

VARIÁVEIS DO FILME HISTÓRICO FICCIONAL E O DEBATE SOBRE A ESCRITURA FÍLMICA DA HISTÓRIA

Patterns of historical films and the debate about visual historiographic writing

Marcos Napolitano¹

RESUMO

Neste artigo, proponho uma revisão sobre o conceito de filme histórico tendo como foco o debate sobre os gêneros ficcionais e sobre a questão da “escrita fílmica da história”. A hipótese central é a de que os filmes históricos ficcionais vão além de vetores do conhecimento histórico e de memórias sociais produzidas em outros espaços e narrativas socioculturais. Para além disso, são intervenções estético-ideológicas que formam um “saber histórico de base” de natureza audiovisual no qual interagem a matéria histórica de uma sociedade (memórias, regimes de historicidade, história pública, disputas ideológicas sobre o passado), o conhecimento historiográfico especializado, as estéticas do cinema e os interesses comerciais da indústria. A partir destas injunções o historiador deve pensar o filme histórico como fonte primária para a pesquisa e o ensino.

Palavras-chave: Filme Histórico; Cinema e História; Narrativas Ficcionais da História.

ABSTRACT

In this article, I propose a critical review of the concept of historical film with a focus on the debate about fictional genres and on the issue of “writing history in film”. The central hypothesis is that historical films (as fiction films) go beyond mere vectors of historical knowledge and social memories produced in other sociocultural spaces and narratives. In addition, they are aesthetic-ideological interventions that form an audiovisual “historical knowledge” in which the historical matter of a society (social memories,

¹ Professor Titular de História do Brasil Independente na USP, Doutor em História Social / USP, vice-coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual. E-mail: napolini@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5336-2350>.

historicity regimes, public history, ideological disputes about the past), interacts with three elements: specialized historiographic knowledge; the aesthetics of cinema; the commercial interests of the entertainment industry. Based on these injunctions, the historian must approach the historical film as a primary source for research and teaching.

Keywords: Historical Films; Cinema and History; Ficcional Narratives of History.

Introdução

Todo filme é um filme histórico. Esta é uma afirmação genérica, mas válida, posto que todo filme, como toda obra de arte, contém matéria histórica² e social como substrato dos seus arranjos estéticos, ainda que em níveis diversos de densidade e profundidade. É correto partir da premissa de que a intervenção filmica no presente se baseia na ideia de que todo filme ficcional sobre o passado busca uma reafirmação ou releitura da história, baseada na posição do realizador ou da indústria cinematográfica na sociedade nacional em que estão inseridos, ao mesmo em que expressa uma dada concepção sobre a experiência do tempo, seja do seu tempo de produção ou do tempo passado nele representado (LAGNY, 2009; NOVA, 1996; NOVA, 2009; PEREIRA, 2020). Neste sentido, todo filme é histórico, mesmo quando não tenha a História como mote da sua fábula. Mas esta máxima também é pouco operacional, pois se todo filme é histórico, nenhum filme o é.

Para delimitar um pouco mais o conceito, partirei da premissa de que o “filme histórico” se configura a partir de uma mediação da narrativa filmica com dois elementos específicos do conhecimento sobre o passado: a memória social e a historiografia (canônica ou revisionista) sobre o tema histórico que lhe serve de fábula. Outra premissa é que o filme histórico é um “gênero narrativo transversal”, posto que sua narrativa pode ser construída a

2 Por “matéria histórica” entendo o conjunto de memórias sociais identitárias, regimes de historicidade, conteúdos e práticas de história pública e disputas ideológicas sobre o passado, que atuam em conjunto com a cultura e debates historiográficos que circulam entre os especialistas na produção de um conhecimento sobre o passado.

partir de gêneros cinematográficos convencionais, como o drama, a comédia, a aventura ou mesmo para além dos limites narrativos e convencionais do gênero, como nos casos dos filmes ditos “autorais”. A partir destas duas premissas, pretendo analisar as variáveis do filme histórico, com foco nos filmes ficcionais³, e o problema da “escrita fílmica da história”. Vale lembrar que esta questão é antiga nos debates sobre cinema e história, e pode ser definida como a propriedade que os filmes históricos têm em gerar um “conhecimento de base” e uma intervenção efetiva no debate historiográfico, para além de funcionarem como vetores da memória social ou representações sociais do conhecimento histórico (ROSENSTONE, 2012).

A relação entre cinema e história oscila entre duas dimensões que podem estar presentes na mesma obra: a) a representação do passado (SORLIN, 1984); b) a “escrita fílmica da história” (ROSENSTONE, 2012). Estes dois eixos organizam a intervenção fílmica no debate social sobre o passado, sempre marcado pelas questões que o presente (no caso, o momento da produção da obra) coloca para o passado, em função de demandas culturais e políticas sempre renovadas. As duas dimensões acima estruturam o filme como “fonte histórica”, cuja análise deve ser pensada a partir da constituição da linguagem fílmica e suas regras de expressão, inscritas dentro da própria história do cinema. É o que chamamos de “específico fílmico” que distingue esta fonte primária de outras fontes e outras linguagens. Assim, a representação fílmica não pode ser limitada ou diluída no conceito geral de representação simbólica utilizada pelo campo historiográfico (“constructo social que simboliza uma ausência”), mas é constituída a partir de uma narrativa específica – a narrativa cinematográfica – que articula som (trilha sonora, trilha musical, vozes), imagens em movimento (signos, alegorias, texturas, enquadramentos), cenário, encenação (*mise-en-scène*), texto (roteiro, diálogos). Este conjunto de recursos e dispositivos é mobilizado a partir das escolhas dos realizadores (cujo epicentro é o diretor) e que se organizam no processo final de montagem e edição.

3 Aliás, nunca é demais lembrar que ficção e documentário não devem ser pensados como linha divisória entre o cinema que diz a “verdade” e o cinema que se pauta pela “imaginação” sobre um determinado passado histórico. Tanto um como outro operam a partir de regras narrativas, controle do dispositivo e de manipulações por parte dos realizadores (Nanook, o esquimó – 1922, Robert Flaherty). O documentário opera com registros tomados diretamente do evento-matriz que constitui o tema social ou histórico do filme ou com documentos escritos, visuais, sonoros, fílmicos do passado. Mas isso não significa uma ponte direta com o real. Além disso, uma ficção pode ser atravessada por estratégias “documentarizantes”. Ver ODIN, 2012.

Como todo filme, o filme histórico nasce dessa tensão constitutiva entre representação geral e linguagem específica do audiovisual. A partir dela, há um leque muito grande de possibilidades expressivas e funções socioculturais que inserem a obra no tecido social: o filme pode ser entretenimento, afirmação de uma determinada memória, intervenção político-ideológica de propaganda ou contestação, proposição de novas agendas e abordagens historiográficas (ou tudo isso ao mesmo tempo). Em todas estas funções, mas sobretudo na última, se inscreve o problema da “escrita fílmica da história”.

Mas se o filme pode ser uma escritura fílmica da história, qual o papel dos historiadores profissionais em sua relação com o cinema? É possível um filme ser o veículo de uma história desdramatizada e didática, ao mesmo tempo, como se fosse um “manual didático”? Neste sentido, qual o grau de autonomia dos realizadores na reescrita da história e na intervenção em um debate sobre um determinado tema historiográfico? Seriam os filmes históricos ficcionais apenas vetores de comunicação com o público, sem a capacidade de produzir pautas de pesquisa, memórias ou conhecimentos históricos sob outras perspectivas? Diante da vasta tipologia de filmes históricos, ainda que se reconheça um grau mínimo de definição para este gênero, as respostas a essas questões não podem ser unívocas e desconsiderar as ambiguidades, tensões e contradições nelas embutidas.

Na sequência deste texto, depois de rever o debate teórico-metodológico, pretendo comentar alguns filmes que têm renovado o conceito de filme histórico, propondo uma escrita fílmica reflexiva sobre o lugar do sujeito e do indivíduo na história, na esteira de um novo regime de historicidade que colocou em xeque as macros narrativas e as grandes utopias do progresso e da revolução.

Dada a extensão temporal e a gama variada de filmes e escolas cinematográficas abarcados por este artigo, não terei condições de fazer uma análise detalhada de cada obra. Mesmo correndo o risco de recair no inventário fílmico, abordagem sempre arriscada e pouco produtiva, optei por estruturar o texto a partir dos elementos temáticos, estéticos e narrativos que possam configurar o “filme histórico” como um gênero transversal. Assim, a pluralidade de filmes citados, indo do cinema narrativo clássico, passando pelas vanguardas históricas, pelo cinema de autor e chegando até as obras “independentes” do século XXI, foi uma estratégia consciente para reforçar a abordagem e a argumentação em torno do conceito de filme histórico, pensado justamente a partir desta pluralidade estética, estilística e cultural. Em outras palavras, é na dialética entre estes elementos e escolhas

constitutivas das formas e linguagens fílmicas (incluindo-se aqui a questão do gênero narrativo) e a matéria histórica que lhe serve de temática que deve ser pensado o conceito de “filme histórico” e suas variáveis.

O conceito e as variáveis do filme histórico: o gênero e a linguagem

Nunca é demais reiterar que o historiador não deve ficar preso à avaliação do grau de fidelidade histórico-historiográfica do filme na representação ou encenação do passado. Esse olhar, embora há muito superado pelos especialistas no campo de pesquisas das relações entre história e audiovisual, ainda é persistente na cultura histórica mais geral. O fetiche do naturalismo e da fidelidade pode esconder as armadilhas na relação entre filme e história. O anacronismo, a fantasia contrafactual, a invenção em nome das licenças poéticas, obviamente, devem ser apontados pelo historiador, mas não como “falhas” de um determinado filme histórico, mas como elementos constitutivos do jogo de representações, convenções de gênero e intervenção no conhecimento historiográfico que o filme propõe. Nas palavras de Michelle Lagny:

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 (...) Mas, também porque, 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 (documentários) (LAGNY, 2009; 100/101).

No caso da ficção, os gêneros, ou a maneira de narrar as fábulas e propiciar visualidade ao argumento básico do filme, são fundamentais para constituir a representação do passado histórico. A tradição matriz e duradoura do filme histórico foi lançada nos anos 1910, tendo como base o melodrama

(*Nascimento de uma nação e Babilônia*, de David Griffith), acrescido da espetacularização operística (Cabiria de Giovanni Pastrone), combinando monumentalização e alegoria (XAVIER, 1999). A proposta de um filme histórico de natureza épica, para dar conta da era das revoluções de massa, foi a contribuição soviética para o campo do filme histórico, a partir do qual se estruturou, inclusive, uma outra teoria da montagem cinematográfica, sobretudo no caso de Sergei Eisenstein. No entanto, o tipo de filme histórico mais comum foram os aqueles que se alimentaram da tipologia dos gêneros clássicos do cinema: comédia, melodrama, aventura. No interior destas matrizes é possível verificar uma grande quantidade de combinatórias, derivações e hibridismos ao longo da história do cinema, fazendo surgir novos gêneros (ex. musical ou ficção científica). Portanto, o filme histórico é sobretudo, uma temática de gênero transversal, ainda que o melodrama espetacular esteja em seu DNA.

Marc Ferro, em texto clássico propôs uma tipologia para pensar o filme histórico, ficcional ou documental (FERRO, 1980: 138-140): a) filmes realizados dentro da tradição positivista, que buscam uma “reprodução fiel, busca do autêntico”; b) filmes de intenção ideológica e pedagógica pautados por uma ideologia explícita, que não se preocupam com índices de autenticidade, tampouco com conexões com o debate científico; c) filmes que apresentam uma trama dramática nas quais a história é “pano de fundo”, atravessados por uma ideologia opaca; d) Filmes com estrutura narrativa original de cunho histórico (Ex. documentários de montagem, que propõem paralelos entre imagens de épocas diferenciadas, como nos filmes de Jurgen Syberberg).

Em que pese a importância de Marc Ferro como historiador pioneiro no campo, a base ontológica pela qual ele pensou o cinema o faz priorizar o lugar da realidade sócio-histórica e da ideologia enquanto chave de leitura do real, como elementos externos à narrativa cinematográfica, a serem devidamente cotejados com ela. O problema desta mirada ontológica sobre o cinema é que os filmes, como toda obra de arte, estão inseridos em uma tradição tecida pelas próprias obras com as quais dialoga. Ainda Conforme Lagny:

No plano temático tanto quanto no plano formal, o cinema tem sua autonomia, a ponto de dar a impressão que os filmes escapam a sua época. Ademais o mundo do cinema está relativamente enroscado sobre si mesmo e é frequentemente a outros filmes que os filmes se referem mais do que ao mundo real (LAGNY, 2009: 124) .

Na revisão que fez do legado de Ferro, Eduardo Morettin reforçou essa complexa relação entre o cinema e o real, essencial para pensarmos a própria relação entre cinema e história em uma chave que vá além da autonomia da representação (simulacro), mas que considere a intertextualidade fundante da obra de arte. Nas palavras do autor:

Um outro ponto merece ser destacado. Aceita-se a ideia de que uma realidade (verso e reverso de uma sociedade) é apreendida pelo filme e percebida, por sua vez, somente pelo historiador. Neste sentido, cabe destacar o uso constante na reflexão deste profissional das palavras registrar e revelar, expressões tão caras a uma tradição cinematográfica preocupada em trazer para o cinema o “real”, esquecendo-se do papel de mediação exercido pelo cinema (MORETTIN, 2003: 16).

No conceito de cinema como “contra análise” da sociedade, Ferro explorou as dimensões não conscientes e não incontrolláveis que funcionam como frestas nas quais o historiador pode explorar o filme como documento. A grande fatura de sua maneira de pensar, que se tornou essencial nos estudos sobre história e cinema, é a percepção de que uma obra possui “tensões próprias” e nunca é o produto do controle total dos realizadores e do poder político e econômico que eventualmente os sustentam (MORETTIN, 2003:15). Por outro lado, a tipologia proposta por Ferro considera a realidade e a mimese distorcidas pela ideologia como lente para analisar tipos de filmes que, no limite, se autoexcluiriam: aqueles que propõem uma reprodução fiel do passado, outros marcados pela narrativa ideológica ou ainda dramas individualistas sem tónus histórico-historiográfico. Sua ênfase, para demarcar uma “escrita filmica da história” recai sobre o gênero autoral que se utiliza de recursos da narrativa documental ou alegórica.

Robert Rosenstone, mais próximo da “virada linguística” dos anos 1970, radicaliza o conceito de “escrita filmica” em outra direção. O autor destaca que há três tipos de filmes históricos, ligados respectivamente a David Griffith, Sergei Eisenstein e Esfir Shub (cineasta soviética que se notabilizou pelo uso de trechos de outros filmes para compor suas obras): melodrama histórico, história inovadora e o documentário de compilação (ROSENSTONE, 2012: 31). O autor, acertadamente, descarta a questão da exatidão histórica como o melhor critério para se analisar um filme histórico,

mesmo no caso de um drama realista. Mas para Rosenstone, o melodrama “hollywoodiano” funciona, inegavelmente, como paradigma do filme histórico (ROSENSTONE, 2012: 76/77), agregando funções ideológicas, cognitivas e emocionais. A narrativa deste metagênero opera como mensagem moral ao espectador médio, que se vê satisfeito em suas demandas culturais e valores ideológicos. No melodrama, o foco no relato de vida dos indivíduos em conflito permite a personalização e dramatização da história, dotando o passado de emoção como base da cognição; o naturalismo garante uma experiência visual e sensorial do passado, através de cenários, figurinos e artefatos que espetacularizam a experiência do tempo; a História, enfim, se afirmaria como experiência cognoscível, dotada de sentido, enredo de um passado fechado, unitário e acabado, processo total e, ao mesmo tempo, inscrita na vida cotidiana e comum.

A percepção de que o melodrama hollywoodiano é um tipo de escritura fílmica paradigmática, com características próprias, que se tornou hegemônica na indústria cinematográfica, nos permite perceber a matéria história enquanto conhecimento, memória social e ideologia atuando ao mesmo tempo, na mesma obra, mesmo quando a história é mero “pano de fundo”. Vale lembrar que o melodrama está na base do conceito de “narrativas fundacionais”, quando o cinema encena, de maneira metafórica, o nascimento das sociedades nacionais, buscando mimese e identificação (SOMMER, 2004). Ao personalizar da história na vida do indivíduo, protagonistas e antagonistas da narrativa, o filme ficcional histórico propicia uma catarse e dota o tempo – histórico e biológico - de um sentido existencial transgeracional, pois frequentemente, o personagem melodramático é construído como superação dos limites do seu tempo, deixando algo para os seus pósteros e provocando uma identificação emocional no espectador. O passado deixa de ser um território estrangeiro, e nesses jogos de identidade e reconhecimento atua a ideologia e o agenciamento de um dado conhecimento histórico.

Mas a vontade de recriar o passado, dentro das regras de gênero que atravessam o filme histórico, colocam dilemas para roteiristas, diretores e realizadores: qual seria o limite da ficcionalização do passado em filmes que se querem encenações de uma vida, de um evento ou de um processo efetivamente ocorrido, mas que não querem ser alegóricos ou completamente descompromissados com a “verdade histórica”? (TOPLIN, 1988). A natureza do melodrama impõe este debate não apenas para os realizadores, mas acaba

orientando a recepção que os filmes históricos desta matriz têm junto ao público, à crítica e aos historiadores.

Em contraponto ao paradigma hollywoodiano moderno, Rosenstone aponta características de filmes considerados por ele como “pós-modernos”, que usam “tropos e técnicas” fora dos padrões narrativos consagrados para propor escrituras diferenciadas sobre o passado. Esses filmes: a) colocam em primeiro plano sua autoconstrução narrativa; b) são autorreflexivos e dialógicos; c) são filmes “não-narrativos”, ao menos dentro das regras narrativas tradicionais que organizam o fluxo da trama; d) exploram o humor, a paródia e absurdo; e) recusam os significados únicos para os acontecimentos passados, propondo visões contrafactuais da história; f) utilizam o conhecimento fragmentário ou poético e assumem o “presentismo” como lócus temporal de narração (*Hitler, um filme da Alemanha*, 1977, Hans-Jurgen Syberberg); g) Constroem estratégias narrativas de “desdramatização”, evitando propositalmente o efeito naturalista de realidade (*L’età de ferro*, Roberto Rossellini, 1964, ou *A tomada de poder por Luís XIX*, Roberto Rossellini, 1966). Os procedimentos de invenção do filme histórico, para Rosenstone, não estão limitados à “encenação”. Outras invenções são mobilizadas: compressão ou condensação; deslocamentos (um acontecimento vai de um período a outro); alterações (os personagens realizam ações ou sentimentos de uma outra figura histórica); diálogo (valorização do filme falado para compreensão dos personagens).

Vale lembrar que, a rigor, para o campo dos estudos fílmicos, essas características seriam do cinema moderno de vanguarda ou do cinema dito “autoral”, e não do filme “pós-moderno”, conceito em si altamente problemático (XAVIER, 2001).

Além das classificações de ordem tipológica, a relação entre cinema e história coloca uma série de questões que ainda precisam ser exploradas pelos historiadores e pelo campo de estudos fílmicos focados no filme histórico. No limite, o encaminhamento destas questões poderia fornecer novos padrões de classificação do filme histórico, além de examinar o problema específico da “escrita fílmica da história”. Em outras palavras, “uma nova história do filme histórico” a partir de suas variáveis e estilos de escritura fílmica da história teria que enfrentar algumas questões. Entre elas, destaque:

- a. Pensar os matizes do melodrama naturalista como “gênero matriz”, metalinguagem que orienta outros gêneros fílmicos, mas que possui

variáveis internas próprias, e uma dinâmica de renovação a partir de novos padrões técnicos de recriação e encenação do passado. Em outras palavras, a tradição que une Griffith a Spielberg na construção de uma pedagogia histórico-política para as massas não é linear e homogênea em termos estéticos ou ideológicos. O melodrama esteve presente no contexto da democracia (na sua fase segregacionista e na fase integradora) dos Estados Unidos, na Alemanha nazista, no cinema mexicano pós-Revolução ou mesmo na produção fílmica da Guerra Civil Espanhola (OLIVEIRA, 2011).

- b. Repensar o lugar do drama realista na constituição do filme histórico a partir de algumas perguntas: Seria este tipo de filme apenas um derivativo do melodrama? Quais as fronteiras entre naturalismo e realismo no plano da representação do passado em filmes? A questão do despojamento e do anti-histrionismo dos personagens em filmes históricos tal como se figura em filmes clássicos como *A paixão de Joana D'Arc* (Carl Dreyer, 1928), *O Sétimo Selo* (Ingmar Bergman, 1957) ou mesmo na representação da história imediata do pós-guerra europeu nos filmes neorealistas italianos apontam tanto para o desvio da tradição do melodrama clássico, mas também apresentam pontos de contato com ele. Além disso, psicologismo, humanismo, existencialismo e realismo social estão presentes nestes filmes, indicando formas diferenciadas de representar o drama humano ao longo da história, cujas soluções fílmicas nem sempre seguem as regras do melodrama.
- c. Aprofundar a análise do filme histórico “desdramatizado”, experiência pouco usual no gênero, que ainda não teve um estudo abrangente. Desde as experiências de Roberto Rossellini nos anos 1960, centradas em uma suposta figuração neutra e fria do passado, passando por obras ainda instigantes como *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) e *Non, a Vã Glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990), os filmes e recursos de “desdramatização” histórica não são meras questões estilísticas, mas podem indicar uma variável de escrita fílmica da história a partir da desconstrução da matriz melodramática e da narrativa realista convencional. Mesmo no caso de Visconti de *O Leopardo* a tensão entre o espetáculo naturalista e o realismo desdramatizante está presente, com a exploração do tempo morto e do espaço geográfico e arquitetônico como *tableaux* figurativos do tempo. No caso de *Os Inconfidentes*, há uma

experiência radical de “escrita fílmica da história”, cujo próprio roteiro é pensado como experiência documental e historiográfica crítica e desconstrutiva da história oficial e reflexiva sobre a derrota da esquerda durante a ditadura militar brasileira (RAMOS, 2001). Em *Non*, as agruras de uma patrulha portuguesa na guerra colonial africana se tornam uma espécie de “aula peripatética” de história, desconstruindo a epopeia nacional portuguesa e suas nostalgias imperiais (CONTRERA, 2012).

- d. O legado do épico soviético para o filme histórico, como gênero transversal, é outro desafio analítico. A hegemonia de uma matriz melodramática e naturalista circunscreveu esta experiência nos primórdios da União Soviética como uma das escolas clássicas do cinema de vanguarda da primeira metade do século. Entretanto, a narrativa sem centro subjetivo, focada na ação das massas na história e nas forças coletivas que movem a dialética do tempo, são desafios para os realizadores. Mesmo o que a indústria chama de “épico histórico”, como *Lawrence da Arábia* (David Lean, 1962), *Exodus* (Otto Preminger, 1960), *Cleópatra* (Joseph Mankiewicz, 1963), *Ben Hur* (William Wyler, 1959) ou *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), são filmes mais próximos da tradição melodramática. Portanto, como a épica, pensada como experiência coletiva que só pode ser narrada a partir de uma consciência coletiva, se inscreve no drama? Quais os limites figurativos e narrativos que este hibridismo impõe às obras?

A reflexão sobre os gêneros e variáveis do filme histórico, no caso deste artigo centrado no filme ficcional, não é secundária diante da questão que divide os historiadores: pode um filme assumir funções típicas do historiador, seja no plano da construção da memória ou do conhecimento crítico do passado?

Seja na tradição paradigmática do melodrama, seja na busca de alternativas expressivas e narrativas, Rosenstone defende que o filme histórico se aproxima da “historiofotia”, termo cunhado por Hayden White, definido como “a representação da história e do conhecimento por imagens visuais e discurso fílmico” (WHITE, 1988). Esta seria a base da “escritura fílmica da história”, mesmo que o autor reconheça os limites do filme dramático ficcional que, a rigor, não pode satisfazer as exigências epistemológicas e metodológicas nos moldes historiográficos tradicionais, exigindo outros critérios de avaliação da sua potência como conhecimento

histórico (ROSENSTONE, 2012: 47). A partir desta propriedade expressiva, o filme histórico ganha uma força inovadora e disruptiva, diferenciando-se da narrativa historiográfica tradicional, criando uma metalinguagem do próprio cinema como experiência do tempo e figuração da matéria histórica.

A escritura fílmica da história

Como vimos, o cinema é, ao mesmo tempo, figuração do passado (simbólica ou alegórica), documento histórico e intervenção no conhecimento histórico de um período, à guisa de uma “escritura fílmica da história” que embaralha, ao menos sob o ponto de vista da produção de significados no interior da narrativa, aspectos ficcionais e não-ficcionais (ROSENSTONE, 2012; GUYNN, 2006). Autores clássicos já se perguntaram: pode um filme escrever a história ou o cinema é apenas um vetor de um conhecimento ou de uma memória produzidos, a rigor, fora da obra fílmica?

Além de interferir, em algum nível, no “conhecimento histórico de base” que circula em uma sociedade, os filmes históricos atuam na constituição de uma memória social sobre eventos e personagens particulares do passado. Essa presença vai além de um mero vetor de memórias produzidas em outros lugares e processos culturais e somente divulgadas pelos filmes. Dada a dimensão que a cultura e a indústria audiovisuais adquiram ao longo do século XX, na maioria das sociedades do mundo, as obras cinematográficas ou televisuais (e mais recentemente, os conteúdos de redes e plataformas sociais) são criadores e aglutinadores de memórias históricas, constituindo-se como verdadeiros “lugares de memória” (LAGNY, 2009)⁴.

Como vetor de memória três elementos devem ser trabalhados de forma articulada na análise fílmica: a relação com a historiografia (que ocorre no filme, mesmo sem remissão direta a historiadores e seus textos), a relação com a documentação primária (escrita e iconográfica) e a mobilização das

⁴ O conceito de memória histórica implica na elaboração, circulação e apropriações diversas do conhecimento sobre o passado comum das sociedades, produzido por diversos atores e instituições sociais (historiadores, sistemas escolares, obras de arte, mídia, memórias sociais diversas, movimentos sociais, etc).

memórias que circulam sobre o tema histórico que está sendo retratado. Por exemplo, na representação filmica do Holocausto, o intenso debate que envolveu as obras mobilizou estes três elementos. Críticos e realizadores, como Godard, Lanzmann, Didi-Huberman, Jacques Rancière, Steven Spielberg debateram sobre o que é representável e quais os limites éticos e estéticos da mimese realista para abordar a experiência traumática do Holocausto. Este debate não se limitou à ficção, mas também envolveu o documentário (LINDPERG, 2007; SANCHEZ-BIOSCA, 1999).

Se no plano da memória, o lugar do cinema e do audiovisual está mais bem delimitado, no plano da produção de um conhecimento histórico como operação intelectual crítica, ainda há muita polêmica. Nas palavras de Robert Toplin:

Filmmakers, assuming the role of historians, are interpreting the past for ever larger audiences in the late twentieth century. Academicians often bemoan this state of affairs, troubled by a sense that flashy salesmen are intruding on their turf and marketing colorful packages to gullible clients. They fear for a future in which the public's historical "literacy" will be drawn from superficial products of the media. But expressions of anger and contempt will not make filmed history go away; the public's enthusiasm for it is likely to grow in the decades ahead. Historians can deal with the crisis by becoming filmmakers themselves, but this option is realistic for only a few, and representatives of the media, not the academy, will always dominate the field of film production. What should be done? One of the first tasks for consideration is to recognize producers, directors, writers, and editors for what they have become-historians. Their techniques of communication are different, yet in many respects their tasks are similar to the ones faced by interpreters who employ written discourse (TOPLIN, 1988, 1226).

Marc Ferro já tinha se colocado a pergunta fundamental: "Será que existe uma escritura filmica da história?" (FERRO, 1980: 138-140). Para o pioneiro autor francês a resposta era negativa, mas posteriormente ele reconheceu que existem algumas exceções que conseguiram romper

amarras historiográficas e ideológicas vigentes, e expandíramos limites da representação fílmica do passado (ex. Visconti, Syberberg.). O filme, como artefato cultural, permitia, quando muito, uma contra análise da sociedade (FERRO, 1977). Vale lembrar que Ferro não estava se referindo apenas aos chamados “filmes históricos” e que este método, apesar de pioneiro e ainda muito utilizado no contexto acadêmico brasileiro, tem suas limitações diante de novas perspectivas metodológicas (MORETTIN, 2003).

Pierre Sorlin, matizando certa ontologia fílmica, destaca que todos os filmes históricos são ficcionais, e valoriza a representação e a narrativa interna, ainda que eventualmente tributárias da escritura tradicional da história, como um “espião da cultura histórica de um país” (SORLIN, 1984; SORLIN, 1985). Para o autor, os filmes históricos constituem um “saber histórico de base” (RAMOS, 2001: 33), mas não porque substituem o texto historiográfico. Ao sintetizar a perspectiva de Pierre Sorlin, Alcides Ramos destaca que três proposições básicas que estruturam o conceito de filme histórico, que a rigor, são praticadas também pela historiografia contemporânea: a) a interpenetração passado / presente na narrativa e figurações do filme histórico; b) a importância do filme histórico para a constituição de uma “saber histórico de base” (que chamaríamos hoje de “história pública”); c) as interações entre ficção e não-ficção na narrativa fílmica da história. A questão que fica sugerida a partir destas proposições, é se o filme tem capacidade para criar saber histórico ou apenas reproduz e reforça os saberes já constituídos *ad hoc*, por historiadores profissionais. O próprio Alcides Ramos aponta para os limites desta capacidade (apud RAMOS, 2001: 35). Por outro lado, o mesmo autor destaca a capacidade dos filmes em produzir um “efeito de verdade” muito poderoso, a partir das escolhas de realizadores e artistas envolvidos na produção.

Michele Lagny chamou a atenção para a importância da “escritura histórica pelos filmes” (LAGNY, 1988), dialogando não apenas com Ferro, mas também com Pierre Sorlin. Conforme a autora, o filme pode ser um vetor de investigação histórica que apresenta homologias com o procedimento historiográfico, principalmente na sua fase de pesquisa, apresentando hipóteses, análises, explicações a partir de fontes primárias e secundárias. Mas ao mesmo tempo, a narrativa linear dos filmes convencionais e a busca da pluralidade da experiência histórica, marca da historiografia contemporânea, são desafios para os realizadores:

Uns e outros evocam assim o papel que pode ter o filme na constituição da micro-história, aquela do “átomo social” e dos usos inventivos dos indivíduos ou dos grupos de base nos quais agem e interagem e cujas importâncias são atualmente essenciais (...) Enfim, os estabelecimentos de relação entre as modalidades de escrita (para alguns da “estética”) 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 (LAGNY, 106-109).

Entretanto, comunicar esta temporalidade “plural e heterogênea” também é um desafio para a narrativa historiográfica. A História como passado perdido, “real insuportável” e experiência inatingível em sua totalidade se apresenta nos filmes como experiência totalizante de emoção e conhecimento acessível aos espectadores. Neste sentido, o cinema propiciaria uma catarse ou um olhar crítico ao espectador, a depender da figuração e narrativa propostas. Mas este artificialismo narrativo seria uma propriedade exclusiva dos filmes? A operação historiográfica, em sua fase de exposição dos resultados das pesquisas, também não partilha dos mesmos procedimentos: organizar uma massa informativa na forma de uma narrativa interpretativa ou esquema analítico organizado pelo pesquisador? Neste ponto, não se trata de defender o caráter meramente narrativo e textual da circulação social do conhecimento histórico, mas reconhecer que estas dimensões também devem ser levadas em conta na produção deste conhecimento. Por outro lado, há sempre um risco em conceder uma autonomia excessiva ao texto fílmico (ou qualquer outro texto ficcional) como vetor de conhecimento, que é o de reduzir a epistemologia do conhecimento histórico às estratégias de comunicação texto, produção de efeitos emocionais no receptor e maior liberdade criativa nos jogos de representação. A natureza do texto historiográfico (ou científico) caminharia no sentido oposto, expondo as suas bases epistemológicas, priorizando a estratégia de análise em relação às estratégias de comunicação, reduzindo os efeitos emocionais no leitor e autolimitando o lugar da representação a sua funcionalidade explicativa e causal.

Apesar destas diferenças constitutivas, o filme ficcional pode iluminar a realidade histórica não através de um conhecimento paralelo ou alternativo, mas através do diálogo com o falso, com o anacrônico, com o imaginativo, com os espaços vedados ao conhecimento, sobretudo pela ausência de documentação primária. Nesse sentido, acompanha os debates contemporâneos da própria área de história que há muito criticou a empiria e a racionalidade externa à experiência do ser social ou mesmo dos indivíduos concretos como lógica de ferro da explicação historiográfica. A valorização da ficção, suas invenções e anacronismos, como tendo potencial de lançar uma nova perspectiva sobre o passado foi destacada por David J. Wenden, na análise feita sobre o clássico *Encouraçado Potemkin* (WENDEN, 1981). Para ele, o clássico de Eisenstein era a síntese do “esforço revolucionário do povo russo”, a partir de um material e de uma linguagem específica que não pode ser reduzida a um espelho da historiografia impressa e acadêmica, possuindo recursos expressivos próprios para evocar um evento histórico realmente acontecido⁵.

Robert Rosenstone é um dos autores que defende a possibilidade efetiva de uma “escrita fílmica da história”, como definidora da natureza do filme histórico e constituinte de um saber histórico diferenciado da historiografia: *“Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais sobre passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio em relação ao discurso histórico tradicional”* (ROSENSTONE, 2012: p. 24).

Para Rosenstone, o filme histórico não pode ser julgado a partir de critérios da história acadêmica impressa, mas como uma forma de linguagem própria, que tem a capacidade de dar sentido ao passado, mesmo quando imaginam ou inventam um passado que não existiu de fato. Neste sentido, os filmes históricos são poderosas ferramentas de atender demandas da sociedade do presente em relação ao passado, à medida que “seus argumentos e metáforas interagem com o discurso histórico mais amplo”, sugerindo

5 Para uma síntese crítica sobre o debate sobre o audiovisual e a produção de efeitos de realidade ver ROSSINI e FEITOSA, 2011.

uma “verdade dramática” que pode ajudar a problematizar o conjunto de conhecimento existente sobre o passado (ROSENSTONE, 2012: 64/65).

Se o problema da “escrita fílmica da história” implica em conexões no método de pesquisa e de exposição escolhidos pelos realizadores e historiadores para gerar um conhecimento de base sobre o passado, qual o lugar do filme como documento histórico? Este problema implica em como analisar um filme como documento histórico e como intervenção estética-ideológica no real. Para Rosenstone um método ideal para analisar essa propriedade historiográfica (ou historiofótica) dos filmes é manter certa distância da análise pormenorizada, “evitando detalhes infinitos de uma imagem ou sequência específica”, visando priorizar a percepção do “quadro ou argumento histórico mais amplo” (ROSENSTONE, 2012: 25).

Este ponto merece mais cuidado, pois diz respeito não só ao uso do filme como fonte primária para historiadores, mas às formas de decodificar a “escrita fílmica da história”, fundamental no campo de estudos sobre história e audiovisual. A análise geral e não detalhada de um filme pode deixar escapar aspectos importantes desta escritura, diluindo o que chamamos de “específico fílmico”⁶, expressão que remete à análise detalhada a partir de uma obra, entendida como projeto político-cultural, fatura estética e fortuna crítica.

Portanto, no plano analítico do filme como fonte primária, estamos diante de duas posições: manter o foco no “quadro geral e no argumento”, como propõe Rosenstone, ou avançar para a análise do detalhe, do quadro, da decupagem narrativa, da montagem, das escolhas e limites do dispositivo? O que se ganha e o que se perde em ambas?

Na minha perspectiva, o procedimento metodológico de análise deve se pautar, inicialmente, pelo ato de assistir um filme várias vezes e fichá-lo, buscando se aproximar da decupagem nele inscrita. O olhar deve ser registrado no fichamento detalhado, que deve dar conta dos códigos de linguagem estruturantes do filme: o código verbal (diálogos), o código visual (corpos, *decór*, figurinos, cores, textura, ângulos e enquadramentos) e código sonoro. Vale lembrar que esta decomposição é meramente analítica, para

⁶ Esta é a opção metodológica básica que define, por exemplo, o Grupo História e Audiovisual, coordenado por Eduardo Morettin, que segue a tradição analítica proposta por Ismail Xavier, na qual o detalhe do quadro e a articulação na montagem, ainda que escapem ao espectador, atua na produção de um sentido de um filme.

facilitar a abordagem na direção do “específico fílmico” e só ganham sentido no processo de montagem que organiza o fluxo narrativo da obra. A partir deste procedimento, a análise deve buscar questões ligadas à constituição do projeto fílmico e sua realização: argumento-roteiro, opções de gênero, opções de *mise-en-scène*, fotografia e textura, enquadramentos e movimentos de câmara, trilha sonora, estratégias de montagem e edição). A análise deve buscar, finalmente, a matéria histórica e a narrativa historiográfica incorporada na narrativa fílmica. Mas também deve compreender como os recursos narrativos de um filme propõe um olhar sobre a história, enquanto homologia com a visão do passado que querem transmitir (ex. homologias entre o fluxo narrativo do filme e o tempo histórico, lento, rápido, celerado, usos de figuras de linguagem e representação. Nas palavras de Eduardo Morettin:

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. Analisar um filme, como diz Leutrat, é delimitar um terreno, medi-lo, esquadrinhá-lo muito precisamente (trata-se de um fragmento de obra ou de uma obra inteira). Uma vez recortado e batizado o terreno, devemos nele, e em conformidade com a sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, de instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma à outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições (...). A descoberta de tais signos depende das questões postas às obras, cada obra necessitando de questões particulares (...) Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o fílmico antecipado pelo estudo erudito (MORETTIN, 2003: 38-40).

Mas a relação dos historiadores com o cinema não se resume ao papel de analista de uma escritura proposta pelos realizadores ou de meros assessores *ad hoc* à realização da obra. Embora menos frequente, alguns historiadores tiveram papéis estruturantes de obras cinematográficas. Arrisco dizer que no documentarismo é mais comum a presença orgânica de uma parceria entre realizadores e historiadores. Mas, mesmo na ficção, temos alguns exemplos instigantes.

A relação de Natalie Zamon Davis com o cinema é exemplar, posto que não apenas ela refletiu de maneira original sobre o tema (DAVIS, 2011), afastando-se do olhar tradicional dos historiadores, mas também acabou sendo consultora de um filme baseado na sua própria obra historiográfica (*O Retorno de Martin Guerre*, Daniel Vigne, 1982). Davis destaca o potencial da “historiofotia”, sem se afastar da episteme histórica clássica (relevar hipóteses e suposições, buscar evidências concretas, evitar julgamentos normativos sobre personagens e eventos).

Mesmo o cinema brasileiro dos anos 1930, dentro dos seus limites, ensaiou uma “escrita filmica da história”. É o caso dos dois filmes de Humberto Mauro – *Os Bandeirantes* (1940) e *O Descobrimento do Brasil* (1937) – realizados no contexto do cinema educativo, com consultoria do historiador Afonso de Taunay (MORETTIN, 2013). A tentativa de transplantar para a narrativa audiovisual uma narrativa didática da história oficial, tal como pensada no contexto nacionalista e ufanista do Estado Novo getulista, esbarrou em deficiências técnicas e artísticas de uma indústria cinematográfica incipiente. De todo modo, a relação com o imaginário colonial brasileiro, a chancela historiográfica além de uma mera assessoria externa à obra e a autonomia relativa da narrativa visual em relação ao projeto historiográfico, revelam questões e dilemas comuns com outras experiências mais sofisticadas no uso do cinema como “escrita da história”.

A rigor, apenas alguns filmes (pouquíssimos, diga-se), conseguiram se afirmar como “escrita historiofóticas” criativas, superando os limites do melodrama e os impasses ao colocar questões de ordem epistemológica e metodológica desafiadoras e originais para o conhecimento histórico. Além de *Hitler, um filme da Alemanha* (Hans-Jurgen Syberberg, 1977), este me parece ser o caso do filme *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Ambos propõem a desconstrução da narrativa oficial e espetacular da história, mas o fazem por caminhos diferenciados. O primeiro é uma ópera alegórica que dialoga com a consciência coletiva e com os materiais de

uma cultura monumental em ruínas, partindo de um indivíduo para colocar em questão uma nação inteira, a Alemanha como sociedade nacional, suas fantasias e fantasmas colecionados ao longo do tempo. Já *Os Inconfidentes* radicalizou a desconstrução do herói e do indivíduo como sujeito da história patriótica e oficial, sendo uma obra de intervenção política e historiográfica em um contexto de impasses políticos e repressão que atingia o intelectual militante de esquerda (RAMOS, 2001). Mas para além desta intervenção, *Os Inconfidentes* é um filme rigoroso sob o ponto de vista epistemológico, e uma das experiências mais radicais de uma “escrita fílmica da história” para além do vetor de memória e de divulgação de uma visão sobre o passado. No filme de Joaquim Pedro de Andrade, o problema da “desdramatização” do passado, o uso dos documentos históricos para desconstruir o próprio conceito de roteiro e de narrativa historiográfica, o uso do patrimônio-ruína como espaço estruturante da crítica à monumentalização do passado, a fragmentação do indivíduo-herói são algumas das estratégias potencializadas para criar uma verdadeira agenda historiográfica, antes mesmo que os historiadores passassem a se concentrar nestas questões⁷.

Mas estes casos de escritas fílmicas que vão além do vetor de memória ou divulgação histórica são raros, e restritos a filme que, mesmo reconhecidos e cultuados pela crítica, tem pouco impacto no grande público do audiovisual. Conhecendo os limites impostos pelos gêneros e estilos narrativos mais consagrados e hegemônicos, bem como as demandas políticas e comerciais que se imbricam no filme histórico, nem sempre os historiadores confiaram nas possibilidades da escritura fílmica da história, sobretudo no plano ficcional. Carlos Alberto Vesentini, em um contexto autoritário que, diga-se, suscitava muitas dúvidas sobre um projeto de filme histórico brasileiro, aponta a impossibilidade liminar desta relação (VESENTINI, 1979; MORETTIN, 2018). Ao centrar-se em eventos, processos e personagens, o projeto de filme histórico (não apenas o idealizado pela Embrafilme da ditadura brasileira, mas, no limite, todo filme histórico) corria o risco de reiterar as “certezas” historiográficas tradicionais,

7 Na historiografia da Inconfidência Mineira, o trabalho de Keneth Maxwell, publicado no ano seguinte ao filme, é um ponto de referência na desconstrução crítica deste evento. MAXWELL, K. “*Conflicts and Conspiracies: Brazil & Portugal 1750-1808*” (Cambridge University Press, 1973), publicado no Brasil em 1977 sob o título de “A devassa da devassa”.

expulsando a pluralidade de sentidos, os sujeitos ocultados, as diversas possibilidades de ação em um dado contexto. Mesmo levando-se em conta que as advertências de Vesentini sobre as armadilhas do filme histórico dialogam com uma concepção hipercrítica de histórica que, no limite, limita a historiografia a uma operação discursiva e ideológica a um só tempo, suas reflexões são fundamentais para evitar a banalização da imagem cristalizada do passado, a partir do efeito de verdade e apelo à identificação fácil que o cinema produz no espectador.

Supondo que existe, efetivamente, uma escrita fílmica da história que se entrecruza com a linguagem dos gêneros ficcionais e documentais do audiovisual, que seria o autor desta escritura? Sendo obra coletiva e industrial, qual é o estatuto de autoria que existe em um filme que permitisse compará-lo a uma obra orgânica típica da historiografia de ofício?

Autoria e escritura fílmica da história no cinema do século XXI

Nos anos 50, a “política do autor” construída pela crítica francesa reinventou o papel do diretor como epicentro da construção narrativa, com a vocação de problematizar o cinema dito “industrial”, ancorado nos gêneros populares convencionais e suas soluções dramáticas pré-definidas. O conceito de “autoria” revisava tanto o cinema moderno (cuja tradição remonta às vanguardas), quanto o cinema clássico (cujo eixo seria o “naturalismo hollywoodiano”), buscando presenças autorais em ambos (ex. Eisenstein e Renoir de um lado, Hitchcock e Ford de outro). O caminho para politização do cinema, mesclando a tradição documental e ficcional, tem neste debate um momento importante, que desaguaria em importantes movimentos cinematográficos, como a Nouvelle-Vague, o Cinema Novo brasileiro, o cinema militante). O problema do autor no cinema esteve intimamente ligado à recusa de uma padronização narrativa típica do gênero, ainda que as suas convenções fossem ferramentas metalinguísticas interessantes para a desconstrução do olhar naturalizado do público. Frequentemente, o cinema de autor busca um corte entre a representação naturalista e a quebra do pacto

de verdade entre filme e espectador, enfatizando o problema do dispositivo e dos artifícios da linguagem cinematográfica para imitar o fluxo temporal narrativo colado na experiência naturalista do real. Michelle Lagny sugere que os recursos mobilizados pelo cinema de autor dialogam com a nova escritura da própria historiografia contemporânea:

A narrativa fragmentada, o artifício da imagem fotográfica e de fontes jornalísticas modificadas, tudo neste filme sugere uma verdadeira encenação ficcional, inclusive na narrativa histórica. Apresenta uma narrativa propondo uma crítica dela, respondendo a uma nova exigência dos historiadores: mostrar simultaneamente as certezas e os limites de suas pesquisas e de sua reflexão (LAGNY, 110) .

Desde então, as intersecções entre gêneros fílmicos, demandas industriais e intervenção autoral tornou-se bastante complexa, tendo como resultado vários filmes que combinam estilos autorais com narrativas convencionais, ainda que distantes e críticas aos clichês de gênero. Muitos cineastas altamente valorizados pela indústria hegemônica se enquadram nestas características, digamos, “híbridas”, já anunciadas tanto pela Nova Hollywood dos anos 1970, quanto pelo “modelo Sundance” de filmes autorais, reforçado pela criação do Instituto homônimo em 1985. A combinação da busca de uma marca autoral e a reflexão sobre o problema do gênero fílmico acabou por gerar impacto também no campo do filme histórico e na escritura fílmica da história.

Na renovação do filme histórico, sobretudo a partir do final dos anos 1990, surgiram vários filmes fora do padrão de gênero melodramático e da narrativa naturalista, ainda que não tenham seguido a linha alegórica radical que se via em Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade ou Hans Syberberg. Entretanto, em que pesem seus estilos, temáticas e ideologias diversas, parece que um problema central tem marcado a escritura fílmica da história: o problema do sujeito individual na experiência do tempo e suas formas de consciência. Em outras palavras, esse novo filme histórico recusa tanto a solução melodramática para os problemas coletivos (centradas na catarse da trajetória individual e sua pedagogia moral),

quanto no exame das coletividades como atores da história. Estaríamos diante de uma espécie de micro-história como escala de representação do passado nos filmes?

A partir desta questão, arrisco dizer que estamos diante do predomínio de um estilo realista (e não naturalista) que busca revelar as estruturas ocultas do real na própria experiência alienada do sujeito, cuja única missão é sobreviver em um mundo sem referências de passado ou utopias de futuro (HARTOG, 2013). Assim, o real como espelho opaco do sujeito revela seu mecanismo, sem recair na mera descrição naturalista em terceira pessoa conduzida pelo ponto de vista do protagonista, como no melodrama clássico.

Esta abordagem da história já estava sugerida na obra de Ettore Scola, na qual os pequenos indivíduos “sofrem” a história e, ao mesmo tempo, são portadores dos grandes impasses do tempo. A cinematografia de Scola, desde os anos 1970, já apontava para um exame do colapso das macros narrativas da história. A melancolia e impotência dos seus personagens eram sintomas de um novo tipo de filme histórico que se afastava tanto da história oficial, quanto da crença da marcha inexorável do tempo para o progresso ou para a revolução. Seus personagens não legam nada para o futuro, a não ser um grande desengano, e ficam invisíveis ao som e luz da grande narrativa, como os protagonistas de “Um dia muito especial” (*Una giornata particolare*, Ettore Scola, 1977), sempre ouvindo Mussolini e Hitler ao som do rádio, ou na lanterna mágica que abre e fecha *A Noite de Varenne*, alegoria do lugar do cinema na representação da história.

No século XXI, o filme histórico centrado nos impasses individuais, sem o fervor épico, nem a busca de tipos ideais ou de “indivíduos excepcionais à frente do seu tempo” parece dar o tom do “novo filme histórico”. Na linha temática de filmes que pensam o indivíduo na história como sujeito que “sofre”, mas não “faz” a história, temos muitos exemplos recentes, que não configuram uma unidade estilística ou estética. Outro elemento é que em muitos destes filmes nota-se a mediação da própria história do cinema como recurso expressivo para representar o passado histórico das sociedades. Dentre os filmes históricos produzidos no século XXI, de marca autoral e centrados na reflexão sobre a subjetividade do personagem histórico e a fratura da consciência do tempo, temos alguns

exemplos⁸:

- A Arca Russa (*Russki Kovtcheg*, Alexandr Sokurov, 2002);
- Bom dia, noite (*Buon Giorno, Notte*, Marco Bellocchio, 2005);
- Vincere (*Vincere*, Marco Bellocchio, 2009);
- Uma história da loucura (*Une histoire de fou*, Robert Guédiguian, 2014);
- O filho de Saul (*Saul fia*, Lazlo Nemes, 2015);
- Zama (*Zama*, Lucrecia Martel, 2017);
- Joaquim (Marcelo Gomes, 2017);
- Roma (*Roma*, Alfonso Cuarón, 2018).

Sempre é arriscado propor aproximações a partir de obras tão distantes no tempo e no espaço, produtos de cinematografias distintas entre si. Mas todos estes filmes indicam uma nova concepção de filme histórico que apresentam indagações e abordagens que pode indicar um regime de historicidade próprio que perpassa várias sociedades nacionais.

8 Dentre a grande fortuna crítica e literatura acadêmicas sobre estes filmes, destacamos os seguintes trabalhos que dialogam com as questões da representação histórica: BRUNETTE, Peter. *L'Età del ferro* (1964). *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 2020, 265-272. ; CARDULLO, R. (ed). *Hans-Jürgen Syberberg, the Film Director as Critical Thinker. Essays and Interviews*. Brill, 2017 ; ARNAUD, Diane. *Le cinéma de Sokourov*. Paris: L'Harmattan, 2005; SCHNAIDERMAN, B A arca de Sokurov. *Revista USP*, São Paulo, n.56, p. 203-205, dezembro/fevereiro 2002-2003; LOMBARDI, Giancarlo. La Passione Secondo Marco Bellocchio Gli Ultimi Giorni Di Aldo Moro. *Annali d'Italianistica* 25 (2007): 397–408. <http://www.jstor.org/stable/24016172>.; ZAGARRIO, Vito. Vincere: the never-ending story of film and fascism. In :LUZZI, G. (ed). *Italian Cinema from the Silent Screen to the Digital Image*. Bloomsbury Academic, 2019; SELIGMANN-SILVA, Marcio. O filho de Saul, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz? *Arquivo Maaravi*. UFMG, 2016. Disponível em [14335-Texto do artigo-39225-1-10-20190628.pdf](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999), acessado em 14/09/2021; FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul. *ARS*, (São Paulo) 14 (28) • Jul-Dec 2016 • <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>, acessado em 14/09/2021; BARDAUIL, Pablo. Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo Montajes. *Revista de Análisis Cinematográfico*. Publicación semestral del Seminario Universitario de análisis cinematográfico número 007, julio-diciembre de 2018, p. 25-40; KRATJE, Julia. Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en Zama (Lucrecia Martel, 2017). *Notas*, Buenos Aires, 159-163, 5405-Texto del artículo-13241-4-10-20181212 (1).pdf; BARROS, Ana Maria. A construção da personagem ficcional na obra fílmica “Joaquim” convergências entre a linguagem, a cultura e a memória — diferença ou representação? In: RAMOS, Maria Marcos (org). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispanobrasileña*, Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2019, 475-484 ; MARTINS, Zeloí Ap . Cinema e histórias convergências da linguagem, da cultura, e da memória na obra fílmica Joaquim. RAMOS, Maria Marcos (org). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispanobrasileña* , Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2019, 594-604; BARROS, Ana Maria et alli. Presentificar Joaquim: do mito histórico à poesia do mito. *Revista Travessias*. Cascavel, v. 13, n. 2, p. 81-96, maio/ago. 2019. <http://www.unioeste.br/travessias>, acessado em 14/09/2021; LEON FRIAS, Isaac. Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película Roma. *Inmediac. Comun*, Montevideo , v. 16, n. 1, p. 113-133, jun. 2021. Disponível em <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-86262021000100113&lng=es&nrm=iso>. Acessado em 14 /09/2021 ; MARZORATI, Zulema., & POMBO, Mercedes. Violencia pública y privada en ROMA (Cuarón, México, 2019). *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (108), 2020. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi108.4046>, acessado em 14/09/2021

Estes filmes, entre outros que poderíamos citar, dialogam com o drama histórico tradicional, mas apresentam características inovadoras na figuração do passado, entre elas: a) renovam o olhar crítico sobre as relações entre o indivíduo e o tempo histórico, afinando o jogo de escalas entre a micro experiência do sujeito e a macro narrativa do contexto; b) destacam o lugar da memória individual e coletiva como estruturantes da representação do passado e da escrita fílmica da história; c) exploram novas possibilidades no uso da própria história do cinema como recurso visual e expressivo para representar o passado. d) São pautados por um exame do lugar da subjetividade na história, tensionando-a como consciência em si e da historicidade na qual viveu. e) O ponto de vista é subjetivo, e o fluxo narrativo não quer explicar o todo a partir de uma descrição da trama ou do espaço dramático. f) Os indivíduos protagonistas não têm a plena consciência do tempo e seus desígnios, mas apenas o vivenciam e, em alguns casos, são contra narrativas da ordem dominante. g) A percepção da injustiça não se transforma em potência transformadora, embora seja o motivo das ações dramáticas. h) Ao sofrer a história, os dramas dos indivíduos revelam as estruturas do tempo e do espaço no qual os sujeitos tentam agir.

O cinema latinoamericano e brasileiro contemporâneos também dialogam com estas tendências. No caso do cinema mexicano, brasileiro e argentino, a matriz melodramática tem servido como enquadramento narrativo para pensar a experiência histórica marcada pela violência política, marginalidade e pela desigualdade social que assolam o continente⁹. O poderoso cinema autoral de intervenção política dos anos 1960, deu lugar a narrativas mais adequadas, em graus de qualidade diversos, a convenção de gênero dramático e linguagem naturalista. No caso do filme histórico, as experiências mais interessantes no campo da ficção também procuraram refletir o lugar do subjetivo na história, seus limites de consciência e atos de resistência, em meio a um tempo morto da história, onde o progresso é uma farsa e a revolução uma quimera. Dois filmes, particularmente, exploram esta tensão: *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017) e *Zama* (Lucrecia Martel, 2017). Neles, ambientados em tempos coloniais da história do

9 Vale lembrar que as cinematografias periferias a partir dos anos 1990, sobretudo, tem exercitado as “narrativas de dissolução” a partir do colapso dos projetos nacionais e utopias históricas, sobressaindo-se a figuração da catástrofe social das periferias (Ver MONTEIRO, 2016).

Brasil e da Argentina, os protagonistas são figurados em seu cotidiano, os espaços são precários, as convenções sociais herdadas da metrópole não se sustentam. Ambos, Joaquim, o rebelde, Zama, o ambicioso administrador, são impotentes, estão sofrendo uma dinâmica da história cujo centro do poder e agência de recusa lhes escapam. O tempo morto da história se mimetiza no tempo morto da narrativa, na instabilidade dos enquadramentos, nos silêncios de um mundo onde nada acontece. Não nos cabe, como historiadores, perguntar se a colônia realmente era assim, mas porque esses filmes assim a representam, como metáfora do tempo histórico. Ao que parece, são filmes que examinam a própria impotência e derrota de projetos nacionais inscritos na própria origem destas sociedades, tendo como foco a elite europeizada que, supostamente, herdou o espírito de colonialidade que fornece a força imobilista e conservadora da história latino-americana.

Alfonso Cuarón, embora seja um diretor mexicano, está inserido no centro da indústria audiovisual norteamericana. Seu projeto autoral mais instigante, sem dúvida, é *Roma* que, ao seu modo peculiar, é um filme histórico inovador, inserido na linhagem de equação do lugar do indivíduo na história.

Em *Roma*, a narrativa distanciada da câmera realiza um percurso analítico sobre os detalhes do real onde está inserida a personagem, permitindo a compreensão da realidade social mais ampla pelo espectador. A realidade mexicana dos anos 1970 que conecta o mundo público e privado dos protagonistas. O espaço afetivo privado e a ordem social pública são incongruentes, e a história surge como remorso. Há algo de melodrama em *Roma*, mas a câmera de Cuarón faz uma espécie de autocrítica desta tendência interna do filme e das memórias afetivas do diretor. Se a grande história e as estruturas sociais enquadram o drama pessoal, a narrativa tenta deixar a história fora do quadro ou da narrativa principal, mas sem apelar para a elipse ou o discurso indireto. O resultado é que a história, como real insuportável, não pode ser vista de frente, resultando em um enviesamento crítico. A história é representada no espaço, no detalhe e no gesto cotidiano de padrões e empregados. A trabalhadora doméstica é figurada a partir de seus espaços de atuação e moradia, e é a partir deles que se desenha a realidade dos outros e de si, como se Cuarón quisesse realizar um close, mas as distâncias sociais e as culpas de classe (posto que o filme é baseado na história de sua família) o impedissem.

O real histórico como insuportável fundo de quadro parece ser uma das marcas dos filmes que se centram na busca da subjetividade perdida no tempo. Em *O Filho de Saul*, o horror é visto pelo espectador não como mimese realista em terceira pessoa, mas refletido no close incômodo da câmera que fica o tempo todo colada junto ao rosto do protagonista, um membro do *sonderkommando* responsável por preparara as vítimas da câmara de gás em Auschwitz. O horror se insinua no olhar que vê e é visto pelo espectador, e pela figura-fundo nas margens do quadro, além do som diegético. Neste sentido, este filme seria o contrário de *Lista de Schindler*, essência do melodrama histórico que ousa entrar com a câmara na câmara de gás ficcionalizada, mas como bom melodrama hollywoodiano evitar mostrar o gaseamento, resolvendo a tensão da cena com um improvável “final feliz”, ainda que momentâneo, pois sabemos, como espectadores contemporâneos, qual será o destino da maioria daquelas pessoas presas no campo. No caso, a solução “subjetivista” e realista a um só tempo de *Filho de Saul* se insere no grande debate sobre os limites da representação do Holocausto, questão que acompanha a história do cinema desde os anos 1950 (LINDEPÉRG, 2007). A opção de Nemes evita tanto a pornografia do travelling realista e a espetacularização do horror, quanto os rigores normativos da “irrepresentabilidade” do Holocausto e da impossibilidade de narrar o evento.

Mas, na minha opinião, é na obra de Marco Bellochio que temos as proposições mais instigantes de uma inovadora escrita fílmica da história, a partir da indagação do lugar da subjetividade e do indivíduo na história.

Os indivíduos são o centro da narrativa, o que faz com que estas obras dialoguem com o regime de historicidade que pauta o mundo ocidental a partir do final do século XX (HARTOG, 2013). A este regime de historicidade que se pauta no individualismo e no presentismo, soma-se um regime de visualidade, no qual a própria subjetividade é fruto da experiência audiovisual, do cinema, da TV, da propaganda.

A jovem guerrilheira das Brigadas Vermelhas em *Bom dia, Noite* e a amante de Mussolini em *Vincere* são exemplos desta subjetividade constituinte do micro em tensão com o macro. Duas mulheres associadas a grupos com ampla potência histórica – os jovens da luta armada dos anos 1970 e os fascistas da primeira metade do século – mas que se vêem impotentes diante da grande história. No caso de Bellochio, a escrita fílmica examina as próprias relações entre ficção, documento e realidade histórica. Nos dois filmes, o audiovisual é estruturante da narrativa e é

um elemento que dá sentido à ação dos próprios personagens. O cinema em *Vincere* e a televisão em *Bom Dia, Noite* funcionam como filtros na construção dos personagens e na formação de uma consciência do tempo, embaralhando os conceitos de ficção e realidade, consciência e alienação. O histrionismo teatral do filho rejeitado de Mussolini, que termina seus dias internado no sanatório, expressa no seu solilóquio final uma chave de compreensão para a loucura do ditador, cuja associação de imagens é feita através da mediação do cinejornal. A fantasia da guerrilheira que liberta Aldo Moro no final do filme, desconstrói a fantasia de revolução criada pelos brigadistas, mas a realidade é logo reintroduzida pelo telejornal que mostra os funerais do Primeiro Ministro. No teatro da política, onde termina a realidade, onde começa a ficção? O que faz com que a consciência do tempo seja atravessada pelo delírio, pela loucura e pela fantasia, contrapontos da busca de uma compreensão da realidade histórica em chave marxista?

Os filmes de Bellochio colocam o indivíduo na história em novo patamar dramático. A subjetividade e a realidade histórica se entrecruzam em um jogo que mobiliza a memória, a imaginação. O uso de trechos de filmes de ficção, programas de TV, comerciais e *newsreels* transformam o audiovisual em elemento estruturante da narrativa, espécie de sobre-representação do tempo histórico. A ficção e o simulacro do audiovisual funcionam como construtores de uma (falsa) consciência histórica de sujeitos históricos reais que acreditam na sua própria representação. A política e o teatro se fundem como experiência na qual nem a lógica interna do movimento histórico, nem a vontade de potência do indivíduo revolucionário saem ilesas.

Ao problematizar a grande narrativa do tempo e a crença em seu sentido racional, o novo filme histórico revela as decepções de certo grupo social – o intelectual - com a possibilidade de construir a história e falar pelos outros, o povo, a classe. Por outro lado, pela estratégia da emoção ainda parecem apostar no desentorpecimento das consciências como impulso para a ação. Ao fim e ao cabo, este sempre foi o efeito do cinema não só sobre as massas apaixonadas, mas também sobre críticos impertinentes. Os historiadores, frequentemente, situam-se em algum ponto entre esses dois pólos.

Referências bibliográficas

ARNAUD, Diane. *Le cinéma de Sokourov*. Paris: L'Harmattan, 2005

BARDAUIL, Pablo. Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo Montajes. *Revista de Análisis Cinematográfico*. Publicación semestral del Seminario Universitario de análisis cinematográfico número 007, julio-diciembre de 2018, p. 25-40

BARROS, Ana Maria et alli. Presentificar Joaquim: do mito histórico à poesia do mito. *Revista Travessias*. Cascavel, v. 13, n. 2, p. 81-96, maio/ago. 2019. <http://www.unioeste.br/travessias>, acessado em 14/09/2021

BARROS, Ana Maria. A construção da personagem ficcional na obra fílmica “Joaquim” convergências entre a linguagem, a cultura e a memória — diferença ou representação? In: RAMOS, Maria Marcos (org). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispanobrasileña*, Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2019, 475-484

BRUNETTE, Peter. L'Età del ferro (1964). *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 2020, 265-272.

CARDULLO, R. (ed). *Hans-Jürgen Syberberg, the Film Director as Critical Thinker. Essays and Interviews*. Brill, 2017

CONTRERA, Ximena. *Um filme falado: a História e o Mediterrâneo na obra de Manoel de Oliveira*. Tese de Doutorado, História Social/Universidade de São Paulo, 2012

DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on Screen: film and historical vision*. Vintage Canada, 2011

FEITOSA, S. A., & ROSSINI, M. de S. Modos de fazer crer no audiovisual de reconstrução histórica. *Revista FAMECOS*, 18(1), 2011, 98-110. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.1.8800>

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah a O filho de Saul*. *ARS*, (São Paulo) 14 (28) • Jul-Dec 2016 • <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>, acessado em 14/09/2021

FERRO, Marc. *Cine e Historia*, Barcelona, G.Gili,1980

- GUYNN, William. *Writing history in films*. Londres, Routledge, 2006
- HARTOG, F. Regimes de Historicidade. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte, Autêntica, 2013
- KRATJE, Julia. Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en Zama (Lucrecia Martel, 2017). *Notas*, Buenos Aires, 159-163. [5405-Texto del artículo-13241-4-10-20181212 \(1\).pdf](#)
- LAGNY, M. Après la conquête, comment défricher? In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. CinémAction*, n. 65, p. 32, out./dez. 1992
- LAGNY, M. Histoire et cinéma: deux amours difficiles. *Cinéma Action*, Paris, 1/47, 1988
- LAGNY, Michelle. O cinema como fonte de História. In: In: FEIGELSON, K.; NÓVOA, J.FRESSATO, S. (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. São Paulo, Editora UNESP, 2009, p. 99- 132
- LEON FRIAS, Isaac. Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película Roma. *Inmediac. Comun, Montevideo* , v. 16, n. 1, p. 113-133, jun. 2021. Disponível em <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-86262021000100113&lng=es&nrm=i so>. Acessado em 14 /09/2021
- LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*. Paris, Odile Jacob, 2007
- LOMBARDI, Giancarlo. La Passione Secondo Marco Bellocchio Gli Ultimi Giorni Di Aldo Moro. *Annali d'Italianistica* 25 (2007): 397-408. <http://www.jstor.org/stable/24016172>.
- MARTINS, Zeloí Ap . Cinema e história: as convergências da linguagem, da cultura, e da memória na obra filmica Joaquim. RAMOS, Maria Marcos (org). El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano brasileña , Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2019, 594-604
- MARZORATI, Zulema., & POMBO, Mercedes. Violencia pública y privada en ROMA (Cuarón, México, 2019). *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (108), 2020. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi108.4046>, acessado em 14/09/2021

MONTEIRO, Lucia. Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução: a questão da identidade nacional em filmes contemporâneos periféricos. XXV Encontro Anual da COMPOS, Goiânia, junho de 2016

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo, Alameda, 2013

MORETTIN, Eduardo. O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar. In: NAPOLITANO, Marcos; MORETTIN, Eduardo (Orgs). *O cinema e as ditaduras militares*. FAMECOS/Intermeios/FAPESP, 2018, 15-32

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História. Questões e debates*. Curitiba, v. 38, n.38, p. 11-42, 2003

NOVA, Cristiane C. Narrativas Históricas e Cinematográficas. In: FEIGELSON, K.; NÓVOA, J.FRESSATO, S. (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. São Paulo: UNESP, 2009

NOVA, Cristiane.; NOVA, C. O Cinema e o Conhecimento da História. *O Olho da História*. Salvador, v. 2, n.3, p. 217-234, 1996.;

ODIN, Roger. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>

OLIVEIRA, Valéria. *Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza* - o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Dissertação de Mestrado em História Social, Universidade de São Paulo, 2011

PEREIRA, Caroline L. Magnaguagno. Cinema de ficção e história: um exercício de análise filmica a partir dos três primeiros filmes de Martin Scorsese (1967-1973). Campinas, Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP, 2020

RAMOS, Alcides. *O Canibalismo dos fracos*. Bragança Paulista, EDUSF, 2001

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo, Paz & Terra, 2012 (2ª)

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. A propósito de la memoria y la imagen de los campos de la muerte. In: LOZANO, A. (Ed.). *La memoria de los campos: el cine y los campos de concentración*. Valencia: Editora de la Mirada, 1999

SCHNAIDERMAN, B A arca de Sokurov. *Revista USP*, São Paulo, n.56, p. 203-205, dezembro/fevereiro 2002-2003

SELIGMANN-SILVA, Marcio. O filho de Saul, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz? *Arquivo Maaravi*. UFMG, 2016. Disponível em [14335-Texto do artigo-39225-1-10-20190628.pdf](#), acessado em 14/09/2021

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte, UFMG, 2004

SORLIN, Pierre. *La storia nel film. Interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984;

SORLIN, Pierre. *La sociología del cine*. Apertura para la historia de mañana. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

TOPLIN, Robert. The Filmmaker as Historian. *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp. 1210-1227, Dec., 1988Oxford University Press / American Historical Association, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1873536>, acessado em 25/05/2021

VEZENTINI, Carlos. Maria Quitéria de Jesus: história e cinema. *Anais do Museu Paulista*, 29, p. 25-49, 1979

WENDEN, David J. Battleship Potemkin -Film and Reality. In: SHORT, K.R.M. (Org.). *Feature Films as History*, London: Croom Helm, 1981

WHITE, Hayden. Historiography and historiophoty. *The American historical review*, Chicago, v. 93, n. 5, dec 1988, p. 1193-1199. Disponível em <http://www.courses.commarts.wisc.edu/955/documents/h-white-historiophoty.pdf>, acessado em 26/5/2021

XAVIER, Ismail. De Monumentos e alegorias políticas. A Babilônia de Griffith e a dos Taviani. *Estudos de Cinema*. São Paulo, n. 2, p. 125-152, 1999. DOI: 10.5216/cei.v11i2.748, acessado em 26/05/2021

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz & Terra, 2001

ZAGARRIO, Vito. Vincere: the never-ending story of film and fascism. In :LUZZI, G. (ed). *Italian Cinema from the Silent Screen to the Digital Image*. Bloomsbury Academic, 2019.

ENVIADO EM: 31/05/2021
APROVADO EM: 13/09/2021