

# Filmes históricos e o ensino de História: diálogos e controvérsias

*Historical films and teaching History: dialogues and controversies*

**Vitória Azevedo da Fonseca\***

---

## **Resumo**

Neste artigo, apresento cinco itens para refletir sobre filmes históricos para além do seu uso como documento: manuais escolares e livros voltados para orientações sobre o “como usar” filmes no ensino são pautados por debates acadêmicos “datados”; os filmes estabelecem diálogos com tradições de representações dos temas que abordam; podem ser analisados como “adaptações”; a temática histórica no cinema brasileiro assume papéis socialmente significativos e, por fim, um filme pode trazer análises válidas historicamente.

---

## **Palavras-chave**

Ensino de História. Filme histórico. Cinema e História.

---

## **Abstract**

This article describes five points for reflection on historical movies beyond the purpose of documental usage. Textbooks guided towards “how to use” movies for teaching are based on “dated” academic debates. Films with historical themes establish dialogues with traditions of representations of the themes. Historical movies may also be analyzed as Adaptation; Historical themes in Brazilian productions are socially meaningful besides a movie may bring historically valid analyses.

---

## **Keywords**

Historical Teaching. Historical movie. History and Cinema.

Usar filmes nas aulas de História – e aqui utilizo um termo específico, relacionado ao ensino de História, e não ao ensino em geral, pois existem várias especificidades – é uma prática constante que, no

---

\* Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense, mestre em História Cultural pela Unicamp, desenvolveu pesquisas na área de cinema e história, especificamente sobre filmes históricos brasileiros. Atua como professora na Secretaria de Educação de São Paulo, na cidade de Sorocaba. E-mail: [vitoria.azevedo@gmail.com](mailto:vitoria.azevedo@gmail.com)

entanto, ainda carece de algumas reflexões. Esse uso pode ter diversos objetivos, porém, o mais enfatizado em diversas publicações sobre o tema, dentre livros e artigos, tem sido a análise do filme como documento. Para esse fim, a contribuição de Marc Ferro é insistentemente recorrente, pois propõe análises interessantes dos filmes que remetem a seus contextos de produção, à “sociedade que o produziu”. No entanto, essa proposta de análise é uma dentre outras possibilidades.

Por outro lado, podemos observar e questionar aspectos específicos do filme: de que maneira “essa sociedade” representa o seu passado nos filmes? De que maneira um filme constrói sua abordagem sobre o passado? Ele propõe permanências ou rupturas? Ele dialoga com um senso comum ou propõe inovar na abordagem? Ele dialoga com memórias históricas? Dialoga com representações do passado? Qual a relação que estabelece com a historiografia? Esses aspectos específicos nos levam a compreender como essa sociedade representa seu passado no cinema. E isso está relacionado à história ensinada nas escolas. No Brasil, ao longo dos anos, foi estabelecida uma relação estreita e um diálogo constante entre história escolar e cinema. E isso indica que o filme com temática histórica deveria ser observado com mais atenção pelos pesquisadores e também professores.

O pensar teoricamente as relações entre Cinema e História, um campo que vem crescendo no Brasil, pode não considerar diversas facetas do ensino de História e as possibilidades dos usos dos filmes em ambientes escolares. Na oposição entre julgar o filme nos seus mínimos detalhes em busca de suas “falhas históricas” – algo presente numa tradição de análise desse gênero – ou considerá-lo uma ficção, num sentido quase pejorativo, que pouca relação tem com o passado, pois tudo não passaria de invenções exóticas de um artista, proponho um caminho alternativo que venho trilhando, que envolve a exibição de filmes que tratem temas historiográficos – ou, podemos dizer, os tradicionais filmes históricos (com critérios de seleção que se equilibrem entre o público, a qualidade do filme e a intencionalidade do professor) – e a comparação com as tradições historiográficas às quais o filme faz referência. E aqui cabe logo uma ressalva, que, espero, fique mais clara no decorrer do texto. A essa altura do campeonato, na qual a cultura visual e virtual está impregnada nas nossas vidas (professores e alunos), não parece fazer nenhum sentido julgar filmes históricos a partir do binômio falso/verdadeiro.

Chamo a atenção e ressalto esse aspecto, pois, entre utilizar o filme como ilustrativo sem reflexão ou o filme histórico com análise limitada a seu presente, existem outras possibilidades do uso do cinema como dispositivo pedagógico e catalisador de aprendizagens. A minha proposta tem sido colocar em diálogo tradições historiográficas dos temas abordados em determinado filme e as representações do passado

propostas neste. E, para defender tal abordagem, algumas reflexões são necessárias, resumidas aqui em cinco tópicos.

Em primeiro lugar, manuais escolares e livros voltados para orientações sobre o “como usar” o audiovisual em sala de aula são pautados por debates acadêmicos identificáveis, datados, históricos e, portanto, criticáveis. Focar na linguagem cinematográfica cegamente é um mito reproduzido cegamente. No ambiente escolar, o uso do audiovisual vai além de uma análise estética<sup>1</sup>. Esta faz parte, mas não é única. Assim, não parece fazer sentido repetir ideias que estão muito mais relacionadas ao âmbito acadêmico de análise fílmica e crítica cinematográfica, que não possuem relação com o processo de aprendizagem. Nesse sentido, o uso do audiovisual no ensino pode, por exemplo, ser apenas um pretexto para compreensão de aspectos que não dizem respeito apenas ao filme, mas a partir do filme.

Em segundo lugar, filmes com temática histórica estabelecem diálogos com tradições de representações dos temas que abordam. Ou seja, dialogam com as representações do passado do seu presente e, portanto, podem ser analisados como um tipo de memória histórica.

Decorrente disso, um terceiro ponto pode ser ressaltado: filmes históricos também podem ser analisados como “adaptações” tais como as literárias, considerando toda a complexidade desse processo, também chamado de transcrição, transmutação, dentre outros. Além disso, o filme com temática histórica, no Brasil, é uma categoria de filme bastante ampla, ea temática histórica assume papéis socialmente significativos, o que significa analisar formas de representação do passado a partir de uma perspectiva singular de tentativa de compreensão histórica. E, por fim, um filme pode trazer análises válidas historicamente, considerando a posição que ocupa diante de uma tradição de interpretações sobre o tema que aborda. Considerando esses cinco pontos, é possível pensar em outras possibilidades de utilização e análise do filme histórico brasileiro no ensino de História.

### *Cinema e História em perspectiva: vários olhares*

Desde o surgimento do cinema houve um interesse pela discussão do caráter pedagógico das imagens. E vários foram os teóricos que escreveram sobre isso. Mas esse tema apenas passou a fazer parte das preocupações dos historiadores de forma mais consistente a partir do historiador Marc Ferro no âmbito da chamada “Nova História”. Em

<sup>1</sup> FONSECA, Vitoria A. Filmes no ensino de História na visão dos livros didáticos: use com moderação. *Revista Labirinto*. v. 24, n. 2, p. 57-70, 2016.

1973, Ferro publicou o texto “O filme: uma contra-análise da sociedade?” na coletânea *História: novos objetos, novas abordagens*, reunindo posteriormente seus artigos no livro *Cinéma et Histoire*<sup>2</sup>, dono de longa carreira editorial e amplamente referenciado.

Nesse livro, o autor condensa algumas de suas ideias sobre as relações entre Cinema e História. No entanto, o seu pressuposto básico é a utilização do filme como fonte de pesquisa sobre o passado, e acaba por se deter na visão do filme como “documento de sua época”, apenas um dos aspectos possíveis. Ferro não tem uma análise sistemática e sua abordagem parece bastante restrita aos tipos de filmes que escolheu. A sua importância está no pioneirismo de estudos sobre cinema, mesmo que não sistemático, no campo da História. Ele justifica e autoriza o uso do filme como fonte. Sua principal proposta de análise é a busca pelos “lapsos” do filme. O autor também aponta para outras questões de forma menos sistemática, tais como: a necessidade de o analista se aprofundar no estudo da linguagem cinematográfica; a análise não apenas do filme em si, mas a observação da visão que autoriza; a análise do entorno da produção do filme; a análise das diferenças entre roteiro e filme; a possibilidade de historiadores realizarem filmes históricos e a necessidade de produzirem documentos audiovisuais.

Em alguns momentos, ao longo do livro, Ferro faz afirmações interessantes que podem ser utilizadas como indicativos de novas abordagens. Por exemplo, para ele o filme não é tomado apenas como obra de arte, mas como produto cujas significações não são apenas cinematográficas: “Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza”<sup>3</sup>. Essa questão da abordagem sócio-histórica que autoriza não é aprofundada, mas entendo que nela se encaixaria uma análise das construções de significados históricos no filme e da perpetuação de determinadas visões históricas.

Também propõe que a análise poderia ser mais ampla: “E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente”<sup>4</sup>. Propõe analisar “tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Editions Denoël Gonthier, 1977; FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad.: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

<sup>3</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad.: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 87.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 88.

Apesar de serem elementos interessantes, o próprio autor não desenvolve suas propostas na publicação que se tornou um clássico na área. Ele indica caminhos e não apresenta análises mais consistentes, o que cria uma lacuna para aqueles que buscam em Ferro uma referência ou um método de análise. Não é possível generalizar suas propostas. Podemos, sim, seguir algumas indicações, mas buscando as ferramentas de análise em outras áreas.

Outros autores podem ser citados no intuito de indicar a possibilidades de caminhos diferentes ou mais debatidos.

Por exemplo, a AIMHIST (International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education), formada no início dos anos 1980, atualmente reúne historiadores e profissionais da mídia cujos objetivos, apresentados no site oficial, estão relacionados a utilizar a mídia como “uma janela para o passado” com preocupações relacionadas às formas como o conhecimento histórico é construído nas diferentes mídias e sua relação com o aprendizado de jovens e público em geral.

Nos países nórdicos também surgiram estudos inspirados nos *cultural studies*. Neste caso, a imagem é privilegiada como testemunho do presente. Na França, Espanha e Itália (até os anos 1990), principalmente no primeiro, aparecem dois tipos de abordagem: os inspirados na semiologia, cujo autor mais importante foi Pierre Sorlin, que tentavam resgatar o “contexto histórico”; e os ligados à “Escola Ferro”, que buscam nas imagens em movimentos informações privilegiadas não disponíveis em suportes escritos. Tal abordagem recebeu algumas críticas, as quais não abordaremos aqui.

Michelle Lagny, por outro lado, indicou outros caminhos, tratando

o filme apenas como fonte reduz a contribuição do cinema a ponto de constituir um obstáculo maior ao desenvolvimento de sua utilização pelos historiadores. Não é preciso, também aí, alargar os horizontes e não se limitar ao cinema-documento? Ao lado da solução que consiste em escrever filmicamente a história, os historiadores podem também se interrogar sobre o modo de constituição da escritura da história pelos filmes, mesmo realizados pelos não-historiadores<sup>6</sup>.

Lagny menciona duas outras possibilidades de abordagem do cinema: escrever filmicamente a história ou analisar as escrituras da história pelos filmes. A proposta do audiovisual como forma de escrita histórica também encontra ressonâncias no debate a respeito das dimensões da narrativa historiográfica, o que abordaremos mais à frente.

<sup>6</sup> LAGNY, Michèle. Histoire et cinéma: des amours difficiles. *CinémAction*, Paris, v. 1, n. 47, p. 78, 1988 apud RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002. p. 27.

Assim, um amplo debate sobre o tema abriu caminhos para novas perspectivas da relação cinema-história, entre a análise do filme como documento e a aceitação do filme como discurso histórico, abordagem esta bastante defendida pelo historiador Robert Rosenstone em diversos livros e artigos. Alguns autores brasileiros, ou no Brasil, também seguem uma abordagem diferente de Marc Ferro e mais próxima da consideração do filme como discurso.

Jean-Claude Bernardet é um pioneiro. Crítico de cinema, roteirista e cineasta, reuniu no livro *Piranhas em mar de rosas*<sup>7</sup>, dentre outros, alguns artigos sobre cinema e História produzidos entre 1975 e 1980. Posteriormente, publicou, em 1988, juntamente com Alcides Freire Ramos, o livro *Cinema e história do Brasil*<sup>8</sup>, no qual retoma algumas de suas ideias. Ele analisou os filmes sobre Tiradentes, Getúlio Vargas e outros, além de ter identificado o filme histórico como “vedete” no cinema brasileiro. Considero um dos pontos mais importantes de sua abordagem a análise, de fato, da linguagem cinematográfica e a associação desta com a visão da História nos filmes.

Há, por exemplo, a identificação de uma determinada ideia de História através do uso da estética naturalista:

[O] filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados [...] o espectador não se pergunta em qual linha teórica a história do filme está sendo contada. Ela é contada como se fosse a única interpretação do fato, e a linguagem assume um papel fundamental<sup>9</sup>.

Outro aspecto interessante é a identificação do papel dos críticos de cinema na formulação de uma estética do filme histórico. O “controle de qualidade” desses filmes estaria muito mais relacionado às opiniões dos críticos do que a um “controle ideológico” do Estado. Como escreveu, “o governo não formula a visão da história e a estética do filme histórico, mas uma parte do corpo social encarrega-se desta tarefa: é a crítica”<sup>10</sup>.

Bernardet contribui para o debate de filmes históricos, em primeiro lugar porque se dedicou à sua análise e, em segundo, por ter um

<sup>7</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Piranhas em mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

<sup>8</sup> BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

<sup>9</sup> BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988. p. 15. Essa ideia de Bernardet, apesar de importante, é questionável, visto que filmes que não adotam a estética naturalista podem criar a mesma impressão de que é a única interpretação do fato, como é o caso, por exemplo, do filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*. Cf. FONSECA, Vitória Azevedo. *História imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil; Independência ou morte*. Dissertação (Mestrado em História Cultural)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

<sup>10</sup> BERNARDET, Jean-Claude, 1982, p.63.

conhecimento aprofundado de cinema, o que torna possível um estudo mais consistente das ferramentas utilizadas pelos filmes. Suas análises tornaram-se referências no Brasil.

Eduardo Morettin, também referência na área, realizou o seu mestrado e doutorado na Escola de Comunicação e Artes (USP), sob orientação de Ismail Xavier, sobre os filmes históricos de Humberto Mauro: *Os Bandeirantes* (mestrado) e *Descobrimento do Brasil* (doutorado)<sup>11</sup>. Ao analisar, por exemplo, os diversos discursos sobre o Descobrimento, a circulação desse tema e a relação do diretor com Afonso de Taunay e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Morettin aponta para a relação do filme com uma determinada tradição acadêmica de interpretação do Descobrimento e se aproxima, em certo sentido, da proposta de Robert Rosenstone: ao analisar os aspectos do filme que estão associados a essa tradição, pode destacar aquilo que é inovador ou próprio da interpretação do cineasta.

Alcides Freire Ramos, co-autor do livro *Cinema e história do Brasil*, também dialoga com a tradição que defende o filme como forma de discurso histórico. Em seu livro, *Canibalismo dos fracos*<sup>12</sup>, aponta também para o processo de construção dos significados no filme *Os Inconfidentes*, que possui uma pesquisa histórica rica:

[...] o filme foi realizado com ampla consulta a rico e diversificado material documental: poemas dos inconfidentes, *Romanceiro da Inconfidência* (escrito por Cecília Meireles) e Autos da Devassa da Inconfidência Mineira. Além destes que são diretamente citados nos diálogos, os roteiristas fizeram ampla pesquisa bibliográfica, o que faz deste filme um dos mais eruditos filmes históricos de nossa cinematografia<sup>13</sup>.

Atualmente, há uma série de estudos nessa área com múltiplos enfoques<sup>14</sup>. Multiplicam-se os grupos, as teses, dissertações, monografias e artigos que, em alguma medida, dialogam com o debate sobre as relações entre cinema e história. Dentre as análises interessantes, podemos citar as

<sup>11</sup> MORETTIN, Eduardo. *Cinema e história: uma análise do filme Os bandeirantes*. Dissertação (Mestrado em Comunicação)—Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994; MORETTIN, Eduardo. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. Tese (Doutorado em Comunicação)—Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

<sup>12</sup> RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>14</sup> CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011. CAPARRÓS-LERA, Josep María; ROSA, Cristina Souza. O cinema na escola: uma metodologia para o ensino de história. *Educ. Foco*, Juiz de Fora, v. 18, p. 189-210, 2013.

experiências das historiadoras Hebe Mattos e Martha Abreu na produção audiovisual.

Existe um amplo debate sobre o tema que pode não caber em uma única abordagem, e manuais escolares trazem visões limitadas pautadas por releituras e propostas rápidas que desconsideram as múltiplas possibilidades do uso do cinema no ensino de História. Nesse sentido, as propostas focadas apenas no uso do filme como documento e suas derivações recheiam as páginas didáticas e transformam-se em práticas escolares. Mas nós podemos ir além.

### *Filmes “históricos” dialogam com tradições historiográficas*

Os trabalhos de Robert Rosenstone, Eduardo Morettin e Alcides Freire Ramos, citados acima, trazem aspectos significativos para o que pretendo defender aqui: os filmes com temática histórica dialogam com tradições historiográficas e, considerando o ensino de História, esse diálogo não deve ser desprezado.

Rosenstone, em uma de suas análises, ao comparar as representações no filme *Walker* com o que havia sido escrito anteriormente sobre o personagem, compreendeu a posição ocupada pelo filme nesse debate:

[...] quando voltei e li tudo o que havia sido escrito em inglês, espanhol e francês sobre o assunto desde a década de 1850 (sete livros e inúmeros capítulos, ensaios e artigos), descobri que o filme não apenas traçava um retrato surpreendentemente plausível do democrata como imperialista, mas também fornecia uma interpretação provocadora do homem e de suas façanhas [...] *Walker* claramente se situava no âmbito do discurso corrente em torno de Walker (e do imperialismo americano) e fazia um comentário a seu respeito, e, em sua estética e em suas notas absurdas, acrescentava algo àquela tradição<sup>15</sup>.

Ou seja, ao comparar o filme com a tradição historiográfica na qual se baseava, o historiador pôde perceber a posição ocupada pelo filme nessa tradição. Assim sendo, estabelecer comparações entre a abordagem do filme e as abordagens textuais que o informa pode ser bastante significativo no ensino de História e na compreensão da construção de conhecimento histórico em diferentes linguagens.

Um filme histórico, seja ele tradicional, experimental ou documentário – utilizando a classificação de Rosenstone – estabelece diversos diálogos, com diversas temporalidades, e isso pode se dar de diversas maneiras.

<sup>15</sup> ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 23.

Em diferentes filmes, principalmente nos experimentais, a história pode ser mais ou menos alegórica, mais ou menos presentificada. As escolhas dos temas históricos têm implicações na época em que está sendo realizado o filme. A temática história alegórica, por exemplo, foi recorrente no Cinema Novo. Quando os diretores recorrem à história do Brasil, fazem-no de forma a associar diretamente a história passada ao momento presente, como é o caso de *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro, 1972). São filmes carregados de significados políticos da sua atualidade, e caracterizam-se principalmente pelo questionamento ao regime vigente. Contestam o regime político, contestam posturas ideológicas, formas culturais. Nesse sentido, é importante observar de que maneira a representação do passado, no filme, dialoga com o seu presente.

Além do presente, a representação do passado no cinema também estabelece diálogos com as pinturas históricas. Nesse sentido, não é possível desconsiderar as citações, referências e críticas presentes nos filmes, recuperando uma certa tradição de representação visual de determinado tema.

Um filme histórico também dialoga com o seu público. Ou seja, a exemplo da análise de François Hartog da obra de Heródoto, podemos dizer que os filmes com temática histórica buscam, em geral, estabelecer uma verossimilhança com o que o público considera como sendo a história representada, ou seja, a representação não pode fugir do que o público imagina que seja aquele período histórico. Nesse sentido, o filme dialoga com uma certa expectativa de memória histórica.

Outro diálogo importante estabelecido pelos filmes históricos são as diversas recriações, adaptações, encenações da História, tanto pela literatura, teatro, cinema quanto pelas pesquisas históricas. Assim como muitos filmes estabelecem essa relação com a história presente, ao qual está vinculado, também estabelece relações com uma determinada tradição, com determinada literatura ou historiografia sobre o tema.

Um filme histórico, mesmo com seu alto grau de ficcionalização, carrega, necessariamente, diversas temporalidades. A expressão de Marc Ferro “todo filme é histórico” aborda uma das temporalidades que pode ser analisada em todos os filmes. No entanto, o filme com temática histórica dialoga com o presente, mas também com a memória histórica, com tradições de representações visuais, aborda o presente das obras de base passadas, e pode, inclusive, problematizar a História. Nesse sentido, considerando os diversos diálogos estabelecidos por um filme com temática histórica, podemos afirmar que um diálogo significativo é aquele estabelecido com as tradições historiográficas. Um fator considerável que indica esse diálogo é observado no processo de

produção e diz respeito aos procedimentos de pesquisa para composição dos roteiros cinematográficos<sup>16</sup>.

Há um complexo jogo de temporalidades que pode ser observado nessa comparação entre filme e historiografia. Por exemplo, Maria Wike analisa o filme *Spartacus*, de George Kleine, e vai questionando os diversos diálogos que o filme estabelece e como essa história do escravo guerreiro que se rebelou contra o Estado repressor tem muito mais a ver com o período quando o debate sobre a abolição da escravatura era intenso do que propriamente com a época em que ocorreram os fatos do filme. Mas também estabelece outros diálogos e se vincula a tradições de perpetuações de determinadas histórias, igualmente históricas. Como escreve Wike,

the tradition on which George Kleine drew to launch an Italian film about Spartacus on the American market stems from the mid-eighteenth century, when Spartacus began to be elevated in Western European literature, historiography, political rhetoric, and visual art into an idealized champion of both the oppressed and the enslaved<sup>17</sup>.

Maria Wike cita e analisa também as relações do filme, com, por exemplo, o romance escrito por Raffaello Giovagnoli, em 1874. Nesse ponto, há uma questão interessante sobre as possibilidades de representação da história e suas temporalidades. Se a “adaptação” dessa história de *Spartacus* não é “verossímil” com o passado que representa, é, no entanto, relacionada a um outro passado, o da abolição. Claro que a relação não é tão direta com um passado específico, mas pode estabelecer relações com vários passados, e, ao retomar os vários diálogos que o filme estabelece, é possível perceber esses vários outros passados que carrega.

Qualquer filme histórico, principalmente aqueles para os quais são feitas pesquisas históricas, dialogam com tradições de interpretações sobre o tema abordado. Nesse sentido, observar mais atentamente as diversas temporalidades históricas e os diálogos estabelecidos por um filme histórico amplia, em muito, as possibilidades analíticas e pedagógicas desses filmes.

Os filmes se remetem a personagens e situações *reais*, mas, principalmente, se remetem às histórias contadas sobre essas personagens. E essas histórias podem ser repetidas, contestadas ou descartadas, porém, referem-se a uma mesma origem. O interessante é comparar o código

<sup>16</sup> FONSECA, Vitória Azevedo da. *Cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. 220 f. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

<sup>17</sup> WYKE, Maria. *Projecting the past: Ancient Rome: Cinema and History*. Routledge, 1997. p. 36

narrativo do filme com essa tradição e tentar perceber em que medida a história contada aproxima-se ou distancia-se da historiografia e como, ao mesmo tempo, o filme cria uma história independente.

### *Filmes históricos são adaptações*

Para identificar as ideias presentes nos filmes e perceber os significados históricos que criam, é possível propor uma comparação entre os filmes e a historiografia em um sentido mais amplo. Isso ajudará a compreender um pouco o processo de construção dos significados nos filmes e a concepção de História que os norteia.

Dentre as várias possibilidades de leituras de um determinado fato histórico, proporcionado pelos diferentes autores consultados, há, no filme, uma adesão a um e/ou outro autor, dependendo da abordagem do próprio filme.

A tentativa de perceber como os filmes interpretam a historiografia – pela comparação entre os discursos escritos e cinematográficos – leva a compreender um processo comumente chamado de *adaptação*, em que os filmes são construídos a partir de conhecimentos e conteúdos anteriores.

Sem negar a independência de qualquer adaptação, e também dos filmes históricos, pode-se afirmar que eles necessariamente dialogam com uma tradição ou com outras obras específicas. Tratá-los como adaptações tem a vantagem de subordiná-los a um conhecimento escrito decorrente das obras consultadas, que são datadas e produzidas em determinado contexto, com determinado discurso. Caso contrário, pode-se cair no erro de considerá-los como representações de uma verdade sem autoria.

Anna Maria Balogh, em seu livro *Conjunções, disjunções, transmutações*, quando estabelece o seu objeto de estudo, descarta “crônicas, biografias romaneçadas, ou quaisquer outros gêneros [...] [como *docudramas*, casos-verdade, história, etc.]”, que não delimitam “de forma clara as fronteiras entre o real e o ficcional”<sup>18</sup>. Mas como não se trata aqui de discutir as fronteiras entre o real e o ficcional, trato tanto os filmes quanto os livros nos quais são baseados como construções discursivas. Ao compará-las, não buscamos avaliar se esta ou aquela é mais verdadeira do que a outra, mas examinar como os filmes se utilizam e se apropriam desse conhecimento escrito – chamado de “histórico”, e muitas vezes, considerado “verdadeiro” – para compor o seu próprio discurso.

<sup>18</sup> BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações*: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume: ECA/USP, 1996. p. 21.

O processo de transformar um texto escrito em imagens é bastante complexo. Genericamente conhecido como *adaptação*, esse processo também recebe os nomes *detranscrição*, *transposição*, *tradução*, *transmutação*, dentre outros, implicando sempre a leitura da obra de base e a utilização de um determinado discurso para a composição de outro.

Isso pode ser feito em vários níveis, sendo o mais superficial o da repetição literal do texto. O filme *Guerra de Canudos* (Sérgio Resende, 1997), por exemplo, baseia-se na obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, sendo que, em vários momentos, as imagens aparecem como meras ilustrações do livro. É como se o diretor simplesmente buscasse traduzir, em imagens fílmicas, as cenas descritas verbalmente pelo autor do livro, acreditando que, desse modo, estaria sendo mais fiel à obra e à história.

Ao transformar determinado conteúdo escrito em um filme, ou qualquer outro tipo de *adaptação*, cria-se necessariamente uma outra obra, daí as discussões a respeito do nome *adaptação*, substituído muitas vezes por nomes como *transcrição* ou *transmutação*, que carregam o significado de criar algo diferente. Nesse processo, o mesmo “conteúdo” transita de um texto a outro. Mas, como não é possível dissociar completamente o conteúdo da forma – “o que se diz” do “como se diz” – e pelo fato de livros e filmes serem suportes diferentes, a ideia de que o mesmo conteúdo transite precisa ser relativizada. Humberto de Campos, por exemplo, chega a falar em *reimaginação*<sup>19</sup>, ou seja, a criação de uma outra coisa diversa de sua fonte. Segundo Johnson: “Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significados correspondente à mudança de significantes. Os valores expressos numa obra, diz Mitry, existem apenas como uma função da forma que lhes deu sentido.”<sup>20</sup>

Porém, para analisar esse processo de *transcrição*, Johnson estabelece um ponto de contato que é a narrativa:

O código narrativo, ou discurso narrativo, é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. A mesma narrativa, ou história, pode ser transmitida num livro, num filme, em quadrinhos ou até por gestos sem modificar sua estrutura<sup>21</sup>.

Ao pensar no filme histórico como um tipo de “adaptação”, o objetivo é pontuar um necessário diálogo com discursos narrativos existentes previamente ao filme e do qual o filme é, de alguma maneira, legatário. No ensino de História, as possibilidades dessa análise podem

<sup>19</sup> BALOGH, Anna Maria, op. cit., p. 21.

<sup>20</sup> JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Traduzido por Aparecida G. Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. p. 7.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 23.

ser variadas, considerando as possibilidades pedagógicas das comparações entre narrativas construídas em diferentes suportes.

### *A função social da História no cinema brasileiro*

O filme com temática histórica ultrapassa, no cinema brasileiro, a classificação de gênero, e se insere numa visão mais ampla do papel social do cinema. Além disso, a forte marca dos autores nos filmes faz com que, em filmes com temática histórica, os cineastas se transformem em quase historiadores criando variadas interpretações sobre o passado.

Sobre essa ideia de cineastas como historiadores, Robert Rosenstone destaca a polêmica e defende que alguns cineastas podem ser considerados historiadores, pois, ao longo de suas carreiras, fazem

filmes históricos, não como uma fonte simples de escapismo ou entretenimento, mas como uma maneira de entender como as questões e os problemas levantados continuam vivos para nós no presente. Em seus filmes dramáticos, esses diretores fazem o mesmo tipo de pergunta sobre o passado que os historiadores – não apenas o que aconteceu ou por que aquilo aconteceu, mas qual é o significado para nós, hoje, daqueles eventos<sup>22</sup>.

Ao longo do tempo, a experiência de fazer cinema no Brasil esteve ligada a alguns debates, cujo foco esteve em questões que visavam a própria viabilização desse cinema, tais como a criação de uma indústria, intervenção legisladora do Estado, problemáticas relacionadas à existência ou não de um público–relacionado também a questões de filmes comerciais *versus* filmes de arte. Esse debate existiu por muito tempo e ainda encontramos alguns ecos na contemporaneidade. Outro elemento importante na experiência do cinema brasileiro é a sua forma de realização. A constante falta de recursos, a busca de novas linguagens, e a própria prática desse cinema criaram uma “forma de fazer” diferenciada. Não podemos ignorar, por exemplo, o papel importante dos diretores na maior parte dos filmes. E, ao mesmo tempo, não podemos desconsiderar a característica coletiva dessa produção. Nesse sentido, ao refletirmos sobre a temática histórica no cinema brasileiro, não podemos desconsiderar as especificidades do fazer cinema no Brasil. Essa prática, em vários casos, não está dissociada de uma ideia do cinema com um papel social.

Em alguns exemplos, tais como os filmes dirigidos por Sérgio Resende (*Guerra de Canudos, Mauá, o imperador e o rei*), a concepção da representação da história no cinema tem como matriz o cinema americano.

<sup>22</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 174.

Acho que o cinema está sempre à procura de grandes histórias e de grandes personagens. E, na história, esses personagens estão aí. Basta dar uma rápida olhada na história do cinema mundial para se perceber como a filmografia está repleta de filmes com inspiração em temas históricos. De onde surgiu o cinema americano como indústria? Da história dos Estados Unidos<sup>23</sup>.

Nesse caso, a história é fonte de “grandes narrativas”, cujo objetivo, no caso, parece ser a apropriação de um enredo que possa ser transposto para a tela e que possa se transformar em um bom romance, ou filme de aventura, etc.

Mas, por outro lado, há muitos cineastas brasileiros para os quais a escolha de um tema histórico ou a sua interpretação da história faz parte de uma concepção na qual o cinema possui, em alguma medida, uma função social, seja na construção de um projeto de *nação*, seja para difundir um conhecimento considerado relevante para um público mais amplo. Esse tipo de postura também faz parte da experiência particular do cinema brasileiro que concebe a própria realização cinematográfica dotada de uma função social. O livro, por exemplo, *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, da coleção “O nacional e o popular na cultura brasileira”, investiga essas questões:

[...] apesar das rupturas evidentes na evolução das ideias cinematográficas (por exemplo, os anos 50 não se alimentam do pensamento dos críticos e cineastas anteriores, tampouco os anos 60 se reconhecem como um prolongamento dos anos 50), existe uma continuidade de preocupação, de temas relativos ao “nacional” e ao “popular” que vem se desenvolvendo desde aproximadamente os anos 10 ou 20<sup>24</sup>.

Na pesquisa de Lúcia Nagib, a partir da entrevista com 90 cineastas que produziram filmes nos anos 1990, ela ressaltou a influência das produções passadas. As influências daquelas novas gerações eram os próprios cineastas brasileiros, que apareciam principalmente na temática social, apesar da diferença de projetos políticos<sup>25</sup>.

Há vários exemplos de cineastas que, em alguma medida, propõem leituras cinematográficas da história do Brasil. Dentre eles, podemos citar Silvio Tendler, cuja filmografia é voltada para a construção de uma interpretação sobre a história do Brasil através de filmes sobre Juscelino Kubitschek, Getúlio Vargas, João Goulart, Carlos Marighella, Oswaldo Cruz, entre outros.

Sylvio Back também possui uma filmografia vasta de interpretações históricas, incluindo títulos como *Guerra dos Pelados* (1971), *Aleluia*,

<sup>23</sup> RESENDE, Carlos. Entrevista. *O Olho da História: Revista de História Contemporânea*, Salvador, v. 2, n. 3. 1996.

<sup>24</sup> BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983. p. 13.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.16.

*Gretchen* (1976), *Guerra do Brasil* (1987), *Rádio Auriverde* (1991), *Yndio do Brasil* (1995). Outros cineastas, como Oswaldo Caldeira (*Passe Livre*, 1975; *Bom burguês*, 1982; *Muda Brasil*, 1985; *Pampulha, ou a invenção do mar de Minas*, 2005; *Tiradentes, o filme*, 1999; Joaquim Pedro de Andrade (*Os Inconfidentes*, 1972); Nelson Pereira dos Santos (*Como era gostoso meu francês*, 1971; *Memórias do cárcere*, 1984; *Raízes do Brasil*, 2004); João Batista de Andrade (*País dos Tenentes*, 1987); Carlos Diegues (*Ganga Zumba*, 1964; *Joana Francesa*, 1973; *Xica da Silva*, 1976; *Quilombo*, 1984); Eduardo Escorel (*35, Assalto ao poder*, 2002) possuem filmes que denotam a preocupação com uma compreensão do passado.

Eduardo Escorel, quando questionado sobre o interesse pela história, disse:

[...] na verdade, tem a ver com talvez o próprio interesse pelo cinema. Quer dizer, a curiosidade, ou a tentativa de entender o país no qual a gente vive. [...] vem de uma motivação inicial ligada à questão de decifrar a complexidade da realidade brasileira, de entender que país é esse, para onde ele vai, para onde ele pode ir<sup>26</sup>.

Ricardo Miranda<sup>27</sup> tem vários trabalhos relacionados com história, pois, segundo ele, “o Brasil é o meu grande objeto de reflexão”. No seu documentário *Descobrir*, aborda o tema do Descobrimento com a participação de historiadores e pesquisadores desenvolvendo debate. Esse projeto foi resultado de um filme que não se realizou: *Gonçalo*. E, segundo ele, esse era “o filme que não se realizou como o Brasil não se realiza como nação”<sup>28</sup>. É perceptível, na sua produção e nas suas declarações, um certo interesse e uma determinada ideia de historicidade.

Toni Venturi declarou em entrevista:

Eu tenho essa ligação muito forte com a história, eu acho a história fundamental. Acho que você entende o seu meio se você tem uma perspectiva histórica. [...] Você entende as nossas mazelas, as nossas dificuldades, a pobreza da nossa discussão política, da nossa classe dirigente, da nossa elite dirigente, da nossa elite industrial, que é extremamente mesquinha. Você entende um pouco mais a vida se você compreende a história. Então, eu sempre tive essa ligação. É uma coisa muito orgânica em mim<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> ESCOREL, Eduardo apud FONSECA, Vitória Azevedo da. *Cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. 220 f. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

<sup>27</sup> Cineasta, documentarista e montador. Montou vários filmes do Cinema Novo, dentre eles, *Idade da Terra*. Fez uma série de filmes sobre Câmara Cascudo chamada *Mesa brasileira*, para ser exibida na TV.

<sup>28</sup> MIRANDA, Ricardo apud FONSECA, op. cit., 2008.

<sup>29</sup> VENTURI, Toni apud FONSECA, op. cit., 2008, p. 65.

Aurélio Michiles, cineasta amazonense, diretor de *O cineasta da selva*, tem um interesse especial pela história e pela cultura amazonense, e seus trabalhos também demonstram seu interesse social pela cultura e história.

Em função desse interesse pela história, das pesquisas empreendidas e da maneira como os filmes são realizados, também marcados pela experiência brasileira, o diretor, muitas vezes autor, constrói um ponto de vista e uma determinada visão histórica, que é fruto de uma determinada compreensão do passado, de suas experiências, expectativas e visões de mundo.

Assim, a temática histórica em alguns filmes brasileiros faz parte de uma concepção sobre a própria função do cinema, carregando especificidades que precisam ser levadas em consideração.

### *O filme histórico pode propor análises válidas historicamente*

Em um artigo publicado nos anos 1980, na *American Historical Review*<sup>30</sup>, Robert Rosenstone discorre sobre as possibilidades da escrita histórica em audiovisuais. Ele apresenta o debate entre o historiador R. J. Raack e o filósofo Ian Jarvie. Para R. J. Raack, colaborador de vários documentários, as imagens são mais adequadas para explicar a história, e somente com elas é possível “recuperar as vivências do passado”<sup>31</sup>. Já o filósofo Ian Jarvie é contrário à proposta, para ele o filme pode transmitir apenas poucas informações. Além disso, sendo o trabalho do historiador constituído por debates, dificilmente estes poderiam ser transportados para tela (onde também não é possível inserir notas de rodapé!). As duas posturas frente ao cinema trazem à tona discussões a respeito do próprio caráter do ofício do historiador.

Diante dessa posição, Rosenstone defende Raack, que “acierta al afirmar que las películas tienen más facilidad que los libros para hacernos partícipes de las vidas y situaciones de otras épocas”<sup>32</sup>. E é contrário a Jarvie, já que não acredita que as obras históricas sejam necessariamente apenas debates de posições.

<sup>30</sup> ROSENSTONE, Robert. History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film. *AHR*, n. 93, p. 1.173-1.185, 1988.

<sup>31</sup> RAACK, R. J. Historiography as cinematography: a prolegomeno to film work for historians. *Journal of Contemporary History*, n. 18, p. 416-418, 1983 apud ROSENSTONE, Robert. Historia em imágenes, historia en palabras. Reflexiones sobre las posibilidades de plasmar la historia em imágenes. In: ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997. p. 27-42.

<sup>32</sup> ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997. p. 27-42, p. 31.

En principio, no hay ninguna razón que impida que una película sobre un tema histórico – biografías, conflictos locales, revoluciones, guerras o la entronización o el derrocamiento de un rey – no sea realizada con fidelidad al pasado, como mínimo sin tener que inventar personajes y hechos. Si por su propia naturaleza el cine histórico debe incluir conflictos humanos y condensar los acontecimientos, su diferencia con muchos trabajos escritos no es tan grande<sup>33</sup>.

O argumento usado nessa vertente que defende a possibilidade do audiovisual como forma de escrita histórica é baseado na defesa do caráter ficcional e criativo da escrita do historiador. Assim, sendo a escrita apenas uma linguagem para expressão de determinado conhecimento, o audiovisual, como linguagem, também poderia ser uma forma de expressão do historiador. No entanto, essa proposta, no meu ponto de vista, não pode ser aceita sem grandes reservas e sem levar em consideração as diferenças de suportes<sup>34</sup>.

Ferro aponta a possibilidade de o historiador fazer filmes. O próprio Marc Ferro é autor de filmes sobre história. E ressalta: “quero dizer apenas que a realização de um filme coloca de maneira imperativa o problema do gênero a ser adotado e do ponto a ser escolhido para tratar tal ou tal problema”<sup>35</sup>. No entanto, em um dos artigos, propõe que “apenas os filmes sobre o passado, as reconstituições históricas são incapazes de ultrapassar o testemunho sobre o presente”<sup>36</sup>. Ferro sugere que os filmes de reconstituição, como chama, *nunca* podem abordar um tema além do seu próprio presente. E que os filmes cuja ação se passa no presente podem legar para o futuro uma “imagem real” do passado, ultrapassando, assim, as fronteiras do seu próprio tempo. Em qualquer um dos casos, o filme não poderia dar conta de uma alteridade do seu passado.

Nas escolhas dos temas, nos gostos da época, nas necessidades da produção, nas capacidades da escritura, nos lapsos do criador, aí é que se situa o real verdadeiro desses filmes, e não em sua representação do passado, o que é uma evidência<sup>37</sup>.

Diante disso, fica a questão: será que em seus próprios filmes a proposta apresentada teria referência apenas no presente e não conseguiria trazer *nenhum* questionamento a respeito do passado e da história, como afirma em relação a filmes históricos?

<sup>33</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>34</sup> FONSECA, Vitória A. Documentário, história e pesquisa: construções narrativas em *O Velho. Doc-Online*, n. 15, p. 249-272, 2013.

<sup>35</sup> FERRO, op. cit., p. 73.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>37</sup> FERRO, op. cit., p. 117.

Sua proposta restringe as possibilidades de um filme histórico, pois justamente enxerga o filme como suscitando apenas um tipo de análise: a busca pelo “real verdadeiros desses filmes”. Mas esse tipo de afirmação, para um filme histórico, não dá conta da complexidade que ele mesmo propõe que existe num filme. Se deixarmos de lado a ideia de buscar o “real verdadeiro” do filme histórico e pensarmos que podemos analisá-lo em diversos aspectos, as possibilidades de compreensão desse tipo de filme ampliam muito.

De acordo com Robert Rosenstone, os historiadores, ao analisarem filmes históricos, precisam considerar suas especificidades e suas características. Nesse sentido, em vez de analisar o que o filme não apresenta, torna-se necessário compreender a dinâmica do próprio filme para melhor aproveitar suas potencialidades. Ao analisá-lo, defende o autor, é importante ter em mente que os cineastas se referem ao passado de forma livre, sem o compromisso da história acadêmica. Assim, a história filmada sempre será uma reflexão mais pessoal do que um trabalho escrito. Mas é necessário que o historiador aprenda a lidar com essa linguagem do filme.

Rosenstone propõe uma análise mais detalhada de alguns mecanismos presentes nos filmes históricos. Para ele existem as falsas invenções e as invenções verdadeiras. Propõe, então, analisar, primeiro: com que objetivos e para mostrar o quê o filme altera os fatos? Segundo, observar o processo de condensação, o uso de personagens representativos. Terceiro, questionar porque o filme inventa algo, com que objetivo. Quarto, observar a utilização de metáforas.

Se pudermos encontrar um mecanismo que nos permita aceitar e julgar as convenções que todo filme comporta, então poderemos aceitar as alterações menores – omissões e combinações de distintos episódios – que fazem com que a história em imagens seja tão diferente da impressa<sup>38</sup>.

A necessidade de filmar algo concreto ou de criar uma sequência coerente e contínua levará a invenções. Os filmes também necessitam criar personagens: “a invenção é inevitável para manter a intensidade do relato e simplificar a complexidade em uma estrutura dramática que encaixe nos limites do tempo fílmico”<sup>39</sup>. Ou seja, o uso de mecanismos de narração, tais como condensação, alteração de fatos e metáforas é constante: “o cinema deve resumir, generalizar e simbolizar com imagens”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 57.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 59.

O processo de elaboração do filme é um processo de invenção e de criação. Mas o importante, na sua análise, é compreender qual o significado proposto e os objetivos com tais invenções. Para proceder a esse tipo de análise, é necessário compreender a estética do filme, a sua linguagem, e não apenas os dados que apresenta. O filme histórico, como qualquer outro filme, pode comunicar não apenas com palavras, cenários ou situações, ele comunica com a iluminação, a montagem, a atuação do personagem, etc.

E, nesse sentido, considerando as especificidades de um filme, ele, dentro dos próprios parâmetros, pode ser considerado um tipo de interpretação histórica.

### *Conclusões*

As orientações de utilização de filmes no ensino de História não consideram vários aspectos de um longo debate em curso por décadas sobre Cinema e História, e, portanto, acaba por restringir as possibilidades no ensino de História. Aceitando que filmes históricos não são apenas ficções presas ao seu tempo presente e que estabelecem diálogos com diversas outras temporalidades através das suas “obras de base” ou com as quais dialoga, podemos ampliar sua utilização no ensino de História, não apenas como documento, mas como um tipo de interpretação histórica a ser analisada e compreendida.

Ao propor relacionar filme e historiografia, com objetivos pedagógicos, a análise de veracidade está distante do horizonte de expectativas. Ou seja, minha proposta é considerar filmes com temáticas históricas como abordagens possíveis e, partir disso, compará-lo a outras abordagens possíveis que, na maior parte dos casos, envolve textos escritos. Ao fazer essa comparação, entre objetos de reflexão semelhantes em suportes e linguagens diferentes, possibilidades de aprendizagens múltiplas emergem, pois teremos à disposição duas linguagens riquíssimas que são postas em diálogo. E, nesse diálogo – entre a construção narrativa audiovisual e a construção narrativa textual – o caráter subjetivo e construtivo das linguagens pode ficar mais evidente, distanciando também a velha sombra no ensino de História, obscurecida, muitas vezes, no uso de filmes históricos: a ideia do “passado como realmente aconteceu”. E, nesse processo, um aspecto muito significativo do ensino de História pode ser trabalhado, que está relacionado à compreensão do processo de construção do conhecimento histórico. Assim, utilizar filmes históricos como um tipo de interpretação do passado pode, ao invés de abalar as bases escritas do conhecimento histórico, contribuir para

elucidar o processo de construção desse conhecimento e de construção de memórias em nossa sociedade.

Recebido em: 29 de fevereiro de 2016.

Aprovado em: 5 de julho de 2016.