



REVISTA DE
**LINGUAGEM DO CINEMA
E DO AUDIOVISUAL**

E-ISSN: 2316-218X

O CINEMA E O REAL: PERSPETIVAS A PARTIR DA HISTÓRIA

CINEMA AND REALITY: PERSPECTIVES FROM HISTORY

Pedro Alves. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa . CITCEM-FLUP

RESUMO

Com o presente artigo, pretendemos estabelecer uma indagação epistémica sobre as relações entre o cinema e a realidade a partir do caso paradigmático da História. O cinema permite instaurar propostas cognitivas, emocionais e empíricas de contacto com o passado, o presente e o futuro humanos, aliando a pesquisa com a imaginação, a arte com a ciência, o conhecimento com o sonho. A partir de uma análise às implicações e transferências entre o campo da História e o cinema como representação do real e de múltiplos aspetos da vida humana (passada, presente e futura), pretendemos demonstrar de que modo a sétima arte propõe um meio válido, relevante e útil para propósitos comunicativos e pedagógicos, de descoberta e de construção de conhecimento.

Palavras-chave: Cinema, realidade; História, conhecimento

ABSTRACT

With this paper, we intend to establish an epistemic analysis on the relations between film and reality from the paradigmatic case of History. Film allows building cognitive, emotional and empirical contact proposals with the human past, present and future, combining research and imagination, art and science, knowledge and dream. Through an analysis of the implications and transferences between History and Film as representation of reality and multiple aspects of human life (past, present and future), we aim to demonstrate how the seventh art proposes a valid, relevant and useful medium for communicative and pedagogical purposes, through discovery and knowledge development.

Keywords: Film, reality, History, knowledge.

INTRODUÇÃO

São variadíssimos os campos de conhecimento que o Homem desenvolveu para permitir um acesso de maior quantidade e qualidade ao que define a ontologia da sua realidade e das condições da sua existência. Entre eles, a História constitui uma disciplina do saber humano que permite definir os traços e as marcas do passado num sentido coerente e estabelecido, contribuindo para a emersão de edifícios da memória coletiva do ser humano que marcam a sua existência presente e as possibilidades do seu futuro. O passado - instaurado segundo uma narrativa baseada em dados, factos e provas que historiadores vão compilando e relacionando em estruturas causais - traz ao ser humano a capacidade de saber de onde vem e de compreender a sua realidade e saber como a transformar, melhorar ou direccionar. A História permite, nesse sentido, reconhecer em que parte do caminho existencial humano nos encontramos, o quê e quem nos precedeu, e como se definiram e definem muitos outros campos da vida individual e coletiva contemporânea (social, cultural, económica, política, ociosa, artística, desportiva, bélica, etc.). Por isso, podemos considerar a História como um campo transversal e crucial para, recuperando o passado, estabelecer os fundamentos e as bases para uma compreensão e interpretação mais proveitosa e justificada da existência humana atual e futura.

Como acontece com qualquer ciência (seja ela exata ou humana e social), o estabelecimento das premissas e das teorias históricas resultam de um trabalho que, obviamente, precisa de um grau de objetividade e de racionalidade bastante elevado (o mais possível). Tal acontece para que qualquer teoria ou perspetiva sobre os factos possa ser considerada fiável e, assim, determinar uma “verdade” para todos os que pretendam utilizá-la na construção de um

ponto de vista individual ou coletivo. No entanto, devemos ter sempre presente que uma máxima objetividade e uma “verdade” universal são horizontes e ambições pertinentes, desde que acompanhados da consciência de que a sua concretização se vê limitada (diríamos, até, impossibilitada) pela incontornável relatividade de qualquer perspetiva. Se tal acontece com menor frequência nas ciências exatas (que, ainda assim, estão sempre sujeitas a novas e transformadoras descobertas e evoluções empíricas), nas ciências sociais e humanas a subjetividade autoral de quem interpreta os factos proporciona um espectro maior de considerações a desenvolver sobre a causalidade e implicação relacional entre os eventos e os seus protagonistas.

IMPLICAÇÕES ENTRE CINEMA E HISTÓRIA: (RE)PENSAR O REAL

A pertinência das nossas considerações prévias materializa-se na implicação natural do cinema no âmbito da História. Afirma Ferro (2010, p. 15):

Entre cinema e História, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervé.

A ideia do autor estabelece-se por uma série de intercâmbios que observa entre o cinema e a História, sob o prisma da indagação da realidade através do *medium* artístico referido.

Nesse sentido, e de acordo com o mesmo autor (*idem*, p. 15-18), já nos inícios da existência do cinema este surgiu como um agente histórico, dentro de um propósito primordial de refletir a realidade e contribuir para o progresso da

ciência. No entanto, e posteriormente, o cinema começou também a intervir de forma ativa na História, representando o real de acordo com intenções e propagandas de vários dirigentes políticos ou culturais, por exemplo, ou como mecanismo de denúncia da realidade por parte do contrapoder (utilizando muitas vezes a significação implícita para escapar a possíveis censuras). Por isso, hoje, podemos afirmar que o cinema estabeleceu-se social e culturalmente como reflexo de cada sociedade produtora ou receptora de ficções e documentários, apresentando filmes construídos sobre elementos reais (direta ou indiretamente) e manifestadores de modos de pensamento, reflexão e sentimento artísticos que guardam profundas implicações com a realidade de que partem.

Rancière sustenta que o cinema assume sempre uma participação cultural, pelo que pode “considerar-se como um testemunho das formas de pensar e sentir de determinada sociedade” (GISPERT, 2009, p. 130). Nesse sentido, filmes produzidos e inseridos em movimentos artísticos ou históricos concretos podem servir para, a partir do presente, observar analiticamente uma sociedade, uma época e uma mentalidade que não existem mais. Desse modo, trazem consigo a possibilidade de remeter-nos para uma interpretação, uma reflexão e conclusões cognitivas e afetivas que podem estar intimamente conectadas com as ideias e sentimentos expressados por autores e subjacentes em eventos passados. Mas, a partir do presente, também é possível olhar produtivamente para o passado, ou seja, produzindo filmes que, segundo perspectivas contemporâneas, procurem analisar condições da existência passada (social, cultural, política, etc.) e, assim, compreender e interpretar o passado através da sua representação atual no cinema.

O filme que fala do ontem, fala para hoje: questiona o passa-

do e julga-o. A forma pela qual o cinema aborda desde então a representação histórica reflete a grande mutação experimentada pela sociedade hipermoderna em relação com o passado: a história, a do passado que se conta no pretérito, torna-se recordação ou, dito de outro modo, torna-se passado problematizado em presente. (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p. 167)

O cinema histórico – entendido como o conjunto de filmes onde se apresentam eventos históricos reais (confirmando-os, questionando-os, problematizando-os, reconfigurando-os, etc.) – assume um interessante duplo sentido sobre determinadas épocas e sociedades, numa contribuição útil e profícua para a História. Gispert (2009, p. 134-136) defende que “o cinema de ficção ambientado num presente é um reflexo fiel do seu próprio contexto histórico, enquanto o cinema histórico, ao recriar o passado a partir do presente, oferece um testemunho de épocas pretéritas e ao mesmo tempo de circunstâncias históricas nas que se realiza o filme”.

Assim, quando produzidos no que será, hoje, um passado, os filmes permitem uma leitura a partir do presente sobre o contexto da sua produção, servindo de instrumento para analisar a forma e o conteúdo de expressão na sua relação com as condições e a mentalidade que atravessa o filme e a época de rodagem do filme. Por outro lado, um filme possibilita, quando realizado no presente, refletir, questionar ou indagar (positiva ou negativamente) factos passados, como é o caso de qualquer filme que se produza hoje sobre uma das grandes Guerras Mundiais ou qualquer outro evento ou personalidade históricos. Nesse sentido, e de acordo com Sorlin (1985, p. 99), os filmes e o cinema interessam tanto como “pontos de vista sobre uma época” como também “teste-

munhos de uma mentalidade”, uma vez que, segundo Gispert (2009, p. 127), são um documento que tanto pode retratar uma época distante como relevar “tensões existentes no lugar e no momento da sua realização”. Permite-se assim, de acordo com Ferro (2010, p. 21), uma “leitura histórica do filme” ou uma “leitura cinematográfica da História”.

O interesse histórico sobre o cinema advém, necessariamente, do seu caráter de instituição social e cultural, ou seja, como dispositivo artístico perfeitamente integrado no funcionamento – ocioso, mas também educativo e formativo – de determinadas sociedades e culturas. Mas a sua utilização como instrumento para indagar a realidade a partir do ponto de vista da História levanta questões relacionadas com a sua fiabilidade, veracidade ou plausibilidade relativamente à correspondência entre representações simuladas (quer nas ficções, quer nos documentários, já que ambos pressupõem um discurso perspetivista sobre determinados assuntos). Nesse sentido, Rosenstone (2010, p. 51) lança uma questão pertinente: se esperamos do cinema histórico o contar de uma verdade relativamente ao nosso passado, de que verdade estamos a falar? O autor responde afirmando que, entre as múltiplas verdades existentes (factual, narrativa, emocional, psicológica, simbólica, etc.), não existe uma verdade histórica transversal e universal, uma vez que tanto nos livros como nos ecrãs as verdades comunicadas dependem de um autor e de uma interpretação dos factos por ele estabelecida.

REPRESENTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E PERSPETIVISMO

É inevitável uma comparação entre o cinema (sobretudo ficcional e narrativo) e a literatura não-ficcional (como instrumento privilegiado de transmissão e comunicação da História) para indagar

o potencial fílmico enquanto ferramenta para analisar e interpretar eventos e factos históricos. Sobre a suposta irrealidade dos mundos ficcionais incorporados nos filmes, Rosenstone (2010, p. 14) defende que, para um receptor, são tão reais os universos de um filme como os mundos evocados nos livros históricos, uma vez que nem um nem outro são de acesso imediato, mas antes representações e/ou descrições (audiovisuais e literárias) de algo que já é passado. Por isso, o autor (*idem*) acrescenta que entre os livros didáticos e os filmes como instrumentos ao serviço da História existem duas semelhanças fundamentais: ambos referem-se a eventos, factos e movimentos passados e, ao mesmo tempo, partilham características da irrealidade e da ficcionalidade. Ambos se compõem por um conjunto de convenções desenvolvidas e utilizadas pelos autores para estabelecer, de acordo com interpretações próprias de acontecimentos e dados reais, um caminho narrativo do passado até ao presente.

Um exemplo claro proposto por Rosenstone (2010, p. 139) é o caso da *biopic*, ou seja, das biografias históricas produzidas pelo cinema sobre figuras do passado. Comparando as manifestações biográficas literárias e fílmicas, o autor defende: “Tanto o biógrafo como o cineasta se apropriam de alguns detalhes remanescentes de uma vida e os tramam para formar um enredo que tem um tema que infunde significado nos dias do biografado”. A interpretação de factos passados em função da construção e comunicação narrativas desses mesmos eventos é condição necessária para a instauração de um discurso autoral que proporcione relações de causalidade, de implicação, de verosimilhança e de fiabilidade. Sendo a realidade um campo frequentemente desorganizado e complexo de informações e acontecimentos, cabe sempre a uma entidade, que os procura comunicar e explicar, conseguir uma forma de relacioná-los criteriosamente.

mente. E esses critérios, responsabilidades da figura autoral, não podem fugir a uma certa subjetividade interpretativa e perspectivista.

Não será inocente o duplo sentido atribuído à palavra “história”, válida quer para construções ficcionais, quer para contar o passado real. Nesse sentido, cada construção narrativa – de histórias ou da História – depende das associações e das intenções cognitivo-afectivas dos seus autores, pelo que atribuir uma total objetividade a este processo implica uma boa dose de impossibilidade e de irrealismo. No entanto, a mais recorrente hesitação em assumir como fidedignas determinadas informações narrativas surge, precisamente, relacionada com o cinema (e, sobretudo, o ficcional), e não com os livros produzidos por historiadores.

Contra esta tendência, Ferro (2010, p. 26-31) refere que existe uma falsa objetividade atribuída aos historiadores, uma vez que no curso da História muitos deles foram condicionados por ideologias ou pressões dos poderes instituídos, construindo uma versão dos factos concordante com essas tendências ou forças. Por isso, tanto como no cinema, a construção de relatos sobre o passado por parte dos agentes científicos ou literários ligados à História é sempre uma reconstrução, fruto da interpretação e de uma associação concreta e localizada de eventos. Ainda que necessariamente bem fundamentada, cada perspectiva seleciona e relaciona dados, construindo uma visão ou versão da História que pode, muitas vezes, implicar-se mais com determinadas intenções políticas, sociais ou culturais do que com a instauração de uma “verdade” o mais transparente e fiável possível.

Cinema e literatura histórica aproximam-se, assim, pelo seu carácter narrativo e pela subjetividade inerente à expressão autoral dos conteúdos históricos. Mas, enquanto dispositivos comunicativos, os seus códigos, as suas pos-

sibilidades expressivas e as suas utilizações mostram consideráveis diferenças. Gispert (2009, p. 137-138) defende que um filme permite um acesso aos dados similar ao que acontece na realidade, ou seja, percebemos um conjunto contextual e informacional a partir do qual distinguimos, interpretativamente, componentes sociais, políticos, económicos ou culturais. Na descrição literária, os factos surgem mais compartimentados e distribuídos por cada uma dessas temáticas, organizados de um modo menos orgânico. No entanto, a descrição literária permite um estabelecimento de detalhes informativos mais completo e complexo do que o cinema, no sentido em que qualquer filme que retrate uma época passada terá muita dificuldade em reproduzir ou representar as condições físicas, estéticas ou culturais exatas ou detalhadas de determinada época (muitas vezes, isto é feito simplesmente por aproximação). Por isso a autora (*idem*, p. 141) conclui que o cinema permite lançar um “olhar para o passado”, mais do que reconstituí-lo de forma completa.

Por outro lado, o cinema apresenta frequentemente as mesmas restrições que afetam invariavelmente a literatura histórica: a necessidade de corresponder a convenções, ideologias ou sentimentos dominantes a nível social e cultural inerentes ao contexto da sua produção. Ferro (2010, p. 18-19) sustenta que os códigos quer audiovisuais quer verbais são frequentemente utilizados de forma conectada com o que o seu contexto permite ou pede (direta ou indiretamente). Nesse sentido, podemos entender melhor os “finais felizes” das ficções como uma moral ou uma obrigação determinada pelo contexto de produção e/ou recepção, e não necessariamente justificado pela causalidade da trama. Dentro da mesma linha, também os documentários fílmicos manifestam uma certa predisposição a introduzir intervenientes e assuntos da mesma forma, um formato “natural” que é ins-

taurado mais pelo contexto de produção do que pela necessidade de estabelecer uma verdade sobre os factos. Por isso, Ferro (*idem*) afirma que a história fílmica cruza-se muitas vezes com uma História que diz respeito ao homem e aos seus contextos e estatutos relacionais e existenciais, da sua vida individual e coletiva, passível de influenciar decisivamente a forma como comunica e transmite a sua experiência. As histórias que construímos (quer sobre a realidade quer situadas na ficção) fazem parte, então, da História, seja como origem seja como ponto de chegada.

Nesse sentido, Rosenstone (2010, p. 173-174) entende a necessidade humana e artística do cinema histórico sob um prisma de procura de compreensão dos problemas do passado e de como estes nos afetam no presente (mais até do que enquanto simples fonte de escapismo ou de entretenimento descomprometido). Sempre que utiliza a História e os eventos passados como objeto de proposta de narrativas e universos ficcionais, o cinema permite indagar a constituição, as relações e as consequências de determinados estados e situações, servindo como base para interpretar e refletir sobre constituintes da memória e da narrativa coletiva de determinada sociedade ou cultura.

Ainda que, tal como afirma Gispert (2009, p. 142-143), cada filme se construa também determinado por leis do espetáculo cinematográfico (do ponto de vista narrativo, estético, conceptual ou técnico), tal acontece também para que a expressão dos conteúdos históricos possa originar um resultado afetivo (além de racional) nos seus receptores. Nesse sentido, isto é algo comparável aos usos da retórica dentro dos discursos literários não-ficcionais próprios da comunicação histórica. Cada campo de comunicação – cinema e literatura – utiliza mecanismos próprios do discurso para tornar atrativo (além de perceptível) o conteúdo e as informações co-

municadas, conduzindo os processos de experimentação cognitiva e afetiva de determinado texto, seja ele audiovisual ou escrito.

Por isso mesmo, um filme ficcional não é válido somente pela historicidade do seu conteúdo, mas igualmente como reflexo de determinada época, sociedade e cultura nas quais é produzido. As escolhas discursivas e expressivas de um filme resultam da aplicação de perspectivas, de convenções e de disposições individuais e/ou coletivas que podem prenunciar tendências marcadamente localizadas no espaço e no tempo passados. Nesse sentido, Ferro (2010, p. 33) sustenta que um filme não possui validade apenas pelos elementos que representa de modo audiovisual, mas por toda a abordagem sócio-histórica que permite, e pelas relações que estabelece com os aspectos que escapam ao filme (contexto de produção e de recepção, ou ainda as convenções socioculturais implícitas no filme). Definitivamente, o filme vale também pela realidade representada na obra, e o seu significado vai além da simples compreensão do filme em si mesmo. O mesmo Ferro (*idem*, p. 64) menciona o filme *Stachka (A Greve, 1925)* de Sergei Eisenstein como um bom exemplo de uma narrativa que, apresentando uma situação concreta no seu enredo, remete ao mesmo tempo para uma análise crítica das lutas do proletariado e do modelo de sociedade industrial de uma época determinada, elementos ligados ao funcionamento social e às reivindicações de trabalhadores em contextos de crise, repressão e revolução social e política nesse período histórico.

Considerando, então, o cinema e a sua configuração ficcional e narrativa como campo para indagar a História (não apenas numa análise de fenómenos passados, mas também nas relações induzidas pelo presente no passado), Ferro (2010, p. 187) define quatro instâncias fundamentais como cerne da produção de discursos sociais e cultu-

rais: 1) as instituições e ideologias dominantes, manifestando os pontos de vista do(s) poder(es) instituído(s); 2) os oponentes das ideologias dominantes (que podemos chamar de contrapoder), expressando discursos de denúncia ou contra-análise das ideias e das perspectivas das instituições ligadas ao poder; 3) a memória social ou histórica, mantida sobretudo pela tradição oral ou pelas obras de arte que alcançam uma legitimação coletiva; ou 4) as interpretações próprias e independentes, que estabelecem um ponto de vista e uma análise individual e sem filiações diretas a ideologias ou instituições de poder ou contrapoder.

O autor (*idem*) acrescenta ainda um segundo sistema de classificação dos discursos produzidos sobre factos sociais, dividido também em quatro outras variáveis: 1) os que surgem do topo (observação do poder e das suas instâncias); 2) os que surgem da base (quando as questões são analisadas a partir da perspectiva das massas e dos estratos sociais mais baixos); 3) os que surgem de dentro (autor ou narrador implicado no discurso produzido, seja com a voz *off* ou interpelando diretamente o espectador); e 4) os que surgem de fora (construção de ponto de vista externo, visando a reconstrução dos factos mediante um trabalho sobretudo formal).

Tal como acontece com o real, o cinema promove a construção de discursos sobre determinados conteúdos que, necessariamente, implicam-se em contextos, circunstâncias e objetivos que muitas vezes (ou quase sempre) excedem os âmbitos meramente pessoais e individuais. Como sujeitos de identidade definida e com uma profunda necessidade e desejo de integrar, de forma concordante ou dissonante, a sociedade e a cultura que influenciámos e que nos influencia, transportamos essa postura vital para as formas de comunicação que produzimos, denotando direta ou indiretamente os dispositivos, as ideias

e os sentimentos que nos compõem e que queremos apresentar aos que recebem o nosso discurso.

Nesse sentido, e a propósito da “visão” ou da “versão” do mundo que cada pessoa define e transmite, Sorlin (1985, p. 221) afirma que

(...) a ‘visão do mundo’ é a forma pela que um grupo compreende o universo que o rodeia; é em suma, a realidade refractada através dos prejuízos ou esperanças desse grupo; a realidade encontra-se, sem duvida, no fundo das coisas, mas o filme não transmite mais do que a realidade ‘vista por’, ‘transformada por’ quem o faz.

O perspetivismo é, então, uma necessidade e uma inevitabilidade de todo o autor de um discurso (fílmico, escrito, oral, etc.). Deve ser, por isso, sujeito a análise, interpretação e reflexão tendo em conta a sua adequação ao ponto de vista de quem o recebe e integra em diferentes modelos e estruturas.

O CINEMA E A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO

Se o cinema pode, deste modo, construir um discurso válido sobre a História ou constituir um documento histórico de grande valor analítico, empírico, cognitivo e afetivo para o presente humano, devemos então indagar as formas de utilização que lhe são reservadas quer por historiadores (como ferramenta de conhecimento e de informações históricas valiosas) quer pela didática histórica (cinema como recurso educativo e como instrumento ao dispor do ensino histórico).

Relativamente ao primeiro, Quintana (2003, p. 269) estabelece uma distinção pertinente entre historiadores e historiadores de cinema, defenden-

do que os primeiros costumam utilizar um filme como manifestação e reflexo de uma realidade, e que os segundos consideram-no sobretudo como uma construção autoral, expressando determinada realidade de acordo com uma forma pensada e calculada. De acordo com o autor (*idem*), os historiadores frequentemente assumem as imagens do cinema como transparentes e como reflexo direto de uma realidade que efetivamente existiu (sobretudo no cinema documental), não tendo em conta que esses mesmos discursos são o resultado de um trabalho perspectivista e com uma dose necessária de subjetividade que os torna originais e únicos. Por isso, a consciência da inevitável construção discursiva sobre a expressão de uma realidade deve ser tida em conta pelas duas tipologias de historiadores. E esse é um processo que guarda, conseqüentemente, uma aproximação entre ontologias distintas dos universos fílmicos. Tal como conclui Quintana (*idem*), “A ficção cinematográfica pode ser tão importante enquanto documento histórico como o cinema documental. O importante é ter consciência de que os procedimentos de caráter estrutural, formal ou técnico revelam o pensamento de uma época”.

A necessidade interpretativa, analítica e reflexiva sobre os procedimentos de construção e sobre as características contextuais de qualquer filme conduzem à segunda questão referida. A ficção fílmica, tanto como o filme documental, pode ser utilizada como recurso de conhecimento da História, direcionada para uma reconstrução pessoal e científica (historiadores) quando aplicada enquanto instrumento didático no contexto de sala de aula. O cinema assume-se, frequentemente, como um dos recursos histórico-didáticos mais eficientes para o ensino, constituindo material de análise primário que pode complementar ou complementar-se com as leituras tradicionais, ainda que cative mais intensamente e proficuamente o pensamento

e a emoção do aluno na construção do conhecimento.

Nesse sentido, Davis (2000, p. 11-15) sustenta que podemos e devemos utilizar o cinema como fonte de perspectivas históricas valiosas, passíveis de responder a perguntas que normalmente aplicamos aos livros históricos. No entanto, a autora menciona também que o cinema não responde diretamente às perguntas, mas tem necessariamente de constituir, sempre e simplesmente, o campo onde procuramos, analítica e reflexivamente, as respostas. Isso deve-se ao facto de os artistas e autores responsáveis pela sua produção não serem especialistas da História e não abordarem conteúdos de justificação totalmente científica. O filme deve, por isso, constituir a indicação de um caminho e o campo de experimentação e de reflexão que conduza o indivíduo (e o aluno) a chegar a conclusões sobre determinados eventos ou figuras históricas.

Em suma, o cinema oferece possibilidades interessantes numa perspectiva de utilização como ferramenta de contacto e análise da História. Na linha do que afirma Sorlin (1985, p. 37), pode, por um lado, assumir um caráter documental (enquanto veículo de informações) que permitem a um historiador utilizar dados explicitados por um filme como material primário para uma síntese, uma análise ou uma reflexão pessoais. Por outro lado, permite considerá-lo enquanto conjunto de fragmentos que, na sua relação, traz significações diversas, dispostas em esquemas e constituições que permitem a análise simbólica, metafórica e extensiva dos elementos presentes nos filmes.

No entanto, acrescentaríamos também à consideração do cinema como recurso para a História o facto de que, extravasando o filme, este possa representar a manifestação concreta de aspetos que o excedem e o definem ao mesmo tempo: a relação entre o filme e o seu contexto (político, social, cultural,

etc.), a implicação entre o filme e a sua época (discurso de poder, contrapoder, etc.), a transversalidade entre os vários filmes (enquadramento de movimentos artísticos, culturais, sociais, etc.), ou ainda as tipologias de recepção de determinado contexto coletivo, individual, espacial ou temporal como sintomas de determinadas características desse mesmo ambiente.

Não obstante as referidas implicações profícuas entre cinema e História, Baudrillard (1991, p. 59-65) estabelece uma contra-análise relativa a alguns possíveis inconvenientes da visibilidade atribuída pelo cinema a eventos históricos (como campo onde estes se evidenciam, como instrumento para reconstruí-los e rerepresentá-los). Para o autor, o cinema permite realocar problemas históricos expulsos da realidade, apresentando-os de modo simulado, reconstruído e, nesse sentido, sem a mesma carga racional e afetiva que a sua pertença ao mundo real suscitaria. O cinema constitui, na sua opinião, a eliminação de um caráter mítico e fabuloso que os acontecimentos históricos assumem antes da sua evidência representacional e simulada através do cinema, pelo que os filmes históricos, de certo modo, banalizam a História e promovem uma certa indiferença sobre fatos que são vistos sobretudo como espetáculo, e não tanto como parte fundamental e real da existência humana passada e presente.

No entanto, recuperamos as potencialidades empíricas, cognitivas e afetivas (estas últimas condutoras, também, do potencial catártico do cinema) que o cinema permite na reconfiguração que estabelece sobre o real. O facto de que a História possa encontrar um campo de expressão que a evidencia e manifesta permite ao ser humano tornar presentes uma série de eventos e de figuras que, de outro modo, permaneceriam reservados exclusivamente para uma explicitação oral, escrita e/ou fixa - algo que, como vimos anteriormente, signifi-

ca uma capacidade menos pronunciada de identificar o indivíduo com os conteúdos explicitados. A reconfiguração fílmica da História – ou o cinema considerado como evidência histórica – permite (re)pensar o nosso passado de forma ordenada e significativa, estabelecendo material para análises, experimentações e reflexões que nos permitam criar novas relações (cognitivas e afetivas) com a memória que nos define enquanto indivíduos e enquanto comunidades. Possibilita, também, canalizar positivamente a carga negativa que muitos eventos históricos possuem (o Holocausto, por exemplo) para, a partir de um ponto de vista artístico, apresentar novas formas de nos relacionarmos com determinados temas e pensá-los e senti-los a partir de um olhar reflexivo seguro e estável, um olhar ao mesmo tempo distante e próximo. A catarse afetiva da História é, nesse sentido, um elemento-chave e uma assumida vantagem para a sua consideração através do cinema.

CONCLUSÃO

O cinema assume-se, claramente, como recurso fundamental para a definição de perspetivas individuais e coletivas sobre a realidade. E este papel de participante implicado nas orientações vitais de pessoas e comunidades estabelece-se a partir de dois prismas distintos. Por um lado, a partir de um ponto de vista presente e futuro, estabelecendo os estados, situações e relações que definem a existência humana, de modo referencial ou imaginativo. Por outro lado, através de um olhar na direção do passado que permite a reestruturação da memória do Homem de acordo com critérios da vida contemporânea e atual. As evidências profícuas da relação entre cinema e História são um exemplo, entre muitos outros possíveis, do modo como a sétima arte se assume definitivamente como um recurso importante ao serviço

do ser humano para variadas e importantes necessidades cognitivas, afetivas e empíricas. Precisamos de modos de expressão e, mais especificamente, das artes, para combinarmos metodologias racionais, emocionais e experienciais de acesso ao real, compreendendo-o tão mais completamente quanto mais diversificadas e implicadas forem as fontes que o representam e tragam até à nossa percepção, compreensão e interpretação.

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, J. **Simulacrose Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

DAVIS, N. **Slaves on Screen: Film and Historical Vision**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GISPERT, E. **Cine, ficción y educación**. Barcelona: Laertes Ediciones, 2009.

QUINTANA, À. **Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades**. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema S.A, 2003.

ROSENSTONE, R. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SORLIN, P. **Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana**. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1985.