classe dominante, que vai se transformando ao longo da história. O filme (bem como a canção popular, as revistas semanais e outros produtos de cultura e entretenimento da sociedade de massa) passou a ser visto como parte importante, senão preponderante, na reprodução do imaginário social. O cinema pode ser considerado fonte privilegiada para compreender as emoções, os medos e as esperanças de uma época.

O que podemos observar é que o recorte feito pelo historiador na análise do audiovisual não é feito apenas em função de suas opções teórico-metodológicas, mas também em função do tipo de fonte disponível. O cinema e a televisão ao longo do século XX funcionaram não apenas como registro, mas como gesto inspirador e reforçador das tendências que se manifestam no imaginário social.

O audiovisual, contudo, não altera apenas a memória das gerações posteriores, produzindo uma memória artificial de sentido musical, político e comportamental. Ele altera também a produção de nossa memória social, na maneira como a sociedade, através dos meios de comunicação, se representa a partir de sua história recente.

No momento atual, contudo, uma infinidade de materiais audiovisuais, desde filmes de cinema até antigos programas de televisão e vídeos caseiros, circula pelo mundo, em sua infinita variedade, disponível através da rede virtual. Por outro lado, há direitos de imagem para quem as produz: tanto fotógrafos e cineastas profissionais quanto produtores de vídeos amadores. O direito autoral da imagem cabe, portanto, aquele que através de lentes capturou determinada imagem, em um horário e local determinados.

A disponibilidade digital dos audiovisuais permite ao historiador assistir atualmente ao mesmo filme várias vezes seguidas, percebendo nuances do texto, pausando as imagens, extraíndo-lhes alguns trechos.

Uma vez colocados os desafios de diferentes ordens que o audiovisual coloca à análise histórica, por seu caráter múltiplo e ao mesmo tempo fugidio, proponho uma pausa para realizar uma análise detida, quadro a quadro, das diferentes tecnologias que historicamente influenciaram o desenvolvimento de suas linguagens.

Dando continuidade na revista Coleção “História & Reflexões”, outro tópico que nos esclarece um pouco mais as questões cinema e história é “A ambientação histórica nos dramas cinematográficos: memória e anacronismo” p. 131 a 151

Um filme é, nesse sentido, uma narrativa com imagens, em que a câmara faria o papel do narrador onipresente da literatura: aquele que vê tudo, que tudo sabe, ou que, se não sabe, ao menos descobrirá tudo o que aconteceu no final da obra. A transposição do código literário ao cinematográfico não foi casual, mas, pensada para produzir efeitos sobre os espectadores através de mecanismos eficazes de identificação com o personagem, fundamental para o envolvimento emocional com a trama.

Inspirado no romance e no teatro naturalista, o cinema hollywoodiano conta uma história através da identificação do público com um personagem, um herói, entre as aventuras amorosas e uma situação de conflito com valores e exigências sociais. A possibilidade de dramatizar aspectos históricos, reconstituir cenários, caracterizar personagens e despertar no público a ilusão de estar testemunhando fatos ocorridos em outras épocas e lugares tornou-se um filão importante da produção cinematográfica mundial. Desde que David Griffith lançou *O Nascimento de uma nação* (1915), representando de

forma romanceada a Guerra Civil americana (1860- 1864), revelou-se o potencial desse tipo de produção. Surgiu o chamado filme histórico, ambientado no passado e com estilo épico.

Uma das críticas mais contundentes ao projeto de realizar filmes de época veio de Sigmund Kracauer, primeiro teórico a analisar a história da ascensão do nazismo na Alemanha através a psicologia dos filmes expressionistas alemães dos anos 1920. Em suas reflexões, publicadas em Teoria do Filme (1960), ele observa que os filmes históricos inibem a noção de finitude porque o passado histórico que eles pretendem ressuscitar já não existe mais.

Evidentemente, a inovação não se esgota no processo de elaboração da narrativa, mas também na maneira de organização e apresentação das imagens para produção de sentido. Preocupados com a verdade, os historiadores se posicionam de forma crítica em relação à ficção, cujo sentido não é se ater ao que aconteceu, mas, como na literatura e na arte, dotar de sentido estético as ações humanas. Para o historiador esses são muitas vezes detalhes dispensáveis para a compreensão do processo histórico, no contexto da narrativa ficcional eles se revelam fundamentais para o envolvimento do leitor na trama da história. Isso porque são eles que ajudam caracterizar o personagem, a ambientação das cenas e o significado das ações, conectadas em um nível simbólico que é o que dota a história de significado, produzindo dessa forma o efeito estético literário desejado.

A questão do trabalho de reconstituição histórica em filmes de época sempre interessou os historiadores e poderia ser inclusive um campo de trabalho regulamentado para o exercício da profissão: assessorar o diretor para definição de figurinos e utensílios, corrigir determinadas falas ou ações consideradas anacrônicas, fornecer detalhes biográficos importantes para a constituição de personagens históricas, etc.

Podemos afirmar, com base nessa argumentação, que o filme será mais fiel quanto maior for a pesquisa iconográfica e documental, que permitirá reconstituir trajes, penteados, cenários, mobiliário, armas e ferramentas, etc.

A maneira como as imagens se sucedem no ritmo da montagem (muitas vezes sincronizadas com ritmo da música) marca profundamente todas as relações de significado em nossa mente. Foi por esse fascínio pela potencialidade comunicativa do cinema que ele se tornou um dos objetos preferidos da psicologia, pela sua analogia quase perfeita com o real funcionamento da mente, principalmente do sonho e da memória. Um filme, uma série, uma novela de época são capazes de fazer milhões de pessoas sonharem com o passado. Para viabilizar a narrativa de um processo histórico de forma inteligível, é preciso adaptar a

história, e há técnicas utilizadas pelos autores para abreviar e resumir os fatos, condensando diferentes ações num mesmo personagem.

A recriação ficcional do passado, seja no cinema ou na televisão, é condicionada portanto por uma série de fatores, tendo como constante a aceitação do público que dá viabilidade comercial para as produções audiovisuais.

Dando sequência deste artigo para a nossa pesquisa, o próximo tópico intitulado “Do registro audiovisual à narrativa historiográfica: possibilidades de expressão audiovisual do conhecimento histórico” mostra a possibilidade de uma produção de conhecimento histórico audiovisual ou a mera tradução audiovisual desse conhecimento envolvem uma série de problemas. O senso corporativo dos historiadores acadêmicos deslegitima qualquer um que produza saber histórico sem ter passado pelas cadeiras de teoria e historiografia, pois é assim que se aprende o fazer da história: servem como uma vacina contra os equívocos cometidos pelos historiadores do passado. Apesar das divergências em relação às regras que devem nortear a produção de conhecimento histórico e o exercício da profissão de historiador, não há e dificilmente haverá algum dia um monopólio dos historiadores sobre a imaginação histórica da sociedade. O homem de senso comum forma sua consciência histórica através da escola mas também por uma série de produtos culturais, em grande parte audiovisuais, que são disponibilizados em bancas de revista, canais de televisão e boa parte da produção cinematográfica.

Referências textuais podem ser mais ou menos exatas, de acordo com o conhecimento histórico-iconográfico do leitor, mas jamais serão tão exatas quanto uma imagem mostrada em movimento. Afinal, o nível de excelência acadêmica na produção de conhecimento histórico é apenas um dos níveis da produção histórica, e talvez não seja o mais importante em relação aos usos sociais que se fazem do conhecimento histórico.

Entretanto, não há por que ter pressa. Levando em conta que há um intervalo de cerca de 80 anos entre a invenção do cinema e sua aceitação como objeto de pesquisa acadêmica em história, podemos imaginar que a expressão audiovisual da pesquisa histórica ainda tardará algumas décadas até ser aceita nas universidades.

Um outro autor que transcrevo aqui, vai também de encontro com o objetivo desta minha monografia. Marcos Napolitano em seu artigo intitulado “A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*”: traz o seguinte pensamento:

“O cinema de ficção tem sido uma das principais linguagem artísticas de representação do passado. Através dos chamados “filmes históricos”, episódios e personagens reais da história são encenados em roteiros ficcionais, muitas vezes verossímeis ao pretender ser a reconstituição mais fiel possível do passado. Partimos da premissa que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas de motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção. Como parte das estratégias de representação que dão sentido político aos filmes históricos, a questão da monumentalização de eventos e personagens (ou da sua desconstrução enquanto “monumentos”) tem um papel central na escrita fílmica da história. A monumentalização, por sua vez, encontra no cinema – linguagem espetacular por excelência – um grande potencial de realização”. (NAPOLITANO, 2011, p.65).

Napolitano ao citar Jacques Le Goff, lembra que o mesmo diferencia o que seja um documento e um monumento. Documento é a escolha do historiador e que foi concebido como um testemunho objetivo e não intencional do passado, eixo da atividade dos historiadores profissionais. Monumento herança do passado consagrado socialmente. Essa separação cai por terra a partir do século XX pois com as novas estratégias de crítica documental passaram a apontar o quanto um documento pode ser também um monumento. Le Goff conclui documento é monumento. Ainda, todo documento pode ser monumentalizado pela história a serviço de um determinado poder, o monumento pode sofrer o processo inverso.

O cinema é um dos campos mais propícios para essa operação de memória, pois seus aspectos mais importantes é o caráter espetacular do filme, uma das variáveis que explica a imensa popularidade do cinema no século XX. Todo filme é representação, não importa se documentário ou ficção.

A partir desta regra geral, surge uma problemática específica que é a definição de filme histórico. Para o historiador Pierre Sorlin filme histórico é um espelho da cultura histórica, de um país, de seu patrimônio histórico. Para ele o filme histórico se estrutura uma forma de pensar a relação cinema-história em três posições básicas. Descreve ele:

“1-Relação presente/passado. O filme histórico ancora-se no presente (produção/distribuição/exibição) e no passado (data/eventos/personagens que marcam o tema dos filmes); 2- Filmes históricos são formas peculiares do “saber histórico de base”. Os filmes não criam esse saber, mas o reproduzem e o reforçam. O filme histórico está inserido numa cadeia de produção social de significados que envolvem historiadores, críticos, cineastas e público; 3-O analista deve problematizar a “narração fílmica da história, explorando a tensão entre ficção e história, ou seja, entre documentos não-ficcionais e imaginação/encenação ficcional. Nesse sentido a narrativa fílmica e a narrativa historiográfica estruturam-se como formas de narração literária, sendo que esta última busca um efeito de realidade na sua narração, além de ancorar-se em evidências documentais. (NAPOLITANO, 2011, p.67).

O filme histórico é um dos gêneros mais bem-sucedidos do cinema comercial. Hoje, grande parte ou porque não dizer todos os historiadores cobram ou avaliam um filme histórico a partir da noção de “fidelidade” ao passado ou do grau de informação ilustrativa sobre um determinado processo histórico.

Um porém deve ser relevante que existe outro aspecto dos filmes históricos cujo potencial de análise reside no exame das manipulações, anacronismos e representações nem sempre fiéis que ele faz do passado. Acredita-se que esta é uma das vias privilegiadas pelas quais pode ocorrer a operação de monumentalização ou, seu contrário, a desconstrução dos monumentos historiográficos através da escrita fílmica da história.

Não vou ater a transcrever os comentários dos filmes propostos pelo autor, busquei estar atento ao lado técnico sugerido pelos autores pesquisado. O artigo de Marcos Napolitano é muito claro e objetivo quando da análise proposta por ele em relação a duas produções de cunho épico. Impecável a forma da linguagem literária que disserta quando faz análise fílmica destes dois momentos históricos, de épocas tão diferentes. Percebe-se que traz a literatura bem embasada para argumentar as problemáticas levantadas utilizando autores estudiosos sobre cinema-história. Relevante e bastante esclarecedor o seu ponto de vista analisado. Napolitano encerra seu artigo destacando:

“Analisar a relação entre cinema e história é tentar entender o sentido que esses monumentos e ruínas adquirem nas telas, como parte da batalha pela representação do passado. Trata-se de refletir acerca da capacidade de reflexão histórica proposta pelo cinema, a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos dois filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos. É como material fragmentado, parcial e muitas vezes anacrônico em relação aos eventos representados, que o filme pode se revelar como documento histórico da época e da sociedade que o produziu”. (NAPOLITANO, 2011, p.84).



### CAPÍTULO III: ANÁLISE FILMICA DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA: “MORTE AO REI”

“Partimos da premissa que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas de motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção”. (NAPOLITANO, 2011, p.65).

Iniciaremos este terceiro capítulo com a análise fílmica desta produção cinematográfica trazendo estes dizeres acima do artigo de Napolitano. Ele nos faz refletir quanto às representações históricas. O filme “Morte ao Rei” é uma produção com um roteiro bem estruturado e muito atual, posicionado na vertente política e social que coaduna com as leituras e pesquisas que realizamos, dos autores clássicos. Digo autores clássicos pois ao ler todos os indicados para a conclusão desta monografia em especial ao livro de Christopher Hill, O Eleito de Deus- Oliver Cromwell e a Revolução Inglesa, pude perceber que o filme em questão, não foge às argumentações e análise feita pelos mesmos.

O contexto do filme é a Inglaterra entre os anos de 1645 à 1649. A construção da narrativa fílmica é impecável pois são utilizados todos os recursos técnicos necessários para construir essa história, de estilo épico, que se vale de uma narrativa em certo sentido clássica e heroica, em que o diretor remete a um história de grande extensão temporal, que abarca a própria lírica dramática das ações.

O cinema, por conta de sua dimensão visual intrínseca, consegue dar forma concreta aos ambientes, prescindindo de uma descrição literária, o que facilita a assimilação de certos contextos, principalmente os históricos. E sobre isso, há aspectos interessantes a comentar:

“O cinema histórico foi um dos primeiros gêneros a ganhar forma e linguagem próprias no cinema, e sua própria denominação representa uma confluência das definições características do gênero épico, uma vez que, ao que se denomina em francês ‘*Film historique*’, em inglês a tradução é justamente ‘*Epic film*’” (SALLES, 2013).

Como é sabido, um filme que representa o passado fala muito mais sobre o presente do que sobre a época que está abordando. Nesse caso, seria importante nos perguntarmos o porquê um filme como “Morte ao Rei”, que trata de temática do século XVII, a saber, a guerra civil na Inglaterra, foi lançado em 2003? Quais elementos e temáticas presentes nesse filme, que suscitam problemáticas contemporâneas à sua produção?

Segundo Filipe Salles, na narrativa heroica, aliada ao tema mítico ou histórico, é forçoso notar que “se existe uma identificação com um mito por vezes tão distante, é porque

existem mecanismos que permitem o reconhecimento destes mitos como representantes de uma virtude superior” (SALLES, 2013).

Quais valores ou mitos seriam esses, na contemporaneidade da feitura do filme? Levando em conta não a conjuntura estadunidense, que é onde o filme nasceu, mas a nacional, que é onde ele também foi distribuído e circulou, e lendo um texto de Lucas Ferreira, estudante de Direito da faculdade CESUPI, percebi que sua análise veio ao encontro daquilo que penso e concluo nesta monografia. Ao refletir sobre o filme, “Morte ao Rei”, ele integra o filme às ideias contidas no texto do jurista Marcelo Figueiredo intitulado “Estado e Governo”, que acredito, seja uma das mais coerentes ao momento político e o social do país. Lucas inicia sua análise assim:

“Inicialmente devemos falar de três personagens que se revelam emblemáticas no filme, senão vejamos: o Rei Charles I, cuja figura representa o próprio Estado na totalidade da abrangência do termo; o Lorde Fairfax, cuja figura representa a sociedade organizada, com atitudes nobres, em suma, o ideal de povo; por fim, e mais contraditório, a figura do General Cromwell, cuja representação alude ao conceito de sociedade como um sistema de organização inevitavelmente conflituoso descrito no texto de Figueiredo. Esta última personagem, retrata a linha tênue que separa o Estado autoritário e a sociedade organizada, com desejos e atitudes nobres. É o meio termo, e dada sua natureza indefinida, traz em si a ideia de conflito de maneira patente, pois, como bem representa o filme, se perde entre os ideais puritanos e a tirania do poder absoluto, do ser Estado”.  
(<https://lucasferreira321.jusbrasil.com.br/artigos/114721973/morte-ao-rei>).

O roteiro do filme que vai falar de uma Inglaterra de grandes transformações. Transformações que estavam ocorrendo em todo mundo, especialmente na Europa. O país estava devastado por uma guerra civil, saindo de um período denominado medieval, as dificuldades eram muitas e algo precisava ser feito. Com uma população em crescimento, o Estado precisava de alternativas que mantivesse e sustentasse as mordomias palacianas e a alta aristocracia e assim também alavancasse o desenvolvimento do país. São perceptíveis mudanças, transformações com limites e incertezas como em qualquer outro momento de crise.

Na Inglaterra, em termos políticos, grandes alterações ocorreram e o comércio ou o modo de se relacionar através da economia ganhou muito sentido. Não que o comércio seja um elemento novo, mas dadas às circunstâncias até então, ele não havia significado um afronto ao poder político como viria significar naquele momento. Existia, porém o que queremos dizer, é: dava a impressão de que o rei era uma coisa e a economia lhe pertencia, enquanto que agora vai surgindo um divórcio.

Na primeira metade do século XVII, a crise se torna reveladora, não por um, mas por vários motivos. Os costumes econômicos, sociais e políticos ainda eram guiados por

valores que em muitos sentidos, ainda estavam mais próximos da época medieval do que propriamente da modernidade. Assim, é o pensamento medieval que de modo geral, determina e sustenta uma trama social que poderíamos denominar políticas no sentido de relações. A sistemática era: mantinha o Rei no trono e os seus súditos em seus devidos lugares.

O macro-poder, no filme, foi representado na sua máxima fragilidade na figura de Carlos I, o último suspiro de um poder materializado na figura do rei. Lembremos que o regime pelo qual o rei detém o poder absoluto sobre seus súditos, era um modelo opressor, baseado em conceitos mitológicos na medida que acreditava-se que o título de um monarca seria dado e legitimado por Deus, o que por conseguinte, liberava o mesmo para explorar os indivíduos com a cobrança de altíssimos impostos e deter para si toda propriedade existente em seu reinado.

Carlos I por ser um rei católico autoritário e usar seu poder sem qualquer limite, apoiado na teoria do direito divino e com finalidade de criar receitas e guerrear na Escócia para unificar o território britânico e escocês em um só reinado, acabou antecipando um processo de reforma na Inglaterra encabeçada por *Oliver Cromwell*, e apoiada por nobres insatisfeitos e uma burguesia mercante emergente que há tempos estava sendo prejudicados por sua conduta.

Novamente destaco o trecho da análise de Lucas Ferreira onde ele busca na tese do jurista Marcelo Figueiredo argumentos de comparação com o filme em questão:

“Adiante, o texto de Marcelo Figueiredo traz uma definição para Estado, qual seja, a “pessoa jurídica idealizada pelos homens principalmente para manter a ordem e a segurança...”. Embora o filme traga uma sistema de governo distinto do que temos no Brasil (onde o autor situa sua tese), na medida em que no primeiro temos a monarquia, por analogia, podemos dizer que a figura do monarca, ainda que não haja eleição para sua escolha, logo, não há nenhuma influência popular para tanto, deve, ou melhor, deveria em primeira instância manter a ordem e a segurança, dentre outras garantias. Ora, a partir do momento em que o povo vê usurpado suas garantias e para além disto, se vêm lesados por aquele que deveria os proteger, insurgem-se contra o próprio Estado. De tal observação, depreende-se que, como bem pontua o autor do texto, “o Estado, enfim, é o produtor de Direito, é sujeito de Direito e é objeto do Direito, mas não é o Direito”. Sob nenhum aspecto a vontade pessoal de um monarca ou partido político deverá se sobrepor à coletividade. A personalidade física não pode se sobrepor à jurídica. No filme morte ao Rei, a vontade do monarca se sobrepôs ao interesse do reino de maneira demasiada. Isto fica claro no momento de seu julgamento, quando um colegiado que representa a vontade do Povo o interroga e solicita-lhe esclarecimentos e o Rei responde à pergunta com nova pergunta: “Com qual autoridade me chamam a depor?”. Sua personalidade corrompida se faz notar também quando negocia em termos vis sua volta ao trono com o representante da tribuna dos Comuns, momento em que o filme ambientado no século XVII, mais parece uma sessão de julgamento de nosso egrégio TSF. Tal aberração corrobora o conceito que o autor do texto traz acerca da discussão da lei: “No que diz respeito à questão

política, há interesse na discussão da lei como expressão da vontade geral. Como todos sabemos, no passado e não raro, infelizmente, e alguns Estados, obedece-se à lei por um vínculo de força não advindo propriamente do comando da lei, pelo necessário consentimento provindo da legitimidade da vontade popular, mas da manipulação política”. Outra questão atualíssima que o filme traz é como as negociações corruptas acontecem. Ao retomarmos novamente a passagem em que o Rei negocia os termos de seu retorno ao trono, ele financia sua “campanha” com recursos públicos, e os distribui àqueles que votariam em seu favor, de maneira despudorada. Com efeito, Marcelo Figueiredo traz essa discussão quando do sistema de eleição e suas várias possibilidades de fraudes, sobretudo, as veladas, ou seja, compra de voto, barganha, candidaturas forçadas e todo o mais que fica no campo do não-dito. Destarte, temos a deformação da lei tal qual exposto no filme, em decorrência de não haver seriedade naqueles que são os responsáveis por legislar. Não pode prosperar lei cujo nascimento já seja viciado, tampouco ser fiscalizada se não houver, de igual forma, lisura para tal mister”. (<https://lucasferreira321.jusbrasil.com.br/artigos/114721973/morte-ao-rei>).

Vamos agora a um outro personagem de muita importância para que este contexto da história se manifestasse e se concretizasse, Oliver Cromwell. O mesmo dá-nos a impressão de ser um sujeito anacrônico, fora de seu tempo. As amarras do pensamento do período parecem não conseguir prendê-lo, e se comparado ao seu companheiro de batalha, Fairfax, podemos julga-lo um sujeito livre.

Lembremos que na época o parlamento britânico, não possuía uma unidade forte, ele era facilmente dissolvido e re-convocado caso o rei não concordasse com as suas sugestões. O objetivo principal para os membros do parlamento era arrecadar impostos e criar receitas para o rei. Com isso, os parlamentares se revoltaram e levaram o povo a se voltar contra o rei devido a derramamentos de sangue como também as guerras para unificar a Inglaterra. O poder político do rei foi desarticulado pelos reformistas e as tropas reais perderam a guerra para as tropas de Oliver Cromwell liderando os reformadores, com a ajuda do comandante Thomas Fairfax.

Os reformadores, burguesia mercante e nobreza, conseguindo se sair vitoriosos junto ao povo, alguns parlamentares que apoiavam o rei, planejaram em dar cobertura para o rei fugir porém fracassaram, o rei foi capturado pelo exército descontente que a tempos não recebiam seus pagamentos como também todos os parlamentares traidores. Em decorrência a esses eventos, abre-se um processo aproximadamente em 1648, para apurar os crimes de abuso de poder e suborno por parte do rei que em 1649 é executado, culpado por traição tornando a Inglaterra o primeiro país a derrubar o absolutismo tradicional e adotar um parlamentarismo onde a figura do rei perdeu seu caráter político, deixando ao parlamento as decisões políticas.

Um momento que marcou o filme foi quando após haver decapitado o monarca, Oliver diz: “vejam é sangue vermelho!”. Esta frase não tem função de sacralizar o ritual,

aliás, o efeito não foi bom. No entanto, e se há algo que torna Oliver Cromwell relevante para história, é o corte, a ruptura na maneira de pensar e consequentemente de atuar politicamente. Aqui acontece uma desconstrução da mística constituída em torno da figura do qual o poder se materializava. O mais interessante e que podemos sentir que rompe-se com uma história que fazia de tudo para camuflar, esconder a verdadeira face do rei, poderíamos considerar este fato como morte do poder soberano, pois mesmo que a monarquia volte mais tarde, foi fato acontecido.

É bom lembrar que a monarquia é restabelecida porém a figura do rei ficou limitada. Algo nos chama atenção ainda, se por um lado Oliver representa a ruptura relatada acima, por outro lado, a sua trajetória enquanto substituto do rei foi um fracasso, aliás, a exposição de seu cadáver em praça pública materializa isso. Fica uma incógnita: Até que ponto este acontecimento modificou ou alterou a história? Em que implicaria uma ruptura diferente? As questões acima, podem ser a mais inerte especulação, porém só a fazemos porque nos encontramos em um momento chave para a história contemporânea e de sua ordem.

Gostaria de concluir com o texto de Lucas Ferreira para clarear melhor o entendimento deste filme em relação a política de diversas nações e porque não a do Brasil. Finaliza o autor:

Os heróis do filme se pretendiam mudança, se pretendiam representar a liberdade, respeito à supremacia da lei, expressão da vontade geral do povo. Todavia, o General Cromwell, se deixou corromper pelo poder. Em meio à sua caminhada, eivada de vaidade, deixou sua personalidade física se sobrepor à personalidade jurídica que é própria do Estado. De tal afirmativa, passamos a tecer os comentários finais deste breve estudo. O Estado, segundo Carlo Ari Sundfeld, é pessoa jurídica. Dito isso, deve-se entender que o Estado enquanto pessoa jurídica, cujo status é conferido pela Constituição, tem direitos e deveres. O Estado não é partido político, monarca, autoridade pública tampouco administração. Quiçá, o General Cromwell não tivesse sucumbido ao poder e conferido ao Estado sua personalidade física, governasse por longos anos com a simpatia do povo. Entretanto, foi de encontro a tudo que defendeu e aos ideais de Lorde Faifaix. Sobrepôs a uma tirania, outra. Seu final não foi feliz, como se espera nas obras de ficção. Sem embargo, o autor do filme denota verossimilhança com o hodierno, onde governos se sobrepõem uns sobre os outros e para nós, povo, o final nunca é feliz”. (<https://lucasferreira321.jusbrasil.com.br/artigos/114721973/morte-ao-rei>).

Diante de tudo que foi transcrito acima, a conclusão que podemos tirar é que o fracasso da Revolução Puritana com Cromwell foi à abertura do caminho para a Revolução Gloriosa de 1688 a 1689. A postura de Cromwell frente à monarquia é confrontada e questionada por sua própria postura como autocrata no cargo de Lorde Protetor. Teria sido ele incoerente com seu discurso de anarquia e liberdade? Talvez esta pergunta não tenha uma resposta definida devido às contribuições que *Cromwell* proporcionou em sua trajetória

enquanto soberano inglês que atrofiou todas as representações divinas as quais acercavam o poder do rei, porém como Lorde Protetor ele tomou a postura de um monarca e contradisse seu discurso de igualdade e liberdade tanto na política como no poder. Assim perguntamos: Oliver Cromwell teria sido um autêntico herói ou vilão inglês no período do absolutismo?

## CONCLUSÃO.

Para concluir esta monografia, quero destacar mais uma vez a importância dos estudos analisados aqui com base nos diversos autores que tive oportunidade de ler e ao mesmo tempo destacar nesta monografia, tanto suas reflexões mais relevantes sobre as questões historiográficas como também enfatizar a importância do cinema enquanto novo documento e sua representação na reflexão e análise de Marc Ferro.

A importância de entender que os filmes históricos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira de enxergar o passado conforme é muito bem descrito no livro de Robert Rosenstone. Ele propõe uma análise mais apurada de alguns filmes por ele selecionados, com o intuito de entender a sua linguagem e os pontos que enfatizam suas interpretações. Assim ocorrem com os artigos apresentados Jorge Nóvoa, José d'Assunção Barros, Michèle Lagny, Cristiane Nova, Mônica Almeida e Marcos Napolitano. Todos eles contribuindo em todos os sentidos para que essa área da arte cinematográfica seja bem calçada e entendida e que possa favorecer outros pesquisadores apaixonados por cinema a embasar com propriedade os seus entendimentos em futuras obras de pesquisas. Vejo com muita importância que o filme se permite inventar fatos, ou seja, elaborar vestígios do passado que posteriormente são ressaltados como importantes e dignos de serem incluídos documentos históricos e que pode levantar uma série de questionamentos como: como você conta o passado? Como você representa no presente aquele mundo extinto de acontecimentos e pessoas? Como podemos (tentar) entender as gerações humanas que nos precederam?

Quando me propus analisar esta produção cinematográfica “Morte ao Rei”, foi por paixão e vibração que tenho pela história da Inglaterra e em especial a este contexto histórico e também querer entender como foi construída esta produção, quais os argumentos utilizados ao buscar e representar um fato histórico, por meio de uma linguagem de época que pudesse ser entendida na contemporaneidade da feitura do filme e sua relação com o contexto social e político do momento em que ela foi produzida. E foi lendo e pesquisando os autores estudiosos nestes assuntos que percebi que tudo está entrelaçado: do momento que a ideia nasce e se projeta para sua construção e finalização.

Todas as instâncias envolvidas, seja produção, roteiro, elenco, fotografia, direção de arte e direção geral compõe o eixo principal para que tudo saia milimetricamente muito bem pensado e construído, para que o desfecho da obra e que a mesma tenha o resultado favorável esperado. Não posso deixar de lembrar um ponto da minha pesquisa e que encaixa

muito bem no que estou expressando que é o artigo lançado na revista “Coleção “História & Reflexões” que traz o assunto sobre a “ambientação histórica nos dramas cinematográficos: memória e anacronismo” é interessante que o artigo expressa que a história foi mais explorada no cinema do que na televisão.

Acredita-se que as possibilidades de dramatizar aspectos históricos, reconstituir cenários, caracterizar personagens e despertar no público a ilusão de estar testemunhando fatos ocorridos em outras épocas e lugares tornou-se um filão importante da produção cinematográfica mundial. O trabalho de reconstituição histórica em filmes de época sempre interessou os historiadores e poderia ser inclusive um campo de trabalho regulamentado para o exercício da profissão: assessorar o diretor para definição de figurinos e utensílios, corrigir determinadas falas ou ações consideradas anacrônicas, fornecer detalhes biográficos importantes para a constituição de personagens históricas. Pode afirmar ainda que o filme será mais efetivo quanto mais qualidade apresentar na pesquisa iconográfica e documental, que permitirá reconstituir trajes, penteados, cenários, mobiliário, armas e ferramentas. Viabilizar a narrativa de um processo histórico de forma inteligível, é preciso adaptar a história, e há técnicas utilizadas pelos autores para abreviar e resumir os fatos, condensando diferentes ações num mesmo personagem.

E o filme “Morte ao Rei, movimenta o eixo central de uma produção e que dá esse sentido representativo de época com muita intensidade. O filme e as obras por mim lidas e pesquisadas coadunam perfeitamente com o discurso do filme, dando sentido à representação produzida.

Assim, dentro das indagações e argumentações levantadas e respondidas, espero aqui ter atingido o meu objetivo proposto no início desta monografia.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, José Jobson de Andrade. A Revolução Inglesa. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. Revista IHGB. Ano 167, nº 431, pp. 36-68, abr./jun. 2006.

FERREIRA, Lucas. Morte ao Rei - Morte ao povo: estudo comparado entre o filme Morte ao Rei e o texto Estado e Governo. Disponível em <https://lucasferreira321.jusbrasil.com.br/artigos/114721973/morte-ao-rei>. Acesso em 04/12/2017.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. História & audiovisual. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HILL, Christopher. O eleito de Deus- Oliver Cromwell e a Revolução Inglesa. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1970.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico”. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro. Vol. 5. nº 10, 1992. Pp. 237 a 250.

LAGNY, Michèle. 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.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro. Revista História: Questões & Debates - nº 38, pp. 11-42. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. História e Cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

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.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. O olho da história, v. 1, n. 1, p. 109-122, 1995.

SALLES, Filipe. O cinema épico. *In*: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/185-cinema-epico> (acesso em 04/12/2017).

STONE, Lawrence. Causas da Revolução Inglesa - 1529 -1642. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração – EDUSC, 2000.

ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes/os filmes na história. Rio de Janeiro; paz e Terra, 2010.