

HISTÓRIA, NARRATIVA, CINEMA: PERCURSOS EPISTEMOLÓGICOS E DIÁLOGOS POSSÍVEIS

José Luís de Oliveira e Silva*

Resumo

A escritura que agora apresento tem como problemática central a necessidade de pensar a relação História-Cinema a partir de uma perspectiva mais ampla, qual seja, a de que essa relação só se torna possível/desejável a partir de uma guinada epistemológica tanto em questões relativas ao ofício do historiador, quanto nos estudos acadêmicos que tomam o cinema como fonte e objeto. Desse modo, acredito que qualquer discussão nesse sentido deva passar por questões que tratem da narrativa e das possibilidades de definir, ou não, fronteiras delimitadoras do que seria o ficcional e não-ficcional.

Palavras-chave: História, Narrativa, Cinema.

Sommaire

L'acte est présente aujourd'hui est une question centrale que la nécessité de réfléchir sur l'histoire-Cinéma à partir d'une perspective plus large, qui est, que cette relation est seulement possible/souhaitable d'un changement épistémologique dans les questions la profession d'historien, les études universitaires qui prennent le film en tant que source et l'objet. Ainsi, je pense que toute discussion devrait aller dans ce sens en abordant des questions de narration et les possibilités de définir si oui ou non les frontières aperçu de ce que la fiction et non romanesques.

Mots clés: History, Narrative, Cinéma.

As lutas de representações têm tanta importância quanto as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificação ou de delimitação não é, portanto, afastar-se do social, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.

Roger Chartier.

História: um breve comentário das disputas por um saber

O século XX foi um século de redefinição epistemológica para as ciências sociais, em especial para a História, com a crise da idéia de progresso e a

* Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí – IFPI. Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí. Atualmente é aluno de Doutorado em História da Universidade Federal de Goiás, onde desenvolve pesquisas com o projeto *Imagens do sertão: memória e identidade no filme Cipriano*.

proclamada “morte dos centros”, ou seja, das filosofias até então legitimadoras do saber histórico como uma meta-narrativa¹. Nesse período, a problemática posta aos historiadores diz respeito à necessidade de ultrapassar uma “história-narração”², *événementielle*, como o quiseram os partidários da Escola Metódica, em nome de uma história menos confortável e, por isso, problematizadora das experiências dos homens no tempo. Desse modo, passou-se a desconfiar da escrita da história que tem por meta a construção de uma visão confortável/estável do passado, que o trata como anedota ou como espetáculo, que reelabora uma experiência inofensiva desse passado e que o toma como um fardo responsável por aprisionar o presente num contínuo que impossibilita a mudança³. Se o passado – ou sua parte cognoscível pelo homem à qual chamamos de história – é reconstruído a partir do choque e da negociação entre várias temporalidades, em especial a temporalidade das fontes históricas e dos homens que as lêem, esse passado não pode ser uma narrativa confortável.

As convulsões contemporâneas exigem um modelo de saber mais aberto à emergência de novas práticas sociais e estéticas, mostrando-se “urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas cientificistas para forjar novos paradigmas que serão, preferencialmente, de inspiração ético-estéticas”.⁴ Mais plural e cada vez menos tolerante com os maniqueísmos epistemológicos, o mundo contemporâneo passa a exigir um conhecimento que perca suas referências confortáveis que, embora lhe garantisse segurança, fechava-lhe num horizonte bastante restrito.

Recorrendo ao pensamento foucaultiano, Larrosa⁵ não vê motivo plausível para que se continue com a separação entre um dito saber “Histórico” (pretensamente objetivo e verdadeiro por está aprisionado ao real) e outros saberes como a literatura e, por extensão, o cinema (pretensamente subjetivos, ficcionais e, por isso, pensados sobre uma concepção abstrata de *arte*). Entretanto, para que o conhecimento histórico pudesse dialogar com outros saberes, teve que se redefinir o seu estatuto e as próprias práticas que norteiam o ofício do historiador. Com menor

¹ LE GOFF, Jacques. **A nova História**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

² Aqui a expressão *história narrativa* é empregada na concepção de história sob o modelo rankiano, aquela preocupada em *narrar os fatos tal como eles ocorreram*.

³ WHITE, Hayden. **Trópico do Discurso: ensaios sobre criticada cultura**. São Paulo: USP, 2001.

⁴ GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas/SP: Papirus. 1997, p. 18.

⁵ LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ênfase nas fontes escritas e uma abertura a outros indícios, o historiador pôde percorrer novos caminhos que o auxiliam na construção do seu saber, desse modo, se flexibilizou, embora não tenha desaparecido, a clássica distinção que separava em campos opostos “conhecimento objetivo” e “conhecimento ficcional”.

A partir dessa nova postura frente aos tipos narrativos, passou-se a aceitar que todo discurso é carregado de ficcionalidades e age a partir de critérios estabelecidos por uma “política de verdade” e que as ficções também funcionam no interior de um sistema de verdades que lhe conferem, pelo menos, uma aceitabilidade social dentro de um limite do possível, pois “não há discurso de tal forma fictício que não vá ao encontro da realidade, embora em outro nível”.⁶ O que nos interessa de fato na questão é perceber as diferenças e aproximações entre duas modalidades de relação com o passado, já que a História, mesmo sendo uma narrativa que necessita de uma maior aproximação e policiamento no que tange à utilização de suas fontes,⁷ não se distancia da ficção no que se refere às práticas de construção de imagens. A própria temporalidade sobre a qual o historiador se debruça, “o passado”, é hoje aceito como “uma ficção do presente”⁸ no sentido de que, cada vez com maior unanimidade, não se aceita mais a “história dos historiadores” como uma versão definitiva dos eventos, mas como imagens parciais e localizáveis dos mesmos.

A narrativa histórica e a ficcional, embora mantendo suas singularidades, especialmente na particular relação que a história mantém com as fontes que podem lhe dar acesso a fragmentos de uma temporalidade passada, guardam entre si um núcleo narrativo comum: necessitam de uma unidade estrutural e da aceitabilidade de seus enunciados como sendo narrativas possíveis dentro de uma comunidade de leitores. Tem-se cada vez maior lucidez de que o historiador, como narrador privilegiado de uma história, não parte da referência de um evento já seguro de sua existência, pois, ao mesmo tempo em que o historiador narra um acontecimento, ele o (re)constrói no interior de sua narrativa.⁹

As imagens do real que se inscrevem na narrativa histórica são construídas a partir do lugar de onde se dá a escrita do historiador e, desse modo, mantém

⁶ RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Edições 70, 1973, p. 56.

⁷ LARROSA, op. cit., p. 133.

⁸ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 21.

⁹ LE GOFF, op. cit.

relações com poderes estabelecidos em outra temporalidade, qual seja, a vivida pelo próprio historiador. Isso implica dizer que o historiador não encontra um fato dado *a priori* – o próprio “fato histórico” possui uma historicidade – mas é construído a partir dos interesses que movem o historiador em sua pesquisa, não possuindo assim uma verdade intrínseca a si próprio¹⁰; o passado, ao qual o historiador se agarra na tentativa de legitimar o seu discurso, tem a ver principalmente com as “técnicas concorrentes e às estratégias utilizadas”¹¹ para legitimar sua narrativa entre seus pares. Desse modo, o historiador “parece contar fatos, enquanto efetivamente, enuncia sentido”.¹²

A possibilidade, ou não, de se chegar a uma verdade histórica, levou a uma série de discussões referentes ao nível de racionalidade da narrativa histórica. A partir do século XIX e da absorção do modelo das ciências experimentais para o *fazer historiográfico*, a racionalidade histórica passou a ser considerada incompatível com sua capacidade narrativa e a prática narrativa passa a ser vista como um abandono da cientificidade por parte da história. A prática histórica de significar a experiência do homem no tempo se dá através de sua narratividade, desse modo, a prática de significação histórica está visceralmente ligada à lógica narrativa, pois a forma da narrativa, além de sua função estética, está ligada ao sentido e às possibilidades interpretativas e racionais do conhecimento histórico¹³. Essa afirmação, a princípio óbvia, traz no seu cerne uma carga de disputas paradigmáticas dentro da teoria da História; a grande questão está localizada na possibilidade, ou não, de se identificar ou descrever um tipo específico de racionalidade que seja própria à narrativa histórica.

Desse modo, a narrativa histórica funcionaria como uma produtora de sentidos, articulando percepção, interpretação, orientação e motivação, de tal modo que “a relação do homem consigo e com o mundo possa ser pensada e realizada na perspectiva do tempo”¹⁴. A narrativa longe de se limitar à sua função estética, está

¹⁰ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: CASTELO BRANCO, Guilherme e PORTOCARRERO, Vera (Org.) **Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: Nau, 2000, p. 120-121.

¹¹ CERTEAU, op. cit., p. 21.

¹² Ibid., p. 52

¹³ RÜSEN, Jorn. **Razão histórica**. Brasília: UnB, 2001.

¹⁴ Ibid., p. 155.

relacionada com a construção de sentidos, uma vez que é determinada por “estratégias estéticas da poética” e a “retórica da representação histórica”¹⁵.

Como afirma Hayden White,¹⁶ essa pretensa oposição entre a narrativa histórica e a ficcional é fruto das disputas e tensões que permearam a construção do conhecimento histórico durante o século XIX. Para os historiadores daquele século, a História se apresentava frente aos outros saberes, inconscientemente, com um discurso ambíguo: questionada quanto a eficiência de seus métodos e postulados, afirmava não poder esperar do conhecimento histórico o mesmo cientificismo do conhecimento matemático, porém, quando comparada à Literatura, a História quis se afirmar como uma semi-ciência. Nesse sentido, a tática dos historiadores era posicionar seu conhecimento na fronteira entre a arte e a ciência. O resultado dessa tática desastrosa foi o fato do conhecimento histórico ter se estruturado como uma espécie de órfão da ciência e da arte.

Estudos de Cinema: um breve comentário das disputas por um saber

Também no século XX, o cinema aparece como expressão cultural própria da modernidade¹⁷, destinada ao grande público e que servirá aos mais variados posicionamentos ideológicos como meio eficaz de construir e legitimar realidades culturais. Assim como ocorreu na historiografia, o século XX mostrou-se frutífero para reflexões sobre o fazer e o pensar cinema, pois, como nos lembra Aumont e Marie, “não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e universalmente aceita”,¹⁸ o que existe, de fato, é uma babel de orientações teóricas e metodológicas.

A década de 1960 representará o momento em que os estudos institucionalizados sobre cinema ganharam força, sobretudo, aqueles que o tomariam para além de uma sétima arte, chegando a pensá-lo como “capital

¹⁵ Ibid., p. 156.

¹⁶ WHITE, op. cit.

¹⁷ A ideia do cinema como entretenimento, ou mesmo linguagem, símbolo da modernidade é sustentada pelo fato do mesmo incorporar elementos que constituem a singularidade do tempo moderno: a centralidade dos processos técnicos, as múltiplas temporalidades que marcam sua narrativa, a construção de sentido pelo movimento, o entrecruzamento de linguagens (sonora, teatral, fotográfica) e a incorporação das massas urbanas tanto no universo do filme, quanto na sua exibição.

¹⁸ AUMOND, Jacques e MARIE, Michael. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas/SP: Papirus, 2003, p. 289.

simbólico” e expressão cultural peculiar de uma sociedade de massa.¹⁹ Nas academias, os estudos sobre cinema ganharam fôlego a partir das publicações de periódicos que orientaram as pesquisas na perspectiva de aproximá-las dos novos *estudos culturais*. Essa guinada dos estudos sobre o cinema irá, não por acaso, coincidir com a emergência de um novo público, heterogêneo quanto ao gosto e mais educado nas singularidades da leitura visual, em outras palavras, o cinema encontra o *grande público* já com o olhar educado pela/para a imagem.

Num primeiro momento, esses estudos se encontravam acolhidos no paradigma estruturalista e suas preocupações gravitavam em torno da tentativa de compreender a função social e psíquica do cinema junto à sociedade capitalista. Seguindo uma tendência dominante nos estudos culturais durante as décadas de 1960 e 1970, os estudos de cinema, sobretudo em países europeus, a exemplo da Inglaterra, tomaram três caminhos que tinham em comum a proposta de pensar o filme a partir da sua função social e como construtor de sistemas de representação. Destaca-se naquele momento, como modelos para se pensar o cinema na sociedade, o *marxismo althusseriano*, a *psicanálise lacaniana* e a *semiótica metziana*.²⁰

Não demorou muito, já na década de 1970, surgem as primeiras críticas aos estudos de cinema fundamentados sob o grande paradigma estruturalista. Ao mesmo tempo em que as idéias de Marx, Lacan e Metz se popularizavam entre os acadêmicos envolvidos com os estudos de cinema, outros teóricos como Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault e Félix Guattari passam a influenciar novos estudos a partir de perspectivas epistemológicas renovadas; entre os especialistas e estudiosos de cinema, esses novos posicionamentos ficam conhecidos sob a genérica nomenclatura do *Culturalismo*. As críticas elaboradas pelos partidários do *culturalismo* a respeito dos posicionamentos defendidos pelos estruturalistas recaíram, sobretudo, sobre a forma como esses teóricos percebiam o papel dos atores sociais (espectadores) frente às representações elaboradas pelo cinema.²¹

¹⁹ TUNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

²⁰ BORDWELL, David. Estudos do cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In. RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

²¹ Ibid.

Ao contrário dos estruturalistas, os novos teóricos vêem e entendem a cultura como uma multiplicidade de esferas que compõem o corpo social, configurando-se como um espaço de disputa e contestação entre diversos grupos sociais.²² Isso significou uma mudança na forma de analisar a narrativa cinematográfica: no centro das discussões, passou a está a preocupação referente às múltiplas formas de como os leitores interpretam e reelaboram os significados dos filmes, deslocando suas preocupações do texto fílmico em si para as possibilidades de seus usos dentro de culturas e contextos históricos específicos. Menos adeptos a determinismos, os teóricos culturalistas enxergavam um relativo grau de autonomia do espectador frente à mensagem transmitida pelo filme:

A maioria das abordagens culturalistas afirma que as pessoas não são iludidas pelo simbólico. Sua subjetividade não é constituída por completo pela representação, e elas não são mantidas em uma posição subjetiva estática de modo permanente; são, na verdade, agentes muito mais livres do que o admitido pela teoria da posição-subjetiva [teoria estruturalista]. Os culturalistas sugerem também que as práticas sociais são compreensíveis somente se consideradas em termos históricos. As versões da história oferecidas, no entanto, não são as “grandes narrativas” da maior parte da tradição acadêmica, mas “micro-histórias” que investigam os discursos e as práticas dos agentes sociais em momentos específicos [...].²³

História, narrativa, Cinema: diálogos possíveis.

Nesse sentido é que consideramos, aqui, que as práticas e possibilidades de um tempo histórico influenciam nos modos de se fazer e pensar o cinema, e que, como fundador e difusor de discursividades, o cinema incide nas formas como uma sociedade elabora sua auto-imagem, suas subjetividades. Percebe-se que a grande guinada possibilitada pelos estudiosos ligados ao culturalismo foi a possibilidade, na verdade a necessidade, de pensar a linguagem cinematográfica dentro de práticas histórica e socialmente localizáveis. Essa perspectiva de abordagem da narrativa cinematográfica é cara ao ofício do historiador por esgarçar o olhar para além da possibilidades única de fazer uma História do Cinema (que, evidentemente, continua sendo um campo frutífero e singular de estudos) possibilitando-o buscar, na leitura das imagens cinematográficas, a abertura de portas que possibilitem o

²² Ibid.

²³ BORDWELL, op. cit., p. 36

conhecimento de fragmentos de uma realidade histórica ou para se chegar aos “subtextos ideológicos que determinam as condições da própria possibilidade de produção ou de sentido”²⁴ das práticas culturais que lhe são contemporâneas.

Seja qual for a perspectiva teórica sobre a qual o trabalho com imagens cinematográficas busque ancorar suas reflexões, não se pode perder de vista que a imagem é socialmente construída e suas leituras historicamente demarcadas. As representações visuais não ocorrem de forma isolada, como que suspensas sobre a temporalidade vivida, logo, necessitam de experiências sociais e individuais que lhe dêem significados. Assim, efetiva-se uma relação entre leitura de imagens e o ofício do historiador guiando o foco do olhar para a análise da imagem como representação visual, resultado de processos de produção de sentidos a partir de locais históricos demarcados.

Seguindo a proposta dos estudos culturais, o cinema passa a ser pensado a partir de sua capacidade comunicativa e geradora de representações sociais. Numa perspectiva de aceitação dos processos maquínicos de construção das subjetividades,²⁵ o discurso cinematográfico não irá apenas representar, traduzir ou criar novas roupagens para os modos de significar a realidade. Ele é um dos elementos significadores da própria realidade:

Os estudos culturais inicialmente analisavam os meios pelos quais os significados sociais são gerados pela cultura – o modo de vida e o sistema de valores de uma sociedade conforme revelados por formas e práticas aparentemente efêmeras como televisão, rádio, esportes, histórias em quadrinhos, cinema, música e moda. [...]. A ‘cultura’ foi redefinida como processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural.²⁶

A princípio, o cinema foi estudado como produto e, ao mesmo tempo, prática social cujo valor pode ser encontrado tanto nos sentidos internos à sua narrativa quanto pelo que pode revelar sobre os sistemas e práticas culturais. Isso teria feito com que houvesse uma maior compreensão das especificidades do cinema como

²⁴ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

²⁵ GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

²⁶ TURNER. op. cit., p. 48

meio de comunicação e, em conseqüência, uma maior atenção por parte dos historiadores dessa nova fonte histórica que nos foi possibilitada pela modernidade.

Essa aproximação entre a História e o cinema pode ser feita no sentido de buscar nas suas narrativas as potencialidades produtoras de representações sociais. O cinema, que tem no movimento de imagens, sons, silêncios e personagens suas características marcantes, terá a necessidade, assim como a historiografia, de se utilizar da faculdade seletiva. As narrativas, sejam elas historiográficas ou cinematográficas, para costurar fatos e estabelecer uma unidade ao conjunto da narrativa, devem necessariamente selecionar o que irá pertencer ao corpo da obra e o que ficará de fora, o que ganhará o destaque no primeiro plano e o que será jogado para uma posição secundária dentro da narrativa.

Como em todo processo de produção de representações, na narrativa cinematográfica, as lutas ocorrem no momento de decidir o que será e como será posto no conjunto final da obra - o filme - e o que será deixado de lado. Nesse processo seletivo, a narrativa terá um papel central no sentido de “aferrolhar a síntese dos movimentos na ordem dos tempos”²⁷, o que garantirá coerência interna ao filme através da exclusão de elementos dissonantes.

As dificuldades, comuns ao historiador que se propõe a trabalhar com novas fontes, como a fílmica, não são poucas. Entre as dificuldades enfrentadas estão as de ordem hermenêutica, especialmente no que se refere à legitimidade e validade das interpretações do discurso fílmico. Polissêmico e fértil em suas possibilidades de interpretação, como estabelecer uma prática interpretativa do discurso fílmico? Tais dificuldades podem ser minimizadas a partir da escolha do método com o qual se propõe trabalhar e da análise das hipóteses elaboradas à luz de questionamentos formulados a partir de campos conceituais bem definidos. Uma alternativa viável a essas dificuldades é guiar o olhar através de uma leitura contextual que, embora não solucione por completo os dilemas interpretativos, age reduzindo a pluralidade das interpretações possíveis.²⁸

²⁷ LYOTARD, Jean-François. O cinema. In: RAMOS, op. cit., p. 223.

²⁸ RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 28-29.