

Cinema Como Fonte Histórica: Possibilidades de Uma Nova História

Adriana Barradas

Introdução

Imagens em movimento, ilusão da realidade. É inegável a importância que a imagem adquiriu na sociedade contemporânea, embora já muito renegada como fonte e objeto de pesquisa no campo da ciência história, afirmada inicialmente a serviço do Estado, positivista e factual. O cinema, analisado neste artigo, sofreu contestações desde sua criação, do campo teórico ao estético, mas a possibilidade da mudança de cenário no estudo da história com o advento da História Cultural, multidisciplinar e refúgio da História das Mentalidades, trouxe a possibilidade do olhar para produção de uma sociedade, transformou, e ainda vem de transformando, a análise do cinema como objeto para o historiador. Marc Ferro, historiador francês pioneiro no estudo da relação história e cinema, coloca que

“na verdade, o cinema ainda não era nascido quando a história se constituiu, aperfeiçoou seus métodos, parou de narrar para explicar. A ‘linguagem’ do cinema revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, é de interpretação incerta. Mas essa explicação não é satisfatória para quem conhece o infatigável ardor dos historiadores, obcecados por descobrir novos domínios, sua capacidade de fazer falar até troncos de árvores, velhos esqueletos, e sua aptidão para considerar como essencial aquilo que até então julgavam desinteressante”,

trazendo luz para possibilidade do uso do cinema como documento histórico, mostrando ainda na sua tese que o filme é elemento para análise das sociedades contemporâneas.

O cinema analisado como fonte de pesquisa para história, objeto para academia, é tema de debate recente, assim como sua criação, mas já é possível recorrermos a uma bibliografia e discussão historiográfica que embasa o assunto, sua ascensão e as várias formas que o filme pode ser revelador para história. Importante é saber que o filme, trazido das margens por uma historiografia que busca analisar as estruturas e as mentalidades, revela o mundo em que foi produzido, pensamento de seus produtores, a leitura seja histórica, testemunhal, propagandista da sua época de produção. E através dele podemos, enquanto

historiadores, no exercício do olhar crítico, analisar e indicar pensamento de uma sociedade e intenções do seu autor.

Este artigo quer analisar o estudo da relação história e cinema pela contribuição da concepção da Nova História Cultural, que possibilitou as fontes de informações históricas não convencionais ganharem espaço para além dos oficiais e literários, especificamente aqui o uso cinema, assim revelando a importância da produção cinematográfica, seus discursos, rupturas, aparelho de propaganda, sobretudo enquanto fonte e objeto para história. O filme pode revelar pensamento de uma sociedade e servir para construir a história e, desta forma, analisaremos o documentário curta-metragem *Arraial do Cabo*, embrião do Cinema Novo Brasileiro, realizado em 1959 por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, que olha para uma aldeia de pescadores, da camada que entram em evidência pela possibilidade de uma nova abordagem e olhar histórico na sociedade.

As imagens, especificamente aqui o filme, que podem ser fontes importantes de rememoração coletiva, vão ganhar espaço de análise uma vez das mudanças de pensamentos no campo da história, quando ela começa estudar, evidenciar o que está por trás da “grande história”, atrás dos grandes acontecimentos, num desafio objetivado pela Nova História, como coloca Claudia Otoni, no estudo das partes silenciosas da história, quando o documento escrito (geralmente oficial) vai perdendo seu relevo a partir do momento em que se leva em conta a arqueologia, a iconografia, a arte. [...] A história cultural e sua interdisciplinaridade, a história e antropologia.

História Cultural e as Novas Abordagens da História.

Com a revisão e transformação de conceitos considerados clássicos, áreas diversas do conhecimento começaram a dar atenção à cultura, que antes era área de interesse exclusivo da antropologia. A História na sua forma de conhecer e estudar a sociedade volta seu olhar para a história cultural, assim como podemos observar que no âmbito da análise do cinema essa corrente se faz trivial, trazendo muitos elementos que poderiam não ser percebidos.

O filme cinematográfico e a sua relação com a história, embora desde sua invenção com os irmãos Lumière tenha requisitado o valor de documento histórico,

só passa a ser utilizado pelos historiadores como fonte de pesquisa devido a virada cultural que se inicia na década de 60, com a renovação e redescobrimto de uma historiografia. Trata-se da ampliação do caminho clássico pela Nova História, possibilitando novo olhar para abordagens temáticas e possibilidade de variabilidade de objetos e fontes, abrindo caminho para relação cinema-história existir com a possibilidade de reflexão e natureza das imagens cinematográficas chegando a história.

Segundo Rubio Campos (pág. 22-23):

“[...] foi nesse momento que se enriqueceu o estudo e a explicação das sociedades através das representações feitas pelos homens em determinados momentos históricos. A noção de documento foi ampliada, diminuindo um pouco a ênfase nos textos escritos e incorporando outros vestígios do passado ao elenco das fontes dignas de fazer parte da História. E que dentro desse contexto, marcado pela diversificação das fontes a serem utilizadas para a pesquisa histórica, que o cinema passa a ser considerado um elemento fundamental para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores e das identidades de uma determinada sociedade. Os vários tipos de registro fílmico passam a ser vistos não só como textos visuais que, como os textos escritos, exigem uma análise interna, mas também como artefatos culturais que possuem sua própria história e um contexto social que os envolve.”

Essa nova corrente historiográfica é discutida por Peter Burke, no livro *A Escrita da História: Novas Perspectivas*, citada por Johnni Langer em *A Nova História Cultural: Origens, Conceitos e Críticas* como movimento gerado por uma crise dos paradigmas, trazendo para essa Nova História a política pensada além das instituições e a história pensada além da política; uma preocupação maior com as estruturas do que com a narrativa dos acontecimentos; deslocamento do interesse pela vida e obra dos grandes homens e grandes datas para as pessoas e acontecimentos comuns; a necessidade de se ir além dos documentos escritos e registros oficiais. A história não seria objetiva, mas sujeita a referenciais sociais e culturais de um período.

Descendo abaixo do nível do letrado e entrando num território onde a história vai estar ainda mais interdisciplinar e de proximidade com a antropologia, a Nova História não pode ser desassociada da possibilidade de abertura de nova forma de pensar que a escola francesa dos Annales, de suas gerações e historiadores como

de Marc Bloch, Lucien Febvre, Braudel, trouxeram a superfície da historiografia movimento de renovação, novas formas do olhar histórico, pesquisa e abordagem, e ainda compartilhavam, juntos com a Nova História, a revolta contra os rankeanos.

Para Peter Burke, ainda, (*já no livro O que é História Cultural?*) a Nova História é derivação cultural pós guerra fria quando não vemos os conflitos internacionais de interesses, mas um choque de civilizações. Uma história cultural “fora do domínio acadêmico, [que] está ligada a uma mudança de percepção manifestada em expressões cada vez mais comuns, como “cultura da pobreza”, “cultura do medo”, “cultura das armas”, “cultura dos adolescentes”, ou “cultura corporativa” e também nas chamadas “guerras de culturas” nos Estados Unidos e no debate sobre o “multiculturalismo” em muitos países.”

No pensamento de um processo histórico que independe de reis, ciências oficiais, as fontes de informações históricas não convencionais vão atraindo os historiadores, pesquisadores. Quando se abre precedente para história cultural, que se focaliza, ainda sobre análise de Burke, nos, “chamados silêncios nos domínios do político, dos ritos, das crenças, dos hábitos, no estudo da estrutura mais do que do acontecimento, abre-se espaço para multiplicação dos objetos de pesquisa, olhar para prática de grupos considerados então marginais na história oficial, e novas fontes, como jornais, processos criminais, registros policiais, e o filme.” E este último, tema de análise deste artigo, não se reduz à ideia de mostrar somente uma história passada, mas, sim, se torna instrumento de descobertas, análise de cenários e fatos passados pelo olhar de quem produz as imagens, existindo ainda em suas várias possibilidades de estudo a construção do imaginário histórico das pessoas pelos filmes de época, que Marc Ferro vai discutir em seu livro *História e Cinema* como leitura cinematográfica da história, colocando para o historiador o problema de sua própria leitura do passado, e ainda a ideia de leitura histórica e social do filme, empreendida na década de 60, quando este pode ter o papel no conhecimento de um passado considerando o discurso fílmico como fonte histórica uma vez sendo produto cultural, e ainda permitindo-nos analisar e atingir zonas não visíveis do passado das sociedades, revelando, por exemplo, as autocensuras e os lapsos de uma sociedade, de uma criação artísticas.

Formas de Abordar o Filme Enquanto Fonte na Relação História e Cinema

Independente das fontes que se recorre na busca das respostas aos temas pesquisados pelos historiadores, que atualmente levam até a especializações dentro da história uma vez do trabalho com determinadas fontes ao invés de temas, objetos de pesquisas, é imprescindível o cuidado com sua caracterização, que para ser obtida com qualidade dependerá do entendimento da sua materialidade, suas regularidades de forma e conteúdo referidos às finalidades, de modo a se apreciar sua capacidade e resistência de responder as perguntas do historiador. O filme, na sua caracterização como objeto e fonte para história se distingue da fonte escrita, mas não é mais complexa, só é distinta, e, como qualquer fonte, é possuidora de um complexo específico e regularidades internas, embora como a fonte escrita seja mais um elemento pelo qual pode se chegar ao conhecimento do passado.

O filme para ser entendido como objeto para história depende da dialética de sua materialidade textual, que está implícita nas escolhas feitas para tema, tese e realização da obra, e as perguntas que essa materialidade vai permitir o historiador, pesquisador, fazer e obter resposta do filme.

A obra cinematográfica produz experiências ou expectativas por meio de sua materialidade específica, e inserida em uma cultura ela pode, segundo Alexander Martins Vianna,

“expor, propor ou questionar: valores, ideias, comportamentos e concepções (políticas, econômicas, sociais, intelectuais, científicas, estéticas, etc); paradigmas de causalidade, temporalidade, fé e poder; operações historiográficas, biográficas e dramáticas; entendimentos dos laços humanos, das relações de trabalho, de eventos, de pessoas, de instituições, etc; narrativas de passado, presente e futuro; padrões de subjetividades, de intimidade, de relações de gênero, de pudor, de distinção social, etc; padrões e/ou críticas estéticas, morais, sociais, etc.”

O filme é artefato cultural da sociedade, uma possibilidade de materialização textual de sua identidade, seus discursos, costumes, e deve ser entendido na dialética da sua produção intelectual e da condição de coletividade da sociedade, que mais uma vez podemos observar na citação a seguir de Vianna:

“Resumidamente, como pressuposto de minhas análises, entendendo que os filmes podem ser *materializações textuais* de crenças, valores, padrões de subjetividade e

vínculo parental, noções de causalidade ou de agentes causais, memórias sociais, gostos e modas, expectativas, identidades, ações, relações de poder, papéis sociais, relações e estruturas sociais, formas de distinção social, padrões de subjetividade, ideias de pessoa e dignidade, assim como, de noções de temporalidades específicas de um conjunto de indivíduos, sociedade, cultura ou de agrupamentos sociais definidos por classe, idade ou referente geracional, étnico, racial, profissional e de gênero. [...] Justamente por um filme ser uma *materialização textual* e, portanto, congregar intenções e/ou recursos comunicativos, torna-se sem sentido supor que a *produção intelectual de um filme* seja precedida pela *condição material/coletiva da sociedade*, pois ambas nascem juntas e se tencionam dialeticamente num *mundo de experiências de significados*. Daí, *não existe o puramente intelectual e estético* (como força demiúrgica autônoma do mundo material) e o *puramente material* (como força demiúrgica determinante do artefato intelectual e estético), *quando a matéria analisada são os artefatos culturais através dos quais as pessoas, por se constituírem em sociedade, expressam intenções comunicativas, muitas das quais em situações de assimetria social ou de relações de poder.*”

Usar o filme cientificamente requer cautela, uma vez que há dificuldade pelo elevado grau de subjetividade, e não se é possível refletir de maneira direta a sociedade, e o não seguimento de modelos lógicos se faz necessário ressaltar todos os aspectos, até técnicos do filme, que se encontram condicionados socialmente, seja sua estética, sua própria “linguagem cinematográfica como um todo (os movimentos de câmara, os planos, os enquadramentos, a iluminação etc.). Portanto, esses aspectos precisam ser levados em consideração no momento da análise de um filme pelo historiador, o que, na maior parte dos casos, não é uma tarefa fácil, devido à sua falta de preparação. Para o melhor aproveitamento do caráter documental do filme, é necessário que o pesquisador, o "analista", saiba dissecar os significados "ocultos" existentes na película. [...] O valor documental de cada filme está relacionado diretamente com o olhar e a perspectiva do "analista". Um filme diz tanto quanto for questionado”, como analisa Cristiane Nova.

É pelo historiador francês Marc Ferro, que também foi co-diretor da *revista Les Annales (Économies, Sociétés, Civilisations)*, que o cinema começa a ser apresentado como novo objeto de análise da história, que traz a importância da produção cinematográfica como fonte de análise das sociedades, logo como

documento histórico, onde há abertura para se trabalhar com a leitura do passado através dos filmes históricos, o discurso sobre o passado, onde o cinema se apropria dos fatos históricos para criar imaginário, tem possibilidade de criar arquivo imagético e, dependendo da apropriação que o cinema faz, pode distorcer a História, residindo para o historiador o problema de sua leitura do passado.

Com mais uma possibilidade de se trazer a luz a relação cinema e história, Ferro demonstra em seu livro a leitura histórica e social do filme, que corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, e é mais inerente as buscas deste trabalho: o filme entendido como produção cultural, provido de discurso e visão da sociedade que o produz, sem estar livre, como em qualquer tipo de filme, aos condicionamentos sociais de sua época. Uma possibilidade que se moveu pela disposição, propensão, de um novo fazer histórico nos domínios da historiografia. A Nova História, que elevou o cinema à categoria de “novo objeto”. Aqui o trabalho do historiador que usa o filme como fonte histórica se volta para análise da materialidade específica do filme, sua linguagem, roteiro, época de produção, cenário realizado, intenção do seu autor e a sua coletividade - uma vez que o filme é realizado no coletivo, até dirigir-se para a sociedade que é receptiva a obra, e também atingir o que Ferro chama de zonas não visíveis do passado das sociedades, revelando seu comportamento, visão, criação, lapsos. Nessa possibilidade do trabalho do filme como uma fonte, ele é uma possibilidade de visão e análise de discurso na história, mesmo trabalhando com a ficção, e não uma leitura imagética face aos distanciamentos de tempo e espaço que a história muito trabalha.

Na análise das obras de Marc Ferro e o uso do cinema como fonte histórica, Eduardo Morettin, coloca, fazendo muitas citações da obra do historiador francês, que todo filme, sem privilegiar nenhum gênero, deve ser analisado pelo historiador, que todos os filmes são objetos de análise, uma vez que a obra vem trazer informações do seu presente. E a “recuperação destas informações exige do pesquisador conhecimentos teóricos e técnicos [como] noção de autenticidade, surgida da necessidade de se compreender exatamente o que se passou, a realidade de um dado momento histórico.” (Morettin, p. 48) E ainda como legado de Ferro, devemos entender sobre a oposição dos filmes de ficção e documentário que ambos fornecem uma realidade social de natureza diversa.

Ainda citando Marc Ferro, Morettin diz que algumas películas e cineastas “manifestam uma independência com respeito às correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, que lhes é própria e que suscita uma tomada de consciência nova”.

E nesse aspecto abrimos precedente para analisar o Cinema Novo no Brasil, marginalizado da indústria, caracterizado como movimento que queria inserir questões sociais, políticas do país por meio de uma estética realista, voltado para realidade social das camadas que certamente frente a uma história factual estaria à margem. Um fazer cinema que transgrediu as ideologias dominantes. O cinema é visto por Ferro como “um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo.” O cinema, portanto possuindo caráter independente ao poder.

Arraial do Cabo e o Cinema Novo

No âmbito do estudo do cinema brasileiro, a identidade no cinema nacional sempre vai estar em questão. Uma identidade cultural do nosso povo, que nos faz perceber ao olharmos para fora que somos os menos politizados, os mais colonizados. Esta questão e busca é bem presente no cinema brasileiro do movimento de Mario de Andrade, passando por chanchadas, Cinema Novo, sua vertente tropicalista, cinema marginal, processo de carnavalização, entre outros à década de 90 em período de globalização e posterior resgates as nossas origens, como vemos em Carlota Joaquina, Terra Estrangeira, Central do Brasil, confirmamos que a questão nacional é sempre visitada.

No decorrer de nossa história deparamo-nos com uma própria câmera que é marginal e não trama, o tratamento estilístico, o uso da câmera fazendo um cinema ainda com ideal de uma produção mais barata, feito com "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça", surgindo na segunda metade da década de 50 por cariocas e baianos o Cinema Novo, de luta por um cinema com mais realidade. Filmes com ideologia de uma nova história social, de “botar a mão na massa”, compromissados com a realidade cultural brasileira, que começam a retratar a vida real, mostrando a pobreza, a miséria e os problemas sociais, dentro de uma

perspectiva crítica, contestadora e cultural e com uma linguagem adequada à situação social da época.

Na década de 50 alguns filmes documentários pré Cinema Novo mostraram espaço para o Cinema Verdade, com o interesse comum de mostrar o povo. Arraial do Cabo, como analisa Eduardo Tulio Baggio,

“É o primeiro documentário no qual sente-se com intensidade a atração pela imagem do povo, por sua fisionomia. Este é o filme onde já encontramos maduras as sementes dos dilemas e da estética cinemanovista, embora ainda distante das aventuras do Cinema Direto. Em *Arraial do Cabo* a imagem e a temática são novas, mas o estilo narrativo ainda pertence ao classicismo documentário.”

Arraial do Cabo (1959) pode estar inserido no movimento com obras cinematográficas que olham para a sociedade e bebe da interdisciplinaridade da antropologia. Fazendo uma análise pela História Cultural e sua visão das entrelinhas, abre possibilidade para pensarmos na sociedade por viés que antes não pensaríamos, na imagem onde há espaço para a massa submersa e a história vinda de baixo, de homens e mulheres cuja existência já foi frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem nas principais correntes da História.

Conhecido como o embrião do Cinema Novo, internacionalmente premiado, o filme documentário realizado por Mario Carneiro e Paulo Saraceni, lançava um novo olhar sob o impacto da industrialização numa colônia de pescadores, e iniciava o movimento artístico Cinema Novo. A obra revela o cotidiano dos moradores locais e sua convivência com os que chegavam por conta da indústria que ali se instalava. Tradição de uma sociedade sem maiores influências externa versus o advento da era industrial. Um documentário de olhar antropológico sobre trabalho e cotidiano de uma aldeia de pescadores na cidade de Arraial do Cabo (Estado do Rio de Janeiro) que é afetado pela chegada de um fábrica química, Álcalis.

Focando sua câmera inicialmente para mostrar, dos detalhes aos planos mais abertos, o cotidiano da vila de pescadores, a voz que fala minimamente no filme vem narrar a possibilidade daquela atividade vir ficar na memória, uma vez da chegada e avanço da fábrica em Arraial do Cabo, que afasta os pescadores, e seu trabalho manual para praias mais distantes. Pescadores esses que se recusam a aceitar o trabalho com máquinas que entram na cidade, vendo nelas ameaça à

sobrevivência de sua forma de sustento. O documentário segue num contra ponto de imagens e desenho sonoro que logo no início dos seus primeiros seis minutos ilustram sua mensagem sem mais qualquer voz over ou necessidade de narração, e pelo qual podemos observar a enorme possibilidade de discurso que o cinema pode trazer. O que vemos é o processo de trabalho dos pescadores antes de entrar no mar, seu dinamismo, com vários planos que vão ilustrar o preparo e ofício manual sobre um fundo musical que causa tensão, e posterior mudança de desenho sonoro com marteladas e sons de obra sobre imagem da chaminé e a fumaça preta da fábrica, com ainda os planos longos de seus operários que são mostrados sempre com a expressão fechada, e suas máquinas que destoam da tranquilidade que sustenta aquela rotina de aldeia, do mar e da pesca, do dinamismo ilustrado posteriormente na trilha musical mais ligeira e expressão mais alegre dos pescadores já nas fases de pesca e salga dos peixes.

Para Glauber Rocha, citado no artigo de Josias Pires em “Glauber Rocha e os primeiros filmes documentários feitos no Brasil”, Arraial do Cabo apresenta um defeito estrutural quando “contém três filmes no mesmo filme. [Sendo] três fases distintas, excedentes em si, como filmes isolados, mas que, em conjunto, resultam falhos porque condicionam a monotonia ao máximo.” Considerando a análise de três fases o conflito nasce no início do filme com cortes rápidos apresentando a pequena cidade que é invadida por ruídos da fábrica, caminhões que invadem as ruas primitivas, no que ele chama de primeiro filme. O segundo, que chama de “cine-poema total” com a pescaria e impacto da morte dos peixes e quando é salgado, é o que Glauber avalia como um erro. E o terceiro, já para o fim, é caracterizado pelo encontro dos pescadores com os operários. E filme que Glauber mais gosta, com uma câmera mais livre, a metáfora do homem que discursa na praça sozinho representando o drama da cidade primitiva que é invadida pela máquina, mas não ouvimos sua voz devido os ruídos e música. Glauber considera “um clima fantástico que, por si só diploma Paulo Saraceni como cineasta.”

O filme de Saraceni é da geração do cinema independente brasileiro dos anos de 1950, que se inspira no neo-realismo italiano, na nouvelle vague francesa e que da precariedade dos equipamentos e verba tinha a motivação para uma estética inovadora. Arraial do Cabo não é muito repercutido em primeira montagem, mas após Saraceni ir estudar no Centro Experimental de Cinema em Roma, de onde

retorna em 1961 e realizar nova montagem, o filme ganha reconhecimento e prêmios internacionais, além de ser considerado embrião do cinemanovista, que estava começando a surgir, com seus ideais de “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, que Glauber Rocha atribui a Paulo César Saraceni.

O cinema brasileiro do final da década de 50, início da de 60 é o de renovação estética, dos jovens intelectuais e críticos, do momento de afirmação do nosso cinema moderno, como é analisado por Ismail Xavier (2001). Era período em que esses jovens desejavam discutir a realidade brasileira em todos os seus aspectos, defendiam uma arte revolucionária que levasse a verdadeiras transformações sociais e políticas, e começavam a realizar filmes com grande viés social, a criar Cinema Novo, empenhando-se em uma produção inovadora, tanto no conteúdo, quanto na forma de fazer cinema, conseguindo ainda conquistar no campo cinematográfico brasileiro hegemonia não só cultural, mas também política nos anos que seguiram, tornando-se uma rica fonte para análise histórica da sociedade, política e cultura brasileira dessa época, através dos discursos materializados em imagens por seus cineastas.

Conclusão

Arraial do Cabo se revela como mais uma obra da geração de cineastas da década de 1960, que foi marcada pela elevada consciência histórica, política e social, que buscava sintetizar identidade brasileira com a câmera, tanto documentarista quanto ficcional, apontada para experiências de grupos e classes no âmbito nacional, e pelo qual o historiador pode reconhecer a importância cultural histórica do cinema nas sociedades, e de como as produções cinematográficas podem por à vista e dispor elementos de interpretação de um período histórico, numa convergência de toda pesquisa do historiador, não somente o que observa o filme, mas busca resposta e analisa em cima do seu enredo, o período em que reside a obra, as especificidade do cinema até a materialização das visões e discursos de seus autores em imagens, e ainda, a interpretação de dados externos dos filmes, como dados de produção, público e financiamento. O filme pode revelar elementos do processo de construção das narrativas históricas, pode ir além da evidência dos seus propósitos discursivos, uma vez que a história vai além, é um

processo de construção, que não está ali como parte de um processo do filme que visa atingir determinados fins.

Com o precedente da Nova História Cultural, embora o cinema possa ser analisado por correntes historiográficas diversas, observamos espaço para a obra cinematográfica, a leitura histórica do cinema e o olhar para a representação a partir da construção de um filme. O conceito da representação pode e deve ser utilizado na análise fílmica, embora devamos considerar, segundo Pasavento (2005) que “ a representação não é a cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele.” Cabe ao historiador, na labuta de seu trabalho de investigação, saber observar e tirar respostas das suas fontes.

Mas o que podemos observar ao trazermos o cinema como ferramenta para história? Carlos Adriano F. de Lima, no artigo *Quando o historiador deixa de assistir e passa analisar: Reflexões sobre a relação história e cinema*, responde sobre o que devemos observar enquanto historiadores. Observar

“que a leitura cinematográfica pelo historiador não é apenas possível como necessária para um melhor conhecimento da sociedade em que vivemos. Que a produção nesse sentido, quando auxiliada por uma corrente histórica, [...] não fecha as possibilidades de leitura e ao contrário expande as possibilidades de interpretação. Que a interdisciplinaridade é imprescindível para o historiador. Que o mesmo deve recorrer a textos específicos do cinema para reconhecer suas peculiaridades e aprofundar discussões que aparentemente não caberiam ao historiador. E principalmente que a preocupação do historiador não é dizer se o filme é bom ou ruim, se é “historicamente correto” ou qualquer leitura do gênero. Mas tentar compreender como ele representa a sociedade em que vive e como essa mesma sociedade se vê representada.”

Referências

ARAÚJO, Silvera Vieira de. *História social e história cultural e suas influências na produção historiográficas sobre cidades no Brasil*. PPGH/UFCG. Disponível em: <http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2014%20%20Silvera%20Vieira%20de%20Ara%20C3%BAjo%20TC.PDF>. Acesso em 05 de junho 2013.

BELLINGER, Isabella. *Especial - Ismail Xavier: O Estudante de Cinema*. RUA – Revista Universitária do Audiovisual. Fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3432>>. Acesso em 20 de maio 2013.

BURKE, Peter. *Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro*. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. SP: Unesp, 1992.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

CAMPOS, Rubio. *Ladrões de Cinema: A História Brincada*. Instituto de Arte e Comunicação Social – UFF. 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *Paulo César Saraceni in O Governo de Juscelino Kubitschek – Os Anos de JK*. CPDOC - FGV. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/paulo_cesar_saraceni>. Acesso em 09 de junho 2013.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1993.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

HOLANDA, Karla. *Documentário Brasileiro Contemporâneo e Micro-História*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2006 Vol. 3 Ano III nº 1. ISSN: 1807-6971. Disponível em: < www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 20 de maio 2013.

LANGER, Johnni. *A Nova História Cultural: história, conceitos e críticas*. História e-História, Unicamp, 2012.

LIMA, Carlos Adriano F. de. *Quando o historiador deixa de assistir e começa a analisar: Reflexões sobre a relação história e cinema*. ANPUH-PB. Disponível em : <http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/st%2005%20-%20historia%20e%20cinema.pdf>. Acesso em 09 de junho 2013.

MAROTTA, Cláudia Otoni de Almeida. *O que é História das mentalidades*. 1ª Ed. São Paulo-SP: Brasiliense, 1991.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MORETTIN, Eduardo Victorio. «O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro», in Capelato, Maria Helena, Morettin, Eduardo, Napolitano, Marcos e Saliba, Elias Thomé (org.), *História e Cinema*, São Paulo, Alameda, 2011. Disponível em: <<http://www.abcdaleitura.com.br/livro-historia-e-cinema-maria-helena-capelato-maria-helena-capelato-marcos-napolitano-elias-tome-saliba-e-eduardo-morettin-orgs-marcos-napolitano-elias-thome-saliba-eduardo-more>>. Acesso em 19 de maio 2013.

NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. O Olho da História. UFBA, nº. 3. Disponível em: <<http://www.olhodahistoria.ufba.br>>. Acesso em 09 junho 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIRES, Josias. *Glauber e os Primeiros Filmes Documentários Feitos no Brasil*. In Luis Nassif Online. Disponível em: <<http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/glauber-e-os-primeiros-filmes-documentarios-feitos-no-brasil>>. Acesso em 10 de junho 2013.

VIANNA. Alexander Martins. *Filme e Materialidade textual*. *Revista Espaço Acadêmico - Mensal - Ano XI - ISSN 15196186* Editor: Antonio Ozaí da Silva (UEM)

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra. 2001.

Anexo

Ficha Técnica

Título: Arraial do Cabo

Duração: 17 min e 0 seg.

Ano: 1959

Cidade: Rio de Janeiro UF(s): RJ País: Brasil

Gênero: Documentário

Cor: PB

Suporte de Captação: 35mm - Janela de projeção de película: 1:1.33

Som: Sonoro - Stereo

Direção: Paulo César Saraceni e Mario Carneiro

Roteiro: Claudio Mello e Souza

Elenco: [Narração]: Ítalo Rossi

Empresa(s) Co-produtora(s): Saga Filmes

Produção Executiva: Sergio Montagna e Joaquim Pedro de Andrade

Direção de Produção: Mario Carneiro

Direção Fotografia: Mario Carneiro

Currículo do filme

Prêmios: Prêmio Miqueldi de bronze no Festival de Bilbao, 1960 - ES..

Festival del Popolo, Florença - IT..

Festival de Santha Margueritha - IT.

Prêmio Giuventu Católica di Roma - IT..

Festival de Bergamo - IT.
Festival del Campeone - IT.
Prêmio Henri Langlois da Cinemateca Francesa - FR..
Prêmio da Crítica no Festival da Bahia, BA..
Prêmio Lulu de Barros do Governo da Guanabara, RJ.