

CINEMA, CULTURA HISTÓRICA E DIDÁTICA DA HISTÓRIA: REPENSAR A RELAÇÃO ENTRE FILMES E CONHECIMENTO HISTÓRICO

Éder Cristiano de Souza
eder_his@yahoo.com.br
UNILA

RESUMO:

O presente artigo tematiza as relações entre cinema e conhecimento histórico, tendo como foco o diálogo com os conceitos de cultura histórica, narrativa histórica e consciência histórica, a partir da contribuição dos teóricos alemães da Didática da História. O intuito deste trabalho é contribuir para o debate sobre a forma como os filmes atingem os espectadores e consolidam pontos de vista, estereótipos e ideologias, que se fundamentam na relação estabelecida com o conhecimento histórico. Essa perspectiva pode ampliar o *rol* de possibilidades interpretativas sobre as relações entre filmes e história, superando os debates que se restringem a criticar filmes sobre sua validade ou não do ponto de vista dos métodos do historiador. O conceito histórico Nazismo é tomado como foco de análise, para que se possam compreender as reflexões teóricas a partir de um exemplo específico.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Didática da História, Cultura Histórica, Consciência Histórica, Narrativa Histórica.

ABSTRACT:

This article thematizes the relationship between cinema and historical knowledge, focusing on the dialogue with the concepts of historical culture, historical narrative and historical consciousness, from the contribution of German theorists of Didactics of History. The purpose of this work is to contribute to the debate about how movies affect viewers and consolidate views, stereotypes and ideologies that are based on the relationship established with the historical knowledge. This perspective can enlarge the list of possible interpretations on the relationship between film and history, surpassing the debate that are restricted to criticize movies about the validity or otherwise from the point of view of the methods of the historian. The historical concept Nazism is taken as the focus of analysis, so that they can understand the theoretical reflections from a specific example.

KEYWORDS: Cinema, History's Didatic, Historical Culture, Historical Consciousness, Historical Narrative.

Apresentação

É notório que filmes se apresentam como uma forma recorrente de acesso à história para as pessoas em geral, e também para os historiadores. Seja pela sensação de deslocamento temporal provocada pelos filmes de época, ou pela aparência de relato ou retrato do passado por parte dos assim chamados “filmes-históricos”, o fato é que a história se torna pública por meio da indústria cinematográfica há várias décadas.

A Didática da História é um campo de estudos que se ocupa justamente de tentar compreender as formas pelas quais o conhecimento é tematizado e difundido, configurando formas de pensamento sobre a história que estão no cerne de lutas culturais, políticas e ideológicas.

O presente texto tematiza o cinema como produtor de um conhecimento histórico socialmente partilhado, no âmbito da cultura histórica. Essa forma de conhecimento se difunde há praticamente um século, mas sua tematização no âmbito da teoria da história tem quatro décadas e geralmente se restringe à validação ou não de determinados filmes como mais ou menos históricos, ou então à crítica das formas como os filmes se apropriam do passado.

O intuito é contribuir para que esse debate se amplifique, a partir de uma aproximação com os conceitos de narrativa histórica, cultura histórica e consciência histórica, num diálogo com os teóricos alemães da Didática da História. Dessa forma, espera-se demonstrar a possibilidade de estabelecer um ponto intermediário entre os que rejeitam os filmes como produtores de conhecimento, pela crítica à liberdade de criação artística da cinematografia, e aqueles que defendem uma *racionalidade poética*, que tende a relativizar ou banalizar os padrões de qualificação metódica do conhecimento histórico racional.

Para clarear essa reflexão teórica, na última parte do artigo o conceito histórico Nazismo é tematizado, de forma a exemplificar como esse assunto tem sido apropriado pela indústria cinematográfica, e constitui-se como ponto de referência nas lutas pela memória e na formulação de interpretações que mobilizam a consciência histórica.

1. Linguagem fílmica e narrativa histórica

O princípio básico da narrativa histórica é o fato dela se referir ao acontecimento passado, constituindo um relato que se pretende verdadeiro e que explica uma determinada realidade presente, possibilitando orientações para o futuro (RÜSEN, 2007). Um filme, ao se referir a um acontecimento passado, geralmente tem a forma de um relato, que o grande público assimila como verdade, por isso também pode servir de referência na orientação temporal. Essa percepção deriva dos artifícios da linguagem fílmica, e também da forma como determinadas produções cinematográficas se relacionam com a cultura histórica.

Iniciemos pela linguagem fílmica. Sua característica básica é o recurso à alusão da realidade para produzir sentidos, e tal alusão causa a impressão de que aquilo que se está vendo na tela é o acontecimento em si. Para compreender esse efeito, é preciso inicialmente recorrer à distinção, tomada de empréstimo dos estudos linguísticos, entre a forma e o conteúdo de uma narrativa.

A narrativa se trata da própria história contada por um romance, um conto ou um filme. E, para que ela tome forma, constituindo-se como compreensível, precisa ser contada a partir de determinados esquemas básicos. Na literatura, tais esquemas se circunscrevem aos códigos linguísticos que precisam ser interpretados por um leitor, que compreenderá o sentido da história. Já no cinema os códigos são linguísticos, visuais e sonoros, e têm grande vinculação com o próprio mundo real no qual o espectador está inserido.

O conteúdo da narrativa se situa, portanto, na mensagem que ela transmite, ou seja, numa história, ainda que não contada de forma linear. Contudo, para além dessa história, existe a forma como ela é estruturada, seja no texto literário ou no cinema. Na literatura as figuras de linguagem e os recursos às descrições do ambiente, dos sentimentos e das ações, dão o tom da construção da história. Já no cinema, essa formatação é distinta, pois se constitui a partir dos planos, sequências, movimentos, enquadramentos, cores, efeitos sonoros, efeitos visuais, interpretações, enfim, todo um conjunto próprio à linguagem fílmica, que têm muito a dizer sobre a história contada (POITIER, 1993).

O entendimento de uma película é inoperante se o analista atentar-se somente ao que a história transmite, sem recorrer à compreensão da forma com que ela é engendrada na tela. O processo de decodificação das dimensões inerentes à forma como a história se apresenta no interior de uma obra é um exercício de análise do qual se ocupam especialistas em semiótica e análise do discurso. Contudo, conhecer as bases desses conceitos, e a forma como esses fatores atuam na configuração da história que é vista, é importante para se entender como o cinema se constitui como linguagem particular, que produz a realidade a partir de técnicas e métodos próprios.

Uma obra cinematográfica narra uma história aos espectadores, e essa história é contada de uma forma particular. Essa forma direciona o olhar e impacta na maneira como a história é compreendida e apreendida por quem a assiste. Por isso, o entendimento de como assistir uma obra fílmica impacta na compreensão histórica partilhada pelos sujeitos, não pode abdicar de compreender as implicações que a linguagem fílmica traz.

Não se trata do estudo da recepção fílmica. Mas ter em conta que há certa complexidade na relação entre os sujeitos e as mensagens transmitidas pelo filme é essencial, para que não se incorra em simplificações analíticas e erros de avaliação. Para tentar esclarecer melhor essa dimensão, do cinema como linguagem com grande potencial de expressão, recorre-se às considerações de Moscarielo (1985), que se propõe a realizar um trabalho com a pretensão de orientar o público sobre como se deve “ver um filme”.

O filme é definido como um meio de expressão, muito mais do que de comunicação. Expressa sentidos, mensagens e ideias e não tem a função obrigatória de comunicar algo, e tal concepção deixa claro o caráter aberto e polissêmico daquilo que o filme expressa. Além disso, o cinema pode ser qualificado como discurso, quando transmite sentidos que vão muito além do que a aparente transparência da história narrada supõe. Dessa forma, um filme possui duas características essenciais: **1.** Trata-se de uma linguagem artística baseada na reprodução da realidade; **2.** Possui a capacidade de reconstruir a realidade de

modo inteiramente original. A originalidade do cinema ao reconstruir a realidade marca a sua especificidade como linguagem (MOSCARIELO, 1985).

Um filme se formula a partir de um caráter orgânico, ou seja, é apresentado como um todo homogêneo que articula vários enquadramentos e sequências, construindo uma temporalidade própria que é colocada em movimento a partir de artifícios específicos, dentre os quais se podem destacar: a impressão de realidade que provoca; o caráter de realismo tendencioso de suas mensagens; a articulação com os sinais extraídos do próprio mundo real; e sua natureza alusiva, ou seja, a mensagem não transmitida de forma direta, mas por intermédio de artifícios da linguagem que fazem alusões.

O cinema constitui-se a partir de uma linguagem peculiar e complexa, que tem a função narrativa, ou seja, que serve para contar uma história. Tal história será vista, ouvida e sentida por espectadores que, ao assumirem o olhar da câmera e colocarem-se como observadores não participantes e ocultos, envolvem-se com a narrativa integralmente, e não se atentam para a forma como aquela história é engendrada pelos procedimentos técnicos e artísticos acima descritos.

O verdadeiro significado de um filme situa-se, portanto, numa área marginal relativamente ao seu centro aparente. Os numerosos indícios disseminados pelo autor ao longo do texto deverão pôr o espectador de sobreaviso e ajudá-lo a não confundir a aparência com a substância (MOSCARIELO, 1985, p. 55).

Não é o comportamento dos protagonistas que expressa o significado da narrativa fílmica, mas a própria linguagem fílmica, que sintetiza as diversas ações e direciona esse significado. Por isso é importante reportar-se aos elementos anteriormente assinalados, sobre a possibilidade de compreensão da relação entre forma e conteúdo no interior de uma narrativa fílmica.

As reflexões sobre os conteúdos e as formas das obras fílmicas ajudam a esclarecer como os sentidos de uma produção cinematográfica não podem ser apreendidos somente na história narrada, ou seja, a narrativa fílmica não tem apenas um conteúdo, mas também uma forma específica, que deve sempre ser levada em consideração.

É preciso estar atento para os diversos fatores que influenciam na construção dessa história, como a escolha dos cenários e ambientes, os efeitos de

cena, os enquadramentos, os sons e cores, a organização das sequências, o destaque dado a determinadas ações, as omissões, as distorções, os esquemas narrativos. Esses aspectos precisam ser minimamente captados, pois trazem interrogações sobre as interconexões entre narrativa fílmica e narrativa histórica, também porque constroem parte do sentido da história narrada. Mas é preciso também levar em conta que o significado da obra só se completa na interação com o espectador. Ou seja, a história narrada por um filme só é completa de significado quando recebida por um determinado grupo de espectadores. Nesse ponto é muito importante entender a relação com a cultura histórica para compreender a relevância da cinematografia na formação da consciência histórica.

2. Relações entre filmes e espectadores

O filme provoca uma forte “impressão de realidade” no espectador, e mesmo a consciência de se estar assistindo a um filme não é suficiente para neutralizar o “*poder alucinatório*” exercido sobre espectadores (MOSCARILO, 1985). Por isso, há uma constante interação entre filme e espectador, num processo no qual são mobilizadas expectativas, sentimentos e frustrações, e o público se envolve de forma intensa com a narrativa fílmica. A consciência dessa interação por parte daqueles que produzem a obra cinematográfica os leva a exercer certo poder sobre o público, pois:

[...] o cinema, seja qual for a maneira como pretenda comunicar conosco e qualquer que seja o tipo de “discurso” que queira fazer-nos, não pode deixar de ter bem presentes as leis da filmologia e as suas aplicações concretas. E tem apenas a ver com o seu sentimento de honestidade utilizá-las para fins “regressivos” ou servir-se delas para provocar o nosso envolvimento “intelectual” e para tornar o “sonho” fator de tomada de consciência racional. A evocação do imaginário não é perigosa em si mesma. Passa a sê-lo quando é comandada pela vontade de camuflar as contradições do real, ou então de lhes dar uma solução puramente consolatória. **A mentira, no cinema, apresenta todos os caracteres de verdade.** É por isso que, perante a ficção fílmica, é preciso estar bem desperto e nunca perder de vista os movimentos efectuados pela linguagem, sem contudo renunciar ao prazer da visão. (MOSCARILO, 1985, p.67, grifo meu)

Essas “mentiras” contadas como verdades são a chave da produção de sentidos pela linguagem fílmica. A captação do real para construção das

mensagens na tela leva o espectador ao constante processo de se colocar em presença da história narrada, de ser um participante oculto, e por isso receber as mensagens com uma carga muito forte de realismo.

Apesar da propensão do espectador a perceber sua presença fora do filme, ele é sempre convidado a uma entrega total à História. Mesmo com a fragmentação do mundo espacial que se apresenta na tela, a mente humana os restitui integralmente, assim como o tempo, que não é linear, mas é conformado sob a percepção de linearidade. A obra cinematográfica é um veículo de uma alusão, que depende de uma interação, pois cabe ao espectador completar o sentido formulado pela linguagem (MOSCARIÉLO, 1985).

Entender essa relação, que o espectador estabelece com o que os filmes transmitem, é importante justamente porque essa se vincula com a memória, os valores e as ideias que mobilizam em relação à história narrada. Daniel Dayan apresenta alguns fatores de análise centrais quando se pensa em abordar os processos de recepção no contexto da experiência fílmica. Segundo esse pesquisador: “Estudar a recepção é entrar na intimidade destes outros (os sujeitos que assistem ao filme) e encarar que os universos de significação que aí são elaborados podem ser caracterizados de outra maneira que não em termos de alienação ou de carência” (DAYAN, 2009: 63).

É importante observar os “universos de significação” produzidos e como se relacionam com as ideias históricas dos sujeitos. Esse é um dos fundamentos dos estudos sobre recepção fílmica, que aqui serão tomados como guias na orientação das reflexões. Seguindo as proposições de Livingstone* e Wolf**, Daniel Dayan resume as concepções gerais desse campo de estudos em seis pontos:

1. O sentido de um texto não faz parte integrante do texto. A recepção não é absorção passiva de significações pré-construídas, mas o lugar de uma produção de sentidos. A ambição da análise textual – deduzir a leitura (e o leitor) do texto – está, portanto, rejeitada; 2. Esta rejeição passa pelo abandono de todo modelo de interpretação que privilegie o saber do analista. Uma vez que a pesquisa a respeito da recepção se

* LIVINGSSTONE, Sonia. *The text-reader modelo f the televison. Audience*. Artigo apresentado no colóquio “Públic et Reception”, Paris, Centre Georges-ompidou, 1989.

** WOLF, Mauro. *Analyse textuelle et recherche em communications: une convergence problématique*. In: *Hermès, n 11, Paris, 1992*.

reivindica de uma abordagem empírica, é preciso reconhecer que as estruturas do texto não são senão virtuais tanto como leitores ou espectadores não ativá-las. O saber de um texto, por sofisticado que seja não permite predizer a interpretação do que ele receberá; 3. Em ruptura com uma concepção linear da comunicação, o princípio que requer que os códigos que presidem à produção das mensagens sejam necessariamente aqueles aplicados ao momento da recepção está igualmente rejeitado. Uma vez que reconheçamos a diversidade dos contextos onde a recepção se efetua e a pluralidade dos códigos em circulação no interior de um mesmo conjunto linguístico e cultura, não há mais razão para que uma mensagem seja automaticamente decodificada como foi codificada. A coincidência da decodificação e da codificação pode ser sociologicamente dominante, mas teoricamente não é mais do que um caso de figura possível***; 4. Os estudos de recepção remetem a uma imagem ativa do espectador. O espectador não pode somente retirar do texto satisfações incompreendidas pelo analista, mas pode também resistir à pressão ideológica exercida pelo texto, rejeitar ou subverter as significações que o texto lhe propõe. A latitude interpretativa deixada para o espectador está ligada à relativa polissemia dos textos difundidos, polissemia que os torna dificilmente redutíveis à simples presença de uma mensagem; 5. Passamos assim de um receptor passivo e mudo a um receptor não somente ativo, mas fortemente socializado****. A recepção se constrói num contexto caracterizado pela existência de comunidades de interpretação. Através do funcionamento destas comunidades, a inscrição social dos espectadores resulta determinante. Ela se traduz pela existência de recursos culturais partilhados cuja natureza determinará a da leitura; 6. A recepção é o momento onde as significações de um texto são constituídas pelos membros de um público. São estas significações, e não as do texto em si, e ainda menos as intenções dos autores, que servem de ponto de partida para as cadeias causais conduzindo às diferentes espécies de efeitos atribuídos à televisão. O que pode ser dotado de efeitos, não é o texto concebido, ou o texto produzido, ou o texto difundido, mas o texto efetivamente recebido. (DAYAN, 2009, p. 65-66)

É possível absorver algumas dessas contribuições para a presente reflexão, como, por exemplo, a questão do significado dos filmes não estar totalmente realizado na própria obra, mas depender de uma relação com o espectador para ser completada, e tal significação necessitar de um trabalho empírico para ser percebida. Também é importante absorver a ideia do espectador ativo, que pode resistir a pressões ideológicas, rejeitando ou subvertendo significações propostas pelo texto. Fatores de significação atribuídos pelos espectadores dependem do que Dayan chama de *recursos culturais*. Nesse sentido, a relação entre consciência e cultura históricas é fundamental.

*** HALL, Stuart. Encoding, decoding. In: HALL, Stuart *et all.* *Culture, media, language*. Londres : Hutchinson, 1980.

**** GHIGLIONE, Rodolphe. Psychologie et réception. In: *Reading television*. Londres: Methuen, 1978.

Um último ponto a se analisar nessa relação entre filme e espectador são os limites de plausibilidade da “verdade fílmica”. Segundo Moscarielo:

Obra de ficção que se inspira no verossímil, o filme serve-se da mesma reserva de material narrável que o romance, sem que se ponha o problema de aquilo que pretende narrar-se ter ou não acontecido verdadeiramente a alguém em qualquer lugar numa determinada época histórica. Procurando corresponder às exigências da mitografia e na às da historiografia, o filme inscreve sua narração sempre a partir de uma hipótese. [...] A única verdade que um filme deve respeitar não é, portanto, a inerente à esfera do acontecido, mas relativa à esfera do “acontecível”. (MOSCARIELO, 1985, p. 75)

No momento em que assiste a um filme o espectador se envolve na história, e deixa de distinguir entre realidade e ficção. Aspectos ficcionais só são identificados quando fogem da esfera do verossímil, caso contrário, tudo é tomado como verdade em sua plenitude. Surge então uma pergunta central: **que impactos o envolvimento com a narrativa fílmica provoca nas ideias históricas dos espectadores?** E é possível formular ainda outra questão: **assistir a um filme possibilita uma relação de aprendizagem histórica ou apenas uma experiência de envolvimento com uma narrativa fílmica?**

O chamado *leque cultural* ao qual se refere Dayan (2009), nas reflexões sobre os fatores que interferem na recepção fílmica, é um termo muito abrangente e que não cabe na presente reflexão. Mas a ideia de sujeitos que mobilizam a consciência histórica a partir da narrativa nas relações da cultura histórica é o que limita a abordagem desse processo de recepção das mensagens fílmicas, especialmente aquelas relacionadas ao conhecimento histórico.

Antes de concluir essa reflexão, façamos agora um desvio na análise, para tentar entender as formas pelas quais as relações entre cinema e conhecimento histórico têm sido teorizadas e abordadas, para no final retomarmos os conceitos centrais já esboçados: narrativa histórica, cultura histórica e consciência histórica; de forma a trazer novas contribuições para tais debates.

3. Perspectivas sobre as relações entre cinema e conhecimento histórico

Marc Ferro (1992) entende que todos os filmes se relacionam com o conhecimento histórico, pois fazem parte de uma sociedade, participam cultura e possuem dimensões temporais específicas. As obras cinematográficas possuem como característica principal o fato de terem sido produzidos numa época específica, e poderem servir como fontes para o estudo dessa época.

Porém, quando determinadas produções constroem cenários, personagens e enredos que buscam recuar no tempo, reconstruir épocas ou fatos históricos, há uma particularidade nessa situação. Tais filmes são transmissores de um saber histórico, que atinge as pessoas e as informa sobre a sociedade e o tempo. Independentemente da preocupação com a exatidão histórica, o filme causa no espectador uma sensação de fidedignidade, dando credibilidade à obra. Contudo, na grande maioria das vezes tais produções não se ancoram na preocupação científica com a racionalidade histórica, uma vez que se configuram como mercadorias da cultura de massa. E, como característica principal de muitos filmes sobre determinados eventos, existe a tendência em se 'moldar' a história para que se torne popular, atraente e vendável.

O que se destaca então é o potencial de difusão e rentabilidade da obra, não seus critérios de cientificidade. Robert Rosenstone (1997) critica essa liberdade criativa e os interesses comerciais da produção cinematográfica, e tenta definir parâmetros para o que seriam os "verdadeiros filmes-históricos". O foco de sua reflexão é o intento de estabelecer parâmetros para classificar e qualificar as formas com que a história é representada no cinema, e compreender como, ao mostrar o passado, os filmes também se convertem em uma forma de produzir a história. Sua convicção principal é que a escrita não é a única forma válida de expressão da história, e que a linguagem fílmica pode se tornar um mecanismo legítimo para difundir o conhecimento.

Entre as questões colocadas quanto aos "filmes-históricos", destacam-se: O que ocorre com a história quando transformamos as palavras em sequências fílmicas?; O que ocorre se as imagens forem além da informação fornecida pelos textos?; Por que sempre julgamos um filme em função de sua exatidão e respeito em relação à história livresca?; É verdade que uma palavra possui qualidades que

não estão ao alcance de uma imagem, mas por que não propomos também o contrário?; Não é certo que uma sucessão de fotogramas pode transmitir ideias e informações que não podem ser expressas mediante palavras? (ROSENSTONE, 1997).

Os problemas levantados circunscrevem-se basicamente à linguagem fílmica como um meio de expressar um conhecimento histórico de uma forma nova, que vai além das possibilidades da linguagem escrita. Mas, além disso, o que esse teórico apresenta é a ideia de que seria possível constituir uma filmografia histórica, que se tornaria independente em relação à história escrita, como um novo campo de conhecimento. Para a defesa de tal proposta, as ideias centrais de Rosenstone são: O cinema pode ser uma **via legítima** para reconstruir o passado; Não se deve propor críticas, mas avaliar as possibilidades dos “filmes-históricos”; É necessário redefinir o conceito de história; É importante pensar no cinema como um mecanismo de reconstrução da história.

No bojo dessas considerações, o teórico desqualifica os trabalhos preocupados em avaliar os “filmes-históricos” a partir da comparação com a historiografia escrita, uma vez que tais estudos seriam limitadores da compreensão das formas de expressão do conhecimento histórico. Contudo, apesar de acreditar nas possibilidades da linguagem audiovisual como uma forma válida de expressão histórica, Rosenstone apresenta uma séria restrição ao que ele chama de “dramas históricos”. Nesse caso, ele se refere às produções que constroem roteiros baseados em dramas pessoais, intrigas e conflitos muitas vezes criados para gerar emoção e cativar o público, mas que não tratam de problemáticas que ele considera especificamente históricas.

Por outro lado, defende a existência de uma “historiografia fílmica”, uma espécie de “nova história social”, a partir da qual o cinema tem sido utilizado como meio de expressão de novas abordagens históricas, criando olhares complexos e inovadores sobre o conhecimento do passado. Para tornar viável tal constatação, Rosenstone afirma que a história não pode ser pensada apenas como a narração de fatos e personagens passados, mas como **a produção de sentidos sobre o tempo e a cultura.**

Rosenstone apresenta o que ele considera como os limites da narrativa histórica, e para isso argumenta que nem as pessoas nem as nações vivem 'relatos' históricos. As narrações, ou seja, as tramas coerentes - com início, meio e fim - são elaboradas por historiadores com a intenção de dar sentido ao passado. Os relatos de historiadores são considerados 'ficções narrativas', pois a história escrita é uma recriação do passado e não o passado em si. A realidade histórica, no discurso narrativo, seria então condicionada pelas convenções de gênero e pelo estilo que o historiador utiliza - irônico, trágico, heroico e romântico. A linguagem nunca é asséptica, e por isso não pode refletir o passado tal e como foi, ao contrário, a linguagem cria, estrutura a história e a imbuí de significados.

Na concepção de Rosenstone (1997), se a história escrita pode ser classificada como "ficção narrativa", não há problemas em construir versões da história que se configurariam como "ficções visuais" ou representações históricas por uma linguagem fílmica. E, dessa forma, seria impossível julgar a película histórica a partir das normas que regem um texto, já que cada meio tem seus próprios e necessários elementos de representação. O que o autor considera mais importante do que a fidelidade histórica é a forma de exprimi-la. Contudo, isto não implica em:

[...] abandonar nuestros conocimientos o que éstos sean falsos, sino reconocer que existe más de una verdad histórica, o que la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente, pero no necesariamente antagónica, de la verdad escrita (ROSENSTONE, 1997, p. 41).

Trata-se de uma visão cética quanto à possibilidade de pensar a ciência da história como uma forma de acesso direto no passado. Sua opção é por concebê-la como uma forma de expressar compreensões do tempo, através de métodos convencionados por uma rede de produção que não garante o conhecimento puro, apenas sua autoridade. O que Rosenstone tenta colocar em *xequê* é a autoridade da historiografia sobre a produção de conhecimento histórico, defendendo a possibilidade de se expressar o passado cinematograficamente:

[...] la historia no debe ser reconstruida únicamente en papel. Puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos

que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje (ROSENSTONE, 1997, p. 20).

O problema dos filmes em geral está em comprimir o passado em algo fechado, com explicações lineares, com uma causalidade única na explicação dos acontecimentos. Não é nos recursos da linguagem fílmica que se encontram os problemas apontados pelos historiadores, mas sim na forma como são utilizados por grande parte dos cineastas. Rosenstone considera que o cinema segue métodos próprios para criar um passado, por isso deve ser julgado a partir de normas específicas.

Rosenstone parte de uma noção de história que se preocupa essencialmente com a forma de expressão e os significados produzidos pela narrativa, e não pela fidelidade ao passado ou por um realismo histórico à maneira “positivista”. Por isso, considera que determinados filmes, que ele chama de *pós-modernos*, se apresentam como uma alternativa viável para que a história seja expressa cinematograficamente. Por isso, destaca as formas com que tais filmes lidam com a história, dentre as quais destaca as seguintes:

1) Explican el pasado con conciencia de su labor; exponen qué significa para el historiador cinematográfico; 2) lo narran desde una multiplicidad de puntos de vista; 3) se apartan de la narrativa tradicional, con su clásico principio, núcleo y fin o, siguiendo a Jean-Luc Godard, afirman que no es necesario que esas tres partes aparezcan en ese orden; 4) renuncian a un desarrollo normal de la historia, o narran historias pero rehúsan tomarse en serio la narración; 5) abordan el pasado mediante el humor, la parodia, el absurdo, el surrealismo, el dadaísmo y otras actitudes irreverentes; 6) mezclan elementos contradictorios – pasado y presente, ficción y documental – y usan el anacronismo creativo; 7) aceptan, e incluso se jactan de su parcialidad, partidismo y retórica; 8) rechazan evaluar el significado del pasado de una manera totalizadora; por contra, prefieren un sentido abierto y parcial; 9) alertan e inventan personajes y hechos; 10) utilizan un conocimiento fragmentario o poético; 11) nunca olvidan que el presente es el lugar en el que representamos y conocemos el pasado (ROSENSTONE, 1997, p. 151).

Um conjunto de práticas mobilizadas por esses filmes, como anacronismo, parcialidade, humor, paródia, absurdo, enfim, diversas formas consideradas por historiadores tradicionais como contraditórias em relação à prática da escrita histórica, são também entendidas por Rosenstone como uma forma válida de se abordar o conhecimento histórico, isso porque:

[...] intentan describir y entender; de no importa qué extraña manera, las creencias, los hechos, los movimientos y los momentos del pasado. Porque aceptan la idea de que justipreciar el pasado nos ayuda a situarlo (y a nosotros en él), incluso si no estamos seguros de cómo valorarlo. Porque aunque rechacen pensar en términos lineales de causa y efecto, o aceptar la idea de que la cronología es siempre útil e, incluso, insistan en que los materiales del pasado son siempre personales, parciales, politizados y problemáticos, es posible ver que cumplen con las tareas de la historia y explican historias [...]" (ROSENSTONE, 1997, p. 161).

Rosenstone elege então uma forma específica de “filme-histórico”, a partir da qual narrativas históricas atribuem sentido ao passado, e não tentam retratá-lo de maneira uniforme. Tais cineastas seguem na trilha de historiadores contemporâneos que se ocupam de desenvolver a escrita da história a partir de uma problemática, dialogando com suas fontes, ao invés de propor uma análise unificadora, que dê conta de causas e efeitos de forma absoluta. Contudo, o debate sobre a qualificação dos filmes como produtores e difusores de conhecimento não se encerra nessas proposições, por isso faz-se necessário analisar outros posicionamentos no debate sobre a relação entre cinema e conhecimento histórico.

Uma limitação nas reflexões de Rosenstone é pensar os filmes apenas segundo seus aspectos internos, ou seja, com foco na forma como o cineasta engendra a história na tela. Dessa forma, em tal concepção apenas os filmes que seguissem determinado padrão poderiam ser produtores de conhecimento histórico. No entanto, segundo Cristiane Nova, ao exercer influência sobre os olhares do público a respeito da história o cinema tem se tornado um agente que produz uma forma particular de conhecimento histórico:

[...] o ‘filme histórico’, como detentor de um discurso sobre o passado, coincide com a História no que concerne à sua condição discursiva. Portanto, não é absurdo considerar que o cineasta, ao realizar um ‘filme histórico’, **assume a posição de historiador**, mesmo que não carregue consigo o rigor metodológico do trabalho historiográfico. [...] O grande público, hoje, tem mais acesso à História através das telas do que pela via da leitura e do ensino nas escolas secundárias. Essa é uma verdade incontestável no mundo contemporâneo, no qual, de mais a mais, a imagem domina as esferas do cotidiano do indivíduo urbano. E, em grande medida, esse fato se deve à existência e à popularização dos filmes ditos históricos (NOVA, 1996, p. 06, *grifo meu*).

Nesse caso, é o poder de influência sobre o público que torna um filme histórico, e não apenas a fórmula que usa para narrar o passado. Elias Thomé

Saliba (1993) afirma que os *media* constroem os acontecimentos e tendem a homogeneizar o imaginário social, pois os acontecimentos são sempre produtos de uma construção que não compromete apenas a validade das verdades históricas, mas o próprio sentido que a sociedade constitui sobre tais acontecimentos. Ainda segundo o mesmo autor:

A construção da história na ficção fílmica é mais do que uma interpretação da história, pois o ato de engendrar significados para o presente lança o realizador (ou realizadores) da ficção cinematográfica em possíveis ideológicos que ele não domina em sua totalidade. Portanto, construir a história na narrativa fílmica pode implicar, inclusive, destruir significados estáveis, desmontar sentidos estabelecidos, desmistificar ilusões ou mitos já cristalizados – seja pela tradição, seja pela própria historiografia (SALIBA, 1993, p. 103).

Além de construir significações históricas difusas e profundas, o filme também pode ser considerado como produtor de novas abordagens, indutor de outros olhares não pensados ou testados pela própria historiografia.

Desvelar o processo de construção fílmica implica uma complexa análise de dados que vão desde a produção industrial do filme – toda aquela série de dados cinematográficos essenciais para subsidiar a compreensão dos conteúdos latentes do filme – até a compreensão de como a história (isto é, os dados históricos, com todo o seu rol de significações) é construída no interior da narrativa fílmica. [...] a história como uma luta política no presente, como história que se faz e, nesse sentido, o filme, da mesma forma que a própria historiografia, também produz um conhecimento histórico (SALIBA, 1993, p. 100).

Jorge Nóvoa propõe pensar nessa questão a partir de uma concepção de racionalidade aberta, que denomina “razão poética”, e aponta caminhos para se pensar nas formas de se apresentar a história através do cinema (NÓVOA, 2008; NÓVOA, 2009). A princípio, expõe a ideia de que as relações entre cinema e história colocam desafios teórico-metodológicos importantes, e que tais exigências levam à possibilidade de criação de um campo novo, que não seja restrito nem aos estudos cinematográficos nem aos históricos. A proposta é chamar esse campo de estudos de “Cinema-História”. Tal definição surge a partir da necessidade de se levar em consideração as questões relativas à linguagem fílmica sem perder de vista a preocupação com o “conteúdo histórico”. A questão da liberdade artística, que transgride as normas da história escrita devido ao seu potencial criativo, leva Nóvoa a optar por uma noção aberta de razão histórica, que seria oposta à busca por uma razão pura, e que o leva a pensar no “valor epistemológico da imaginação

e das hipóteses como elementos fundamentais para a construção de um novo paradigma histórico [...]” (NOVOA, 2008: 17).

O que esse teórico propõe é a possibilidade de produção e difusão do conhecimento por meio de mídias e linguagens “hipertextuais”, nas quais as “[...] emoções e os sentimentos podem não ser de modo todo intrusos no bastião da razão, enredando-se, para o melhor e para o pior, nas suas teias; a tradição reservou uma ideia incorreta de que a emoção é necessariamente inimiga da razão” (NOVOA, 2008: 21). O que ele apresenta é a necessidade de se repensar a forma como a ideia de razão é colocada em relação à história, buscando pensar o cinema para além de uma linguagem através da qual se expressam narrativas, colocando-o como uma forma inovadora de expressão do conhecimento.

Nessa proposta, torna-se central o entendimento do potencial dos filmes como difusores do conhecimento, uma vez que atingem as pessoas em seus sentidos e sentimentos. Por isso, sua proposta é “[...] utilizar películas já existentes como fontes para a discussão de temas históricos, de analisar o cinema como agente da história e como documento e, mais ainda, de preparar estudantes para a pesquisa” (NOVOA, 2008: 34).

Enfim, diferentemente de Rosenstone, que apresenta um padrão de *filme histórico* que deve ser seguido para que possa ser levado a sério por historiadores, Novoa acredita que os estudiosos devem aprender a lidar integralmente com a linguagem fílmica, de forma a compreender as implicações da história representada na tela, tanto em suas limitações quanto em suas possibilidades.

Esses questionamentos às possibilidades do cinema em sua relação com o conhecimento, bem como as propostas de um deslocamento da análise em relação à racionalidade pertinente à produção do conhecimento, colocam em questão a necessidade de estabelecer definições específicas, que orientem para novos olhares em relação às problemáticas apresentadas.

4. Cinema e Cultura Histórica

Pensando no processo social de interação entre a produção cinematográfica e a História, é possível ir além da preocupação sobre se os filmes produzem ou não conhecimento histórico por incorporarem a ideia de verdade. O conceito de cultura histórica (RÜSEN, 1994), inserido no âmbito dos estudos da Didática da História, é uma importante contribuição para esse debate. Nesse âmbito, a preocupação com a exigência de fidedignidade ou não de um filme em relação à história não é central, pois o foco se situa sobre como determinadas leituras do passado realizadas pelos filmes atuam na vida prática. Esse deslocamento permite entender a relação dos filmes com o conhecimento, mas com o foco na forma como essa relação se insere no conjunto das práticas culturais que tomam a história como forma de orientação.

A Didática da História é aqui entendida aqui como campo ciência da história, que se fundamenta nos pressupostos da teoria da consciência histórica (RÜSEN, 2010). O teórico alemão Jörn Rüsen define quatro temas da Didática da História: primeiramente a metodologia do ensino na sala de aula, especialmente devido à necessidade de superação do distanciamento entre o ensino e os alunos; em segundo lugar, a investigação da função do acontecimento e da explicação histórica na vida pública, no qual se inserem todas as formas de representação da experiência histórica, especialmente por meio da ‘poética da comunicação visual’, entre as quais se insere o cinema; o terceiro tema se trata do estabelecimento da finalidade da Educação Histórica, ou do que se espera que o conhecimento histórico mobilize; e por fim, o quarto tema seria a investigação da natureza, da função e da importância da consciência histórica, a partir da qual entende-se que há conexões temporais essenciais – passado, presente e futuro – num conjunto coerente de operações mentais que definem o pensamento histórico e sua função na cultura humana (RÜSEN, 2010).

Jörn Rüsen (1994) define ainda que a Didática da História deve se ocupar da cultura histórica, que se trata do campo em que os potenciais racionais do pensamento histórico atuam na vida prática. Para efeito de análise, distingue três dimensões: a cognitiva, na qual a cultura histórica manifesta ao conhecimento e

aprendizagem das experiências temporais, a dimensão política, que revela as relações de poder em relação ao conhecimento do passado, e a dimensão estética¹:

En la dimensión estética de la cultura histórica, los recuerdos históricos aparecen ante todo en forma de creaciones artísticas, como por ejemplo novelas y dramas históricos. Parece como si tales creaciones no fueran realmente históricas, como si la dimensión estética fuera por tanto básicamente ajena a la historia. El carácter histórico de tales obras de arte, su recurso a un pasado que también se tematiza o podría tematizarse en la historiografía, se encuentra en una relación tensa con su carácter artístico, con su dignidad específicamente estética. La construcción de sentido y significado que se realiza aquí, parece estar tan lejos de una memoria histórica verdadera como la ficción literaria o plástica (o también musical) se alejan de la experiencia, que la construcción disimula, con las fuerzas de la imaginación, y tiene que anular su importancia como factor condicionante de la praxis de la vida, para poder apurar el potencial de sentido de la ficcionalidad artística (RÜSEN, 1994).

Obras de arte que abordam o passado situam-se na dimensão estética da cultura histórica, ou seja, referem-se à experiência temporal para qualificar-se como obras de apreço visual e sensorial. Contudo, ao tematizarem o tempo, elas trazem implícita uma tensão com as dimensões política e cognitiva. Rüsen evidencia essa atuação nas outras dimensões da cultura histórica:

Creo que es especialmente engañoso hablar de ficciones cuando nos referimos a esta transformación imaginativa de las 'ocupaciones' del pasado en 'historia' para el presente. Porque eso le da al acto rememorativo de la conciencia histórica la falsa apariencia de irrealización, exactamente allí donde opera con las fuerzas vitales de la contemplación sensitiva. La fuerza imaginativa de la conciencia histórica no aleja de la experiencia histórica, sino que, interpretándola, conduce a ella (RÜSEN, 1994).

A compreensão que se pode construir a partir de tal referencial é a ideia que as 'ocupações' artísticas do passado em 'história', como ocorre com os filmes, produzem e difundem sentidos sobre a história, o que tem implicações na Cultura Histórica. A título de exemplo, para esclarecer essa possibilidade de análise da questão debatida, tomamos agora como objeto de reflexão o tema do Nazismo na cultura histórica contemporânea.

¹ Em publicação recentemente traduzida para o português, Rüsen distingue cinco dimensões da cultura histórica: política, cognitiva, estética, moral e religiosa. Contudo, o debate acerca dessa configuração analítica ainda é incipiente no Brasil, por isso no presente artigo optou-se por manter a distinção anterior em apenas três dimensões da cultura histórica.

Os filmes que abordam o Nazismo são produtores de sentido histórico, e podem reificar uma determinada interpretação histórica tradicional, ou subvertê-la e construir novas interpretações. Isso porque, ao assistir um filme, seja ficção ou documentário, que envolve o conhecimento histórico, é possível que o espectador adote um ponto de vista, impressione-se e tome por verdadeiras as imagens, solidarize-se com determinadas personagens históricas e deturpe a imagem de outras. Os sentidos disseminados pelas produções cinematográficas se relacionam com a cultura histórica, por isso muitas vezes mobilizam a consciência histórica¹.

O Nazismo, desde suas origens, esteve muito vinculado ao mundo das imagens. No poder, Hitler fez questão de registrar os feitos alcançados pelo partido. O uso das imagens para fazer propaganda do governo e educar as massas, foi uma prática muito utilizada pelo governo nazista. E, justamente por isso, a experiência nazista marcou o século XX a partir de suas imagens, reproduzidas e difundidas por todo o mundo nas décadas subsequentes à sua queda.

O cinema foi, indubitavelmente, o setor que recebeu maior atenção e investimentos do regime nazista. Desde o início de sua carreira política, Adolf Hitler já reconhecia o enorme potencial oferecido pelas imagens – em especial pelo cinema – na veiculação de ideologias e na conquista das massas. Assim, o cinema esteve fortemente vinculado ao crescimento partidário e à escalada eleitoral dos nazistas. Antes mesmo da ascensão de Hitler ao poder, foram produzidos os primeiros filmes de propaganda nazista (PEREIRA, 2003, p. 110).

Filmes como “Triunfo da Vontade” e “Olímpia”, dirigidos por Leni Riefenstahl, se consagraram por registrar momentos de glória e grandiosidade do regime nazista, sendo que suas imagens foram utilizadas em diversos filmes de ficção e documentários posteriores. Por isso, não é de se estranhar que a figura de Hitler hoje seja facilmente reconhecível por pessoas em todo o mundo.

As qualidades de Hitler como orador e comandante das massas, a ideia de “ilusão coletiva” por parte dos cidadãos alemães perante as promessas do regime, o Nazismo como grande projeto de transformação política, são algumas das noções recorrentes, que têm grande vinculação com a reprodução de imagens pelo cinema

¹ Em minha tese de doutorado realizei um estudo empírico que revela como jovens estudantes lidam com o conhecimento histórico nos filmes, e como essa atividade tem relação estreita com a consciência histórica e com a cultura histórica. Ver: SOUZA, Éder C. *Cinema e Educação Histórica: Jovens e sua relação com a história em filmes*. Tese de Doutorado. PPGE-UFPR, Curitiba, 2014.

e pela televisão, especialmente aquelas filmadas pelos próprios nazistas para se autopromoverem.

Mas não foram somente as produções cinematográficas patrocinadas pelo Partido Nazista que contribuíram para a construção da memória do regime. Desde o final da Segunda Guerra, incontáveis obras tematizaram o Nazismo, ou fizeram referência ao tema, mantendo viva essa história, seja para buscar uma maior compreensão de sua experiência, ou para explorar suas imagens de forma a defender valores ou ideologias.

Vicente Sanchez-Biosca (2001) evidencia o surgimento de uma espécie de *pedagogia do horror*, que se vinculou à construção de uma memória imagética do Holocausto pela cinematografia e pela televisão. Isso porque, imediatamente após a queda do Terceiro Reich, os campos de concentração foram ocupados pelos aliados, que não se limitaram a resgatar os sobreviventes, pois também se concentraram em registrar, com riqueza de detalhes, as cenas que revelavam a crueldade praticada pelos nazistas contra os prisioneiros.

Em efecto, los aliados, especialmente los norteamericanos, atribuyeron dos funciones a la imagen indigesta de cuanto se veía en los campos: la muestra de los horrores como instrumento pedagógico y como forma de acusación. Testimonio y educación: pieza de convicción para un proceso jurídico, mas igualmente confianza en que el sufrimiento del ojo ante lo inhumano debía ser garantía para evitar toda repetición (SANCHEZ-BIOSCA, 2001, p. 284).

As imagens de corpos amontoados, de alojamentos sombrios, úmidos e apertados e de sobreviventes sujos, doentes e desnutridos, foram registradas pelos profissionais enviados pelo exército norte-americano especialmente para essa atividade. Esse direcionamento do olhar, para a condição de desumanidade e horror dos campos de concentração, contribuiu para constituir um grande acervo de memória sobre a crueldade sofrida naqueles campos.

Ciertamente, todo parecía increíble. Precisamente por ello era necesario levantar acta de su existencia para que nadie pudiera jamás negar su realidad. Levantar acta de lo inverosímil exigía, lo sabían, una puesta en escena de la desnudez y una orientación hacia el trauma visual (SANCHEZ-BIOSCA, 2001, p. 284).

Assim, a grandiosidade do regime nazista, divulgada pelas imagens produzidas pelo próprio partido, contrasta com os horrores e a crueldade dos

campos de concentração. É possível afirmar que essas são as duas imagens mais comuns quando se trata da experiência histórica do Nazismo no âmbito da cultura histórica. Sua presença como tema abordado por filmes e documentários desde o fim da Segunda Guerra Mundial é notável, e uma busca por todas as obras que foram produzidas nas últimas seis décadas e que tematizam diretamente ou fazem referência ao Nazismo e/ou ao Holocausto, demandaria um esforço de pesquisa que vai muito além dos limites do presente trabalho.

Mas é possível inferir que há um processo no qual o Nazismo desperta interesse no grande público, por isso as obras cinematográficas que tratam do assunto quase sempre são bem sucedidas. Muitas obras têm interesses diretos numa rememoração específica dos fatos, especialmente por parte de grupos judaicos, no caso do Holocausto. Assim, o público é educado por essas obras, desenvolvendo um interesse cada vez maior pelo assunto, aumentando o potencial de rentabilidade das produções relacionadas ao tema. Nesse processo, há uma constante presença do Nazismo na mídia, com protagonismo dos filmes, mas também aparecendo em programas de televisão, reportagens de jornais, capas de revistas, entre outros.

Nas últimas três décadas, algumas produções cinematográficas trataram diretamente do Nazismo e do holocausto com grande sucesso de público e crítica. Dentre elas, pode-se destacar o documentário Shoah (LAZMANN, 1985), as obras de ficção “A Lista de Schindler” (SPIELBERG, 1993), “A vida é Bela” (BENIGNI, 1997) e “Bastardos Inglórios” (TARANTINO, 2009) e as películas de reconstituição histórica “O Pianista” (POLANSKI, 2002), “A Queda! As últimas horas de Hitler” (HIRSCHIBIEGEL, 2005), “Sophie Scholl: uma mulher contra Hitler” (ROTHERMUND, 2005) e “Operação Valquíria” (SYNGER, 2008).

Um estudo aprofundado dessas obras poderia dar um diagnóstico mais preciso da forma como o Nazismo tem sido retratado e assimilado pelo público. Mas a princípio, é possível constatar uma tendência em se destacar o sofrimento judaico e construir uma noção de irracionalidade e desvio histórico da experiência nazista, o que é um desafio a uma compreensão histórica complexa e que possa contribuir para a formação dos sujeitos. A exceção pode ser feita ao filme “A

Queda! As últimas horas de Hitler”, uma produção alemã que tenta abordar o sofrimento dos alemães durante a Segunda Guerra Mundial, e aborda a personalidade de Hitler a partir de um ponto de vista particular.

A experiência histórica do Nazismo marcou o século XX, tanto pelos seus feitos como pela forma como tem sido lembrado e utilizado para fomentar leituras enviesadas do passado. Os filmes sobre o tema têm grande difusão e aceitação do público, por isso deve-se levar em conta sua inserção como artefato cultural que tem relevância no âmbito da cultura histórica, pois influenciam diretamente a forma como as ideias sobre o tema são formuladas e compartilhadas pela população em geral.

A produção de sentidos operada pela produção cinematográfica traz uma aparente transparência, o “efeito janela”, contudo, sua real dimensão pode ser revelada a partir da compreensão de sua opacidade, uma vez que os processos produtivos geralmente não estão explícitos na tela. Esses processos de mediação, presentes nos métodos de produção e comercialização de um filme não se apresentam de forma clara e direta. Mas os sentidos históricos de uma obra cinematográfica também não são absolutamente manipulados e pré-concebidos, uma vez que o diálogo é constante na sua relação com a cultura histórica.

Ao refletir sobre as formas e funções do saber histórico na sociedade, Jörn Rüsen, em seu livro *História Viva*, toma como ponto de referência uma pergunta inicial de fundamental relevância: “Se é por suas formas e funções que o saber histórico se torna verdadeiramente vivo, será que essa vida não se daria à custa de sua cientificidade?” (RÜSEN, 2007, p. 10).

Com esse questionamento, Rüsen pensa na importância do saber histórico como fator relevante na orientação da vida prática. Ele aponta a possibilidade de se perceber os princípios ou refletir sobre pontos de vista que atuam na formação historiográfica e nos efeitos culturais do saber histórico, por força da cientificidade da história. Para Rüsen, as coerências estética e retórica das narrativas históricas agem no convencimento dos sujeitos quanto à forma com que orientam sua subjetividade, na formação de identidade e *práxis*.

O poder de convencimento de uma narrativa encontra-se, assim, na forma com que atinge os sujeitos e supre carências de orientação latentes na cultura histórica. E, nesse sentido, Rüsen conclui que a história cientificamente elaborada, por si só, não abrange os conteúdos que conferem significado histórico na vida:

A ciência tem de ser entendida, afinal, como uma estrutura formal das constituições históricas de sentido, que não abrange suficientemente os conteúdos que conferem significado à história a ser escrita, como grandeza orientadora da vida humana prática (RÜSEN, 2007, p. 75).

Apesar de observar como a produção científica da história não dá conta de todas as carências de orientação dos sujeitos inseridos numa determinada cultura histórica, Rüsen enxerga especificamente na reflexão científica do conhecimento histórico uma espécie de universalidade antropológica, ou seja, uma base racional fundamental para abarcar a reflexão histórica como orientadora da vida prática.

A produção científica da história contém fatores e estéticos e retóricos fundamentais, que deveriam habilitar o saber, como constructo cognitivo, a aplicar-se na vida prática. Porém, o que “precisa de esclarecimento é como esse saber responde, aos pontos de vista especificamente estéticos e políticos da orientação prática, com a pretensão de racionalidade cognitiva própria à história como ciência” (RÜSEN, 2007: 121).

A abreviação, ou mutilação, do saber histórico pode ocorrer pela política, que geralmente fundamenta de forma pragmática e, muitas vezes, utilitarista, utilizando o conhecimento histórico para justificar posicionamentos e projetos de poder. Mas a arte, utilizando uma razão fundamentalmente estética, pode transpor os limites da racionalidade e da plausibilidade histórica, suprimindo a cientificidade em favor da beleza da narrativa.

Chegando a esse termo, é interessante pensar que o cinema pode agir na cultura histórica, muitas vezes de forma impactante. Pensar de que forma as dimensões política e estética presentes no filme relacionam-se com a racionalidade científica e com a dimensão cognitiva da história, torna-se assim ponto de passagem inevitável. A percepção estética estimula o entendimento histórico, o que possibilita um desempenho cognitivo que reforça o enquadramento da vontade de poder e a vontade política de poder serve à descoberta da verdade. A

difusão do conhecimento voltada a convencer pela estética termina por reforçar significados que se voltam para convencimentos políticos, não necessariamente fundamentados numa racionalidade da ciência histórica (RÜSEN, 2007).

Configura-se assim um horizonte de reflexão no qual o cinema, como produto cultural e comercial de ampla difusão, pode ser investigado no sentido de compreender que racionalidades se fazem presentes em suas narrativas.

A arte defende, dessa maneira, o peso próprio da percepção sensível contra seu aproveitamento cognitivo e político. No processo dessa defesa, a dimensão estética da memória histórica pode vir a desvincular-se, na cultura histórica, de modo certamente prejudicial, de seus fatores cognitivo e político. [...] A forma estética transforma-se, ela própria, em conteúdo histórico, tornando secundários e, em certo extremo, vazios mesmo, os aspectos políticos práticos e científico-cognitivos das apresentações históricas (RÜSEN, 2007, p. 129).

É especificamente neste ponto que Rüsen contribui para problematizar o poder estético das narrativas fílmicas. Por mais diversificadas e multiperspectivadas que possam ser as leituras sobre a apropriação cinematográfica da história, não se pode negar o potencial estético dessas obras, pois tendem a centrar sua racionalidade na força estética que mobiliza o pensamento histórico, a partir de recursos técnicos e artísticos.

A ciência da história, com seu raciocínio metódico, muitas vezes renuncia à reflexão sobre a centralidade estética da atribuição de sentidos realizada pelas narrativas. Obviamente, como o próprio Rüsen alerta, tal realidade é inerente à ciência histórica, que não se preocupa com as questões política e didática que interpelam seu próprio conhecimento. A partir da percepção estética:

[...] se abre um espaço genuíno de experiência e significação histórica, mas a um alto preço. O poder das imagens tende a extrapolar o pensamento e a camuflar as ambições políticas de poder. Ao se opor à ciência e à política, o sentido estético próprio da cultura histórica acarreta a irracionalidade e a despolitização da consciência histórica nos grupos sociais em que está constituído esteticamente. A fascinação sensível da experiência histórica não admitiria mais esclarecimento algum político ou científico-racional (RÜSEN, 2007, p. 132).

Observa-se o risco da expressão artística não mais prestar contas à política nem à ciência. A identidade histórica pode ser formada e enraizada em sentimentos profundos dos sujeitos, perdendo disposições essenciais à orientação política e à reflexão racional.

A alteridade do tempo torna-se ocasião de fascínio estético ou de uma fruição sem consequências para uma orientação realista da própria vida prática. Pelo contrário, priva o quadro de orientação da vida prática de elementos essenciais da experiência histórica e da constituição de sentido. No mínimo, a experiência histórica – introduzida por meio da percepção sensível autônoma do quadro histórico de orientação da vida prática e agregada aos processos de constituição da identidade histórica – é desviada dos setores da vida humana pessoal e coletiva, nos quais as relações de poder e a argumentação racional desempenham algum papel (RÜSEN, 2007, p. 132).

Pensando nas particularidades do cinema, é possível observar como a indústria cinematográfica tem produzido de maneira intensa e bem sucedida narrativas contundentes, com força estética e retórica, que podem conformar olhares históricos pelo viés das emoções e do fascínio estético, como foi visto no caso do Nazismo. Trata-se de um problema de grande relevância quando se toma por referência a necessidade de se pensar as formas e as funções do pensamento histórico na orientação da vida prática. Com a perda da plausibilidade racional do discurso histórico, desloca-se o sentido e a posição desta história na orientação da vida prática dos sujeitos.

Entender o potencial da expressão cinematográfica da história na conformação de olhares é fundamental, mas tal análise não pode ficar presa à leitura do processo de constituição do filme ou das intenções e posicionamentos de seus criadores. Por isso, a relação entre os sujeitos, a cultura histórica e o filme é colocada em evidência, de forma a apontar caminhos de reflexão a partir dos quais as produções cinematográficas possam ser pensadas em seu potencial na aprendizagem histórica, mas com a devida avaliação de seus riscos e implicações.

Considerações finais.

No percurso analítico desenvolvido, o intento foi elaborar uma reflexão teórica focada na compreensão de como um filme, ao ser compreendido pelo espectador como um relato histórico, possibilita uma forma específica de aprendizagem histórica, pela via da narrativa. Por isso, ressaltou-se como a linguagem fílmica utiliza recursos técnicos e artísticos para cativar o público e convencê-lo da verdade que o filme expressa.

Na sequência, a tentativa foi de esclarecer como essa questão é problemática do ponto de vista da análise da relação entre cinema e conhecimento histórico. Isso porque, os estudos analisados, em destaque as reflexões teóricas de Robert Rosenstone, se limitam a pensar nos potenciais e limitações da racionalidade histórica produzida pelos filmes a partir das intenções do cineasta, bem como das formas que utiliza para expressar a história na tela.

Sendo assim, o conceito de cultura histórica, que é central no conjunto das reflexões dos teóricos alemães da Didática da História, possibilitou constituir outra perspectiva de análise sobre a relação entre cinema e conhecimento histórico. Isso porque não se limita apenas ao estatuto de uma determinada produção fílmica em relação aos critérios metódicos de validação do conhecimento, mas envolve também a relação que essa produção estabelece com um universo mais amplo de compreensões históricas partilhadas. Como ficou exposto na análise sobre o caso específico do Nazismo.

Dessa forma, todo filme produz conhecimento histórico. Mas isso não significa afirmar que qualquer conhecimento sobre o passado é histórico, pois essa historicidade se constitui no entrelaçamento entre as dimensões temporais da narrativa histórica: experiência, interpretação e orientação. A partir do momento em que uma produção cinematográfica permite uma interpretação do passado que explique determinada relação com o presente e possibilite orientação histórica, ela está produzindo um conhecimento histórico.

É esse movimento da consciência histórica que está em jogo no processo de interação entre cinema e conhecimento histórico. Criar parâmetros de análise, formular hipóteses investigativas e desenvolver estudos aprofundados sobre essa relação são horizontes de trabalho em aberto, mas esperamos ter esclarecido como as reflexões da Didática da História abrem um amplo leque de possibilidades investigativas e de novas reflexões teóricas.

Referências Bibliográficas

- DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian. (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. Unesp, 2009. p. 61-83.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- MOSCARIELO, Angelo. *Como ver um filme*. Traduzido por: JARDIM, Conceição; NOGUEIRA, Eduardo. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. *O Olho da História*, n. 3, Salvador, 1996.
- _____. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian. (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. Unesp, 2009. p. 133-145.
- NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: BARROS, José D'Assunção. (Orgs.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 13-41.
- PEREIRA, W. P. Cinema e propaganda política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, Ed. UFPR, n. 38, p. 101-131, 2003.
- POITIER, Brigitte. *Texte filmique et apprentissage en histoire: Le Rebelle, Le chagrin et la pitié – réception et traitement par des élèves de Première et Troisième*. Paris: INRP, 1993.
- ROSENSTONE, Robert. A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- RÜSEN, Jörn. Que es la cultura historica?: reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. Tradução de: SÁNCHEZ COSTA, F.; SCHUMACHER, Ib. Original In: FÜSSMANN, K.; GRÜTTER, H. T.; RÜSEN, J. (Eds.). *Historische faszination. geschichtskultur heute*. 1994, p. 3-26.
- _____. *História viva. Teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico*. Tradução de: MARTINS, Estevão Rezende. Brasília: Ed. UNB, 2007.
- _____. *Jörn Rüsen e o ensino de história*. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

_____. Esboço de uma teoria da aprendizagem histórica. In: *Aprendizagem histórica: fundamentos e paradigmas*. Curitiba: W. A. Editores, 2012.

SALIBA, Elias T. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. In: FALCÃO, A. R.; BRUZZO, C. (Orgs.). *Lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993. p. 87-108.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n 42, 2001, p. 283-302.