

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL E BIBLIOTECONOMIA

CÉSAR HENRIQUE GUAZZELLI E SOUSA

**A HISTÓRIA COMO MONTAGEM - CONTRIBUIÇÕES DO
CINEMA PARA A CRÍTICA DO FAZER HISTÓRICO**

Goiânia
2008

CÉSAR HENRIQUE GUAZZELLI E SOUSA

**A HISTÓRIA COMO MONTAGEM - CONTRIBUIÇÕES DO
CINEMA PARA A CRÍTICA DO FAZER HISTÓRICO**

Monografia apresentada para fins de avaliação na conclusão do Curso de Graduação em Comunicação Social – Jornalismo, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás.

Orientadora: Prof. Dra. Lisa França

Goiânia
2008

CÉSAR HENRIQUE GUAZZELLI E SOUSA

**HISTÓRIA COMO MONTAGEM - CONTRIBUIÇÕES DO
CINEMA PARA A CRÍTICA DO FAZER HISTÓRICO**

GOIÂNIA-GO, ____/____/____

_____ Nome	_____ Assinatura	_____ Instituição	_____ Nota
_____ Nome	_____ Assinatura	_____ Instituição	_____ Nota
_____ Nome	_____ Assinatura	_____ Instituição	_____ Nota

DEDICATÓRIA

A minha mãe Heloisa Silva Guazzelli.

AGRADECIMENTOS

A Heloisa Capel e Lisa França, por sua disponibilidade em ajudar e incentivo; a Jaqueline Martins por acreditar no meu trabalho; a minha família, por sua proximidade e carinho.

“Quer seja um documentário ou ficção, o que nós contamos é tudo uma grande mentira. Nossa arte consiste em fazer com que acreditem. (...) O mais importante é que alinhamos uma série de mentiras para chegar a uma verdade maior. Mentiras não reais, mas de alguma forma verdadeiras”

Limosin

“Tem havido uma relutância em considerar as narrativas históricas como o que elas mais manifestamente são: ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados como descobertos, e cujas formas têm mais em comum com suas contrapartidas na literatura que na ciência.”

Hayden White

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. DE QUE REALIDADE ESTAMOS FALANDO	13
1.1. A REALIDADE EM QUESTÃO: FENOMENOLOGIA E SOCIOLOGIA DO CONHECIMENTO	14
1.2. A DIMENSÃO INSTITUCIONAL DA HISTÓRIA E DO CINEMA	24
2. CINEMA E HISTÓRIA EM QUESTÃO	31
2.1. HISTÓRIA: REVELAÇÃO E ENGANO	31
2.2. CINEMA: A MONTAGEM COMO LINGUAGEM	45
3. EM BUSCA DE UMA INTERSECÇÃO	54
CONCLUSÃO	70
BIBLIOGRAFIA	71

RESUMO

O presente trabalho faz uma análise comparativa entre história e cinema, utilizando as discussões endossadas no campo dos estudos sobre a narrativa e a estrutura cinematográfica, sobretudo a montagem, para compreender alguns aspectos estruturais do fazer histórico. Dentro desta discussão, aborda-se a objetividade histórica, o problema da verdade e a percepção da história como uma construção de realidade. São defendidas a teses de que a história se constitui em um campo específico do saber, não correspondente nem ao saber científico, nem ao saber filosófico e a possibilidade de produção de sentido através de determinados padrões estruturais e narrativos. Pretende-se, portanto, uma teoria da narrativa e da comunicação em história.

Palavras-chave: Cinema, História, Estrutura, Realidade, Verdade.

ABSTRACT

The present work do a comparative analysis between history and cinema, using discussions existing in the studies field about the narrative and the cinematographic structure, overcoat the montage, to comprehend some structural aspects of the history labor. Inside that discussion, we reach the history objectivity, the truth problem and the perception of history like a reality construction. Are defended the thesis that history constitutes itself in a specific field of knowledge, not corresponding neither to scientific nor to philosophic one and the possibility of significance production by determinate structural and narrative templates.

Keywords: Cinema, History, Structure, Reality, Truth.

INTRODUÇÃO

A percepção da história como reflexo do passado já é coisa obsoleta. Atualmente, através do diálogo com a antropologia e a lingüística especialmente, percebe-se o forte caráter literário presente no discurso/narrativa histórico, o que muito contribui para o desenvolvimento da disciplina por meio da autoconsciência da produção, da seleção da relação com as fontes e documentos, de enunciação e diálogo com o leitor e do questionamento da validade e veracidade da História enquanto lugar de produção de conhecimento efetivo sobre o pretérito.

Por outro lado, percebe-se que, se a História aprofunda-se em suas relações interdisciplinares com estes parceiros já consolidados desde a virada cultural e lingüística na década de 70, acaba por emergir na mesmice e releitura, na dissecação vertical incessante de um grupo seleto de autores e temáticas, o que traz novamente o risco de crise, de incapacidade de transformação dentro de um mesmo paradigma e, portanto, de esgotamento. Obviamente, este quadro que teço mostra-se propositalmente exagerado, apenas para chamar a atenção à necessidade de desenvolvimento não somente vertical da disciplina, mas também extensiva. Não basta se debruçar sobre parcerias e diálogos consolidados, extraindo-lhes todas as possibilidades. É necessária a busca de novos diálogos, novas perspectivas e novos elementos que venham a enriquecer ainda mais a disciplina dentro de suas possibilidades interpretativas e autoconhecimento.

Foi pensando nesta lacuna que propus a possibilidade de diálogo entre cinema e história. Esta relação, da forma como aqui é construída, não se coloca na percepção do cinema como objeto de estudo para a história (história do cinema), que nada traria de novo. Tampouco se sustenta na percepção do audiovisual como fonte válida de pesquisa para os historiadores, trabalho já muito bem executado por Marc Ferro. O que proponho é uma abordagem dialógica entre cinema e história enquanto estruturas, elementos específicos de construção de sentido balizados por componentes sógnicos que lhes conferem

organicidade. Nesse aspecto, história e cinema serão entendidos a partir de discussões sobre o fazer-se, sua composição narrativa e a relação entre autor e objeto. Com isso, pretendo extrair algumas possíveis contribuições do cinema para a história, através de sua percepção como produção de sentido e de sua maneira singular de construir o mundo através da montagem.

Antes de usar a história para compreender o cinema, portanto, pretendo o oposto, que é utilizar a bibliografia existente sobre a linguagem cinematográfica para compreender o fazer histórico. Nesse campo, a produção encontrada é realmente escassa, se resumindo no Brasil a alguns poucos núcleos esparsos, como o Núcleo de Produção e Pesquisas da relação Imagem-História da UFBA e alguns intelectuais ligados à Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema.

O uso de categorias e estruturas de pensamento emprestadas de outras áreas do conhecimento contribuiu imensamente para o desenvolvimento da historiografia. É a partir da constatação do interdisciplinar como elemento primordial para o avanço do conhecimento que muitas amarras foram rompidas dentro da filosofia e da ciência especialmente no século XX. Atualmente, falar de uma disciplina pura e que não recorre a diálogos é, no mínimo, absurdo.

Tendo em vista a pequena familiaridade entre os intelectuais das referidas áreas (história e cinema) e os avanços possíveis de serem conseguidos nesse encontro, creio que a pertinência dessa relação resida nas possibilidades de discussão do método e enunciação da história, por meio da apreciação da evolução histórica da linguagem cinematográfica, dos mecanismos relacionados ao processo de montagem e dos elementos estruturais de construção de realidade relacionados à narrativa fílmica.

A história, tal qual o cinema, é uma forma de produção de sentido que depende diretamente da intencionalidade de quem produz e do domínio – consciente ou inconsciente – de elementos sógnicos específicos de construção de realidade. A grande contribuição do cinema à história reside precisamente neste ponto: como elemento relativamente recente, o cinema já nasce, na última década do século XIX, em busca de uma linguagem que o identifique e que dê forma à potencialidade do aparato dos irmãos Lumière.

O primeiro capítulo, embora em uma primeira leitura possa parecer destoado do resto do texto, cumpre a dupla função de contextualizar

socialmente a história e o cinema como instituições sociais e como grupos de intelectuais que produzem conhecimento, por um lado e, por outro, fornecer o delineamento da realidade enquanto conceito, para que a possibilidade de construção do real, como aqui é proposto, tenha sentido.

No segundo capítulo, faço algumas considerações sobre a história e o cinema, separadamente. A história é abordada sob a perspectiva de sua relação com o objeto e sua autoconsciência, em breve paralelo com o conhecimento científico e o conhecimento filosófico. A enunciação e o método são abordados distintamente, colocando-se como operações interdependentes e inter-relacionadas pela consciência e erudição do pesquisador, que por um esforço de observação e verificação matizados pelo compromisso com a verdade, constrói o passado.

No terceiro capítulo, construo uma breve retrospectiva do processo de construção da montagem cinematográfica como epíteto de produção de sentido, percebendo como a consciência do cinema sobre suas possibilidades e trucagens na relação com a realidade filmada se constrói dentro deste elemento. A montagem é percebida de forma mais ampla do que sua utilização específica na produção audiovisual, para que se abra uma lacuna de comparação com a história.

Antes de buscar respostas, o presente trabalho cumpre a função de fazer novas perguntas, colocar indagações que ampliem o campo de ação do cinema. Perceber a história como um processo de construção antes de interpretação ou investigação é uma tarefa inglória, sujeita a fortes críticas e reações por parte dos defensores da cientificidade da disciplina. Estas críticas, é claro, são muito bem vindas, pois não existe conhecimento sem problemas e sem contradições. Os limites de determinada teoria ou estrutura explicativa da realidade, na verdade, são os elementos primordiais da dinamicidade e atualização do conhecimento, que sempre busca maneiras de preencher lacunas e superar perguntas sem resolução.

1. DE QUE REALIDADE ESTAMOS FALANDO

1.1. A REALIDADE EM QUESTÃO: FENOMENOLOGIA E SOCIOLOGIA DO CONHECIMENTO.

A delimitação do real sempre foi um dos problemas centrais da filosofia, acarretando ainda hoje acalorados debates e correntes de pensamento distintas, sempre balizadas pela busca ou acesso à natureza do real e suas relações com a linguagem, a razão e os sentidos. Esta questão foi colocada pela primeira vez por Parmênides, no século VI a.C. O filósofo opôs realidade e aparência, buscando delimitar a distinção entre aquilo que é e aquilo que parece ser, o desejo, a ilusão.

Neste trabalho, que assume a possibilidade de construção de realidade através da atribuição de determinados padrões lingüísticos de codificação e realização estética, como ocorre na película do cinema ou nos textos de história, torna-se imperativa a necessidade de delimitar o que aqui se entende por real. A filosofia se abre em dois grandes grupos na resposta às questões sobre a natureza do real. O primeiro, o dos materialistas, tende a associar a realidade com aquilo que pode ser empiricamente observado e inferir uma dominância do meio sobre a razão e a personalidade humana. A realidade se mantém mesmo sem o ser cognoscente que sobre ela age e lhe atribui sentido. Esta posição se afirma na crença de que só as coisas experienciáveis e concretas são reais. Aquelas que não o são tendem a ser negadas, tratadas como produtos da imaginação. O segundo grupo, o dos idealistas, vê a realidade como algo intangível apenas pela experiência. Para estes, a verdadeira realidade está no mundo das idéias, das quais os sentidos apenas captam imagens efêmeras. O real, neste sentido, está relacionado à essência das coisas em si, em oposição à imagem que delas se tem.

É válido elucidar a distinção entre a oposição materialismo/idealismo e a existente entre empirismo/racionalismo. No primeiro caso, a questão se direciona à origem das coisas, do real. No segundo, o que se questiona é a origem do conhecimento, ou seja, a maneira pela qual o homem acessa o real e o transforma em componentes significativos, inferindo sobre ele o valor de verdade. Se a primeira oposição faz referência ao ser em si, à alma do universo ou à essência primordial das coisas, a segunda faz alusão ao que aqui mais propriamente interessa: a forma pela qual o homem toma conhecimento do mundo, dotando-o de sentido, organizando-o dentro de determinados padrões de compreensão e reflexão. Na antiguidade encontramos concepções empiristas primeiro nos sofistas, depois nos estóicos e epicuristas. Esta posição será posteriormente defendida por Locke, Hume, Condillac e Stuart Mill. A forma mais antiga de racionalismo está nos escritos de Platão, sendo utilizada também, sob diversas faces, em Plotino, Agostinho, Malebranche, Gioberti, Descartes e Leibniz (HESSEN, 2000).

Não me interessa o prolongamento da discussão referente à oposição existente entre estes grupos, mas a tomada de um posicionamento claro que permita o direcionamento do trabalho. Para que isso seja possível, remeterei à fenomenologia¹ do conhecimento de Johannes Hessen em um primeiro momento e, posteriormente, desenvolverei as discussões no sentido da sociologia do conhecimento de Peter L. Berger e Thomas Luckmann. Balizado nestes pilares, buscarei erigir uma conceituação do real que atenda satisfatoriamente ao problema da construção simbólica de realidade e da relação que esta estabelece com a verdade.

A preocupação inicial que aqui se inaugura é a busca dos alicerces sobre os quais se sustenta o fenômeno do conhecimento. Assim, o interesse se volta não para a análise de um conhecimento determinado, mas àquilo que lhe é essencial e que configura sua estrutura geral. No conhecimento, a consciência – ou sujeito – se defronta com o objeto. Nesta relação, o sujeito e o objeto aparecem eternamente separados. O dualismo do sujeito e do objeto pertence à essência do conhecimento. Ao mesmo tempo, a relação entre estes

¹ Ramo da filosofia que nasceu na segunda metade do século XIX à partir das análises de Franz Brentano sobre a intencionalidade da consciência humana. Busca compreender os fenômenos que se apresentam à percepção.

dois elementos é uma relação recíproca. A função do sujeito é apreender o objeto, enquanto a função do objeto é ser apreendido – ou apreensível – por esse sujeito. Entretanto, o objeto não é arrastado para a esfera do sujeito, mas permanece separado. Não é no objeto, mas no sujeito que algo foi alterado pela função cognosciva. Surge então no sujeito uma imagem do objeto. (HESSEN, 2000). Outro fator pertencente à essência do que aqui denominamos fenômeno do conhecimento é a determinância e a transcendência do objeto em relação ao sujeito. Conforme demonstra Hessen,

“O conhecimento pode ser definido como uma determinação do sujeito pelo objeto. Não é porém o sujeito que é pura e simplesmente determinado, mas apenas a imagem, nele, do objeto. A imagem é objetiva na medida em que carrega consigo as características do objeto. Diferente do objeto, ela está, de um certo modo, entre o sujeito e o objeto. Ela é o meio com o qual a consciência cognoscente apreende seu objeto”. (HESSEN, 2000, pág. 21)

O sujeito, desse modo, apreende o objeto pela imagem que dele se faz em sua consciência. Ele se comporta receptivamente em relação ao objeto, receptividade que não é sinônimo de passividade. Se, por um lado, o sujeito é determinado pelo objeto, por outro este tem uma relação de espontaneidade e atividade em relação à imagem do objeto, na qual a consciência tem participação criadora. Desta característica, infere-se que *na medida em que determina o sujeito, o objeto mostra-se independente (...), além dele, transcendente*. (HESSEN, 2000, pág. 21). Isto ocorre pois todo conhecimento visa um objeto, independente da consciência cognoscente e da completude da imagem dele feita.

Os objetos, dentro do processo fenomenológico do conhecimento, são divididos entre reais e ideais. São chamados de reais ou efetivos aqueles objetos que nos são dados na experiência externa ou interna ou inferidos a partir dela. Os objetos ideais não são palpáveis, mas meramente pensados, como as estruturas da matemática e as figuras geométricas. Estes objetos ideais, no entanto, também possuem um ser em si, uma transcendência no sentido epistemológico. (HESSEN, 2000). Porém, não tomemos os objetos ideais como sendo irrealis, apesar da denominação utilizada pelo autor. A realidade, na perspectiva de Hessen, não está na materialidade do ‘ser em si’, mas sim na propriedade de ser objeto. Desse modo, a realidade é composta

pelo conjunto dos objetos reais e ideais, passíveis de serem acessados pela consciência e transformados em imagens. Aqui, o conceito utilizado por Berger e Luckman se mostra adequado,

“Para a nossa finalidade, será suficiente definir realidade como uma qualidade pertencente a fenômenos que reconhecemos terem um ser independente de nossa própria volição (não podemos desejar que não existam) e definir conhecimento como a certeza de que os fenômenos são reais e possuem características específicas.” (BERGER & LUCKMANN, 2003, pág. 11).

Percebe-se que, embora a percepção do real adotada por Berger e Luckmann vá de encontro à acepção adotada por Hessen, estes discordam na definição do conhecimento. Enquanto os primeiros percebem o conhecimento como a certeza de que os fenômenos são reais e de que têm características próprias, o segundo toma o conhecimento como uma determinação do sujeito pelo objeto à partir da formação de uma imagem deste na consciência daquele, verdadeira ou não. Isto quer dizer que Bergman e Luckmann tomam todo conhecimento como verdadeiro, enquanto Hessen distingue conhecimento de verdade. Para ele, a verdade corresponde à concordância entre a ‘figura’ e o objeto. *Um conhecimento é verdadeiro na medida em que seu conteúdo concorda com o objeto intencionado.* (HESSEN, 2000. pág. 23). O conceito de verdade, portanto, se configura na relação entre o conteúdo do pensamento e o objeto. O objeto não pode ser verdadeiro nem falso, mas a percepção que dele se tem. Aqui, a verdade é transcendente, assim como o objeto. Jamais pode ser acessada em sua essência, apenas constatada como existente. Nesse ponto, estabelece-se o limite do método fenomenológico do conhecimento: a exigência do critério de verdade faz parte do fenômeno do conhecimento, mas a satisfação dessa exigência, não. Dito em outras palavras, o método fenomenológico não dispõe de ferramentas que permitam a garantia do critério de verdade, apenas constata que este é necessário e desejado.

A insistência no problema do conhecimento, vale reiterar, está na dificuldade em se trabalhar com as noções idealista e materialista do real, uma vez que toda discussão sobre a essência da realidade é uma tentativa de construção de conhecimento. Assim, ao buscar na teoria (e sociologia) do conhecimento a noção de realidade, o que se faz é adequar esta realidade à percepção que dela se tem e submete-la aos domínios da linguagem e da

construção simbólica, o que está em pleno acordo com a proposta de possibilidade de construção de realidade seja no cinema, seja na história. Os limites da percepção humana sobre o real são os limites do conhecimento, e os limites do conhecimento são os limites da linguagem.

Ao deparar-se com os limites dos achados fenomenológicos, Hessen expõe cinco problemas principais que norteiam o campo de ação da fenomenologia do conhecimento, que são as questões sobre a possibilidade de conhecimento, as questões sobre a origem do conhecimento, as questões sobre a essência do conhecimento, as questões sobre os tipos de conhecimento e o problema do critério de verdade. Dentre estas questões, o pólo norteador de nossa percepção sobre o real está na origem do conhecimento (dividida entre empiristas e racionalistas e suas duas tentativas de síntese, o intelectualismo e o apriorismo).

Para o intelectualismo, fundado por Aristóteles, as idéias não constituem um mundo extra-planar, não se encontram acima das coisas, mas nelas. As idéias são as formas essenciais das coisas. Assim, a experiência é a forma pela qual, através dos sentidos, recebemos imagens sensíveis onde está contida a idéia. Para o apriorismo, a consciência apresenta elementos que são a priori, independentes da experiência. Estes elementos não são conteúdos, mas formas de conhecimento que recebem informações através da experiência. Na perspectiva apriorista, fundada por Kant, "conceitos sem intuições são vazios e intuições sem conceitos são cegas". (HESSEN, 2000). Na tentativa de conciliação, o intelectualismo dá primazia à experiência, enquanto o apriorismo dá primazia à razão. Isto quer dizer que a eterna dualidade entre estes elementos não foi superada, apenas mudou seu pólo de conflito.

Fica posto, portanto, que o problema da realidade aqui assumido oscila nesta órbita de conflito entre empiristas e idealistas, em que a aceitação da impossibilidade de uma das partes se afirmar sobre a outra nos acrescenta muito mais do que a tomada de partido. O problema do conhecimento, porém, agora converge para outra perspectiva, a da sua dimensão social, da sua relação com a linguagem e da realidade enquanto elemento institucionalizado consensualmente. Na abordagem até aqui feita, procurou-se problematizar a constatação do real e a relação que este estabelece com a consciência

humana, ou seja, a realidade compreendida dialeticamente em concordância com a apreensão que dela se pode ter. Agora, a discussão repousará no estabelecimento do real como elemento socialmente construído e mantido.

Como dito, a realidade circunscreve-se àquilo que pode ser captado pela consciência (noesis²). Esta consciência apreende as coisas por meio da linguagem, ordenadora da realidade. O homem transita em um mundo que é fundamentalmente simbólico, mundo este que organiza e dá forma às constatações provenientes tanto da experiência sensorial como das deduções racionais. O mundo e o real se limitam ao que pode ser representado. Desse modo, a discussão da realidade além desses parâmetros não é só inadequada: é impossível. A essência das coisas (noema³) não pode ser acessada pela ação intencional da consciência, apenas constatada como existente.

Vale agora, partindo desta assertiva, desenvolver uma concepção sobre a construção social da realidade, desde sua edificação primordial até a delimitação de seus elementos mantenedores. A realidade por excelência para os indivíduos está diretamente enraizada à vida cotidiana, aos elementos próximos, familiares e acessíveis de forma direta ao indivíduo.

“Entre as múltiplas realidades, há uma que se apresenta como a realidade por excelência. É a realidade da vida cotidiana. Sua posição privilegiada autoriza a dar-lhe a designação de realidade predominante. A tensão da consciência chega ao máximo na vida cotidiana, isto é, esta última impõe-se à consciência de maneira mais urgente, maciça e intensa. É impossível ignorar e mesmo é difícil diminuir sua presença imperiosa.” (BERGER & LUCKMANN, 2003. Pág. 38).

Esta vida cotidiana é regida por uma lógica essencialmente pragmática, em que os conhecimentos utilizados pelo indivíduo respondem não ao ‘porquê’, mas ao ‘como’, organizando-se em torno do ‘aqui’ do corpo e do ‘agora’ do presente. Este pragmatismo é colocado como a determinação de certos padrões de conduta para que se atinja determinados fins. (BERGER & LUCKMANN, 2003).

A nossa interpretação de mundo fundamenta-se na linguagem e nos signos acessíveis pelos elementos provindos da vida cotidiana. Para além

² Ação intencional da consciência humana sobre determinado objeto, da qual surge determinada imagem que é abstraída pela consciência como o objeto em si.

³ São os objetos mesmos, transcendentes à ação intencional que sobre eles se debruça.

disto, os conhecimentos vão se tornando mais esquemáticos e carentes de concretude. Outras experiências vividas fora do campo de significação da realidade cotidiana (a arte, a religião, o pensamento teórico, os sonhos) tendem a ser traduzidas para essa linguagem rotineira. Nesse processo, ocorre uma distorção dos significados provenientes destas outras áreas, que têm uma coerência própria. Estes outros campos de significação são espécies de parênteses que se abrem dentro da realidade predominante que é a cotidianidade (DUARTE JÚNIOR, 1994).

Como, à medida que o indivíduo se afasta da esfera cognoscível do dia a dia seus conhecimentos se tornam mais nebulosos e imprecisos, é necessário que este, na presença de um rompimento da rotina ou problema, seja capaz de buscar soluções. Um advogado que tenha fundido o motor de seu carro provavelmente não estará apto a consertá-lo pessoalmente, mas este mesmo advogado sabe que um mecânico de automóveis tem os conhecimentos necessários para este procedimento. Percebe-se aqui que o que se apresenta como o limite dos conhecimentos atrelados ao cotidiano para um, se mostra como a prática da vida cotidiana por excelência para o outro: o mecânico vive de consertar carros. Este exemplo explicita um elemento fundamental na compreensão da construção social da realidade: os conhecimentos são socialmente distribuídos, de forma que *é preciso que tenhamos em mente a quem devemos recorrer quando um determinado fato nos obriga a buscar um saber específico* (pág. 35). Dessa forma, o saber de que outros possuem saberes específicos (e quais são a grosso modo) é um elemento atrelado à realidade cotidiana. Segundo Duarte Júnior, alicerçado na obra de Luckmann e Berger,

“A realidade não é simplesmente construída, mas socialmente edificada (...) É um processo fundamentalmente social: são comunidades humanas que produzem o conhecimento de que necessitam, distribuem-no entre seus membros e, assim, edificam a sua realidade. (...) A construção da realidade depende da maneira como o conhecimento é disposto na sociedade, o que fornece a ela uma certa estrutura” (DUARTE JÚNIOR, 1994. pág. 36)

Esta estrutura social, bem como os saberes que lhe dão solidez, está assentada no cotidiano sobre um processo chamado tipificação, que impõe padrões de interação entre indivíduos. O outro com quem interagimos, desse

modo, sempre é percebido dentro de determinados estereótipos e conceitos, distribuindo os sujeitos sociais como 'tipos'. Não só os indivíduos, mas também as situações são tipificadas. Assim, percebemos indivíduos como médicos, advogados, feios, inteligentes, recatados, ou seja, dentro de conceitos pré-estabelecidos nos quais são assentados. Igualmente, percebemos as situações como compra, briga, festa ou contrato sob a mesma lógica. Da tipificação multilateral entre indivíduos e grupos decorre a institucionalização. *A instituição ocorre sempre que há uma tipificação recíproca de ações habituais por tipos de atores.* (BERGER & LUCKMAN, 2003, pág 79). As instituições são melhor percebidas se recorrermos à sua gênese.

Uma instituição corresponde ao estabelecimento de padrões de comportamento e conduta na execução de determinadas tarefas, padrões estes que vão sendo transmitidos de geração em geração. (DUARTE JÚNIOR, 1994). Isso ocorre pois toda atividade humana está sujeita ao hábito, e qualquer ação frequentemente repetida torna-se um padrão, passível de ser reproduzido e apreendido por outros sujeitos. Este hábito também implica que a ação pode ser novamente executada no futuro da mesma maneira com menor esforço. (BERGER & LUCKMANN, 2003). As instituições têm sempre uma origem histórica e pragmática (surgem com uma finalidade específica), cristalizando-se à medida que são passadas às gerações posteriores. Em determinado ponto, se enraízam de tal modo que sua origem na atividade humana é perdida, tornando-se um fato objetivo, independente dos indivíduos que a mantêm. Os papéis (tipos) exigidos pela instituição se tornam passíveis de preenchimento por qualquer um que tenha as habilidades necessárias à sua execução.

Nesse processo, a atividade humana presente na gênese do corpo institucional é suprimida, de modo que a instituição passa a ser concebida como um fato objetivo e independente da ação criadora (existe por si só). Este fenômeno é denominado reificação. (latim res = coisa). Assim, a realidade construída socialmente é reificada, adquirindo o mesmo estatuto das coisas naturais. *O homem, portanto, cria sua realidade através das instituições, que lhe dão uma estrutura social, mas passa a ser condicionado por tais instituições.* (pág. 44). Esta dialética da realidade como construção social se estabelece em três pontos. Primeiro, acontece a tipificação da conduta humana

formadora das instituições à partir das necessidades impostas pela contingência do meio, em segundo lugar, ocorre a objetivação dessa realidade (ela passa a ser percebida como algo que independe de nossa própria volição) e, por último, esta realidade objetivada determina a consciência humana no curso da socialização.

Ao serem estabelecidas, as instituições engendram paralelamente esquemas explicativos e normativos que lhe dão legitimidade, o que ocorre por meio da linguagem. Esta legitimação é uma objetivação de sentido de 'segunda ordem', produzindo novos significados que servem para integrar os significados já ligados a outros processos institucionais. A legitimação torna objetivamente acessíveis e subjetivamente coerentes as objetivações de primeira ordem institucionalizadas. (BERGER & LUCKMAN, 2003). A legitimação possui quatro níveis, expressos conforme seu grau de complexidade e abstração em relação à realidade cotidiana. No primeiro, o conhecimento não está elaborado abstratamente (em torno de porquês), mas sim concretamente (respondendo ao como). No segundo, há proposições teóricas rudimentares, que se delineiam por um encadeamento lógico amarrado ao pragmatismo. No terceiro, encontram-se teorias explícitas que legitimam uma instituição como um corpo diferenciado de conhecimentos, com grande nível de abstração. O quarto nível, denominado universo simbólico, consiste num corpo teórico de conhecimentos que busca uma integração entre os diferentes setores de uma dada ordem institucional num esquema lógico e consistente, em que o pragmatismo é deixado de lado em favor da abstração e da busca dos 'porquês'. (DUARTE JÚNIOR, 1994).

Nos universos simbólicos, onde as construções teóricas estão distantes da realidade pragmática, todas as experiências possíveis dentro de uma instituição (ou um conjunto de instituições) são integradas num corpo único de conhecimentos. Estes mecanismos conceituais/lingüísticos de integração e explicação da realidade podem partir de uma intenção real de busca da verdade (lembrando: a tentativa de conformar objeto visado e a imagem que dele se faz na consciência – aqui socializada) ou podem construir uma explicação diferente do real sentido da instituição, caso este que configura uma ideologia.

As teorias, situadas nos universos simbólicos, têm um poder realizador, ou seja, a capacidade potencial de aplicar à realidade seus conceitos e abstrações, fazendo com que voltem, dos universos em que foram produzidas, à vida cotidiana dos indivíduos. Aqui está a dialética da mudança institucional, que dá mobilidade à estrutura da realidade, tornando-a também *histórica*: alterações na prática cotidiana das instituições obrigam a mudanças nas teorias, mas também teorias levam a alterações na prática institucional. Vários universos simbólicos coexistem, oferecendo explicações da realidade complementares ou discordantes, conforme a realidade social dos indivíduos que a eles recorrem. (BERGER & LUCKMAN, 2003).

A formação das instituições e as legitimações delas decorrentes dizem respeito, basicamente, à gênese da realidade enquanto construto social. Para que esta realidade tenha estabilidade, entretanto, é necessário que haja elementos de manutenção. Grupos divergentes da realidade institucionalizada carregam, potencialmente, elementos que a desestabilizam e, em último caso, levam a seu ocaso. Contra isso, a ordem institucional constrói mecanismos de autopreservação. Aqui está o pressuposto da estabilidade, presente no pensamento sistêmico, em que todo sistema busca preservar-se contra elementos exógenos. (LUHMANN, 1995).

Os mecanismos de manutenção dos universos simbólicos (e instituições) são de dois tipos: os terapêuticos e os aniquiladores. A solução terapêutica para as divergências pressupõe que os elementos ameaçadores da estabilidade surjam endogenamente no universo em questão. Possui três mecanismos específicos: a teoria da dissidência, um aparelho de diagnóstico e um sistema de cura. A teoria da dissidência prevê a possibilidade de surgirem desvios no universo simbólico e procura construir um arcabouço teórico que explique como e porque os indivíduos se desviam da 'correta' visão de realidade. O aparelho de diagnóstico procura detectar sintomas nos indivíduos com propensão à divergência ou já imersos nela, além de funcionar como mecanismo conceitual que interpreta esses sinais a partir da teoria da dissidência. O mecanismo de cura tem como função trazer de volta o desviante do universo simbólico. Estes mecanismos são uma forma de controle social.

A aniquilação é um elemento de autopreservação do sistemas (instituições) que tem como finalidade combater elementos contrários ao

universo simbólico e localizados fora dele. São dois os mecanismos de autopreservação. O primeiro consiste em atribuir status inferior ao universo discordante, buscando elementos que lhe neguem. O segundo busca explicar as definições do universo contrário em termos dos conceitos do universo original, incorporando o dissidente, de modo que o que antes era oposição passa a se tornar afirmação do universo defensor. (DUARTE JÚNIOR, 2003).

Há, entretanto, um grupo de dissidentes internos peculiar dentro dos universos simbólicos, que tem, institucionalmente, a liberdade de contestar e propor alternativas sem sofrer processos terapêuticos e de readequação: os intelectuais, esses

“Indivíduos cujo trabalho consiste precisamente em manipular universos simbólicos, em geral buscando neles falhas e brechas por onde possam ser introduzidas novas e alternativas concepções da realidade. Enquanto na sociedade existem os legitimadores oficiais, ou seja, pessoas que laboram no sentido de manter e arraigar profundamente aquelas concepções tidas e havidas como a única realidade possível, o trabalho do intelectual realiza-se no sentido inverso: questionar essas concepções.” (DUARTE JÚNIOR, 1994, pág. 68)

Estas concepções dissidentes são negadas pela práxis da sociedade enquanto todo sistêmico, mas podem ser mantidas pois os intelectuais formam subsociedades em que seus membros compartilham visões análogas, legitimando-as em pequena escala. Nesse ponto, entra o que propriamente interessa ao trabalho, o lugar que o cinema e a história, enquanto práticas simbólicas (e universos simbólicos), ocupam na sociedade, construindo realidades e se deslocando em locais tão distintos como a cotidianidade, a institucionalização, os mecanismos de manutenção de universos simbólicos e a intelectualidade.

1.2. A DIMENSÃO INSTITUCIONAL DA HISTÓRIA E DO CINEMA

A história e o cinema se configuram como instituições, em que existe uma lógica e um delineamento que funciona como 'manual' sobre procedências, metodologias e usos. Pode-se dizer que a forma de história institucionalmente legitimada se encontra, ainda hoje, nas balizas de um proto-historicismo, ecos dessistemizados do historicismo Rankeano. Basta que se pergunte a um anônimo o que ele entende por história para que esta afirmação se reforce: ele dirá que esta é o 'passado de alguma coisa', ignorando os elementos críticos inerentes. Embora no meio acadêmico a realidade não seja esta, a história como conhecimento socialmente distribuído e engendrado na cotidianidade dos indivíduos dessa forma se apresenta. Elementos que se coloquem além da maneira institucionalizada de fazer história certamente sofrerão a atuação dos mecanismos de manutenção do universo simbólico. Paralelamente, o cinema sofre o mesmo processo. A estrutura do cinema clássico e do melodrama sistematizada por D.W Griffith e aperfeiçoada, culminando no que hoje se chama cinema moderno, impõe-se como uma instituição poderosa. Esta é a idéia de cinema socialmente assimilada e compartilhada, que se restringe ao âmbito de produção de Hollywood e alguns outros guetos do chamado 'cinema de qualidade'.

Por outro lado, o cinema e a história estão imersos em um constante conflito de legitimação desses universos, ameaçados por alternativas insurgentes contra a estrutura institucionalizada. Se, dentro dos parâmetros afirmados pelo universo simbólico do todo social o cinema e a história têm uma dimensão institucional, fora deles estas práticas de produção de sentido se configuram como grupos intelectuais, que se lançam contra as formas estruturais e discursivas impostas. Ou seja, cinema e história podem ser percebidos tanto dentro de sua dimensão hegemônica/institucionalizada quanto no interior de parâmetros combativos/intelectuais. No primeiro caso, os

discursos são colocados em congruência com a lógica 'sistêmica' de permanência e resistência. No segundo, com a lógica 'revolucionária' de contestação e mudança.

Ao se falar da história e cinema como construções de realidade, portanto, devemos nos perguntar o tempo todo de qual história e de qual cinema falamos. Os intelectuais sempre buscam a mudança, o movimento e a emancipação como elementos dotados do valor de 'bom'. Na confecção de um trabalho acadêmico, o ineditismo, a inovação e a criatividade tanto no conteúdo como no método são elementos levados em alta conta. Como uma força transformadora, os intelectuais se chocam, entretanto, com o poder imperioso da realidade institucionalizada e legitimada por elementos integrados de reificação e afirmação de seus elementos constituintes; compreender história e cinema como construtos e linguagens edificados, como codificações de realidade levadas a cabo por uma infinidade de parâmetros lingüísticos e formalísticos, é um desafio àquele que se finca na realidade cotidiana e busca através dela elementos de compreensão destas linguagens. É necessário um esforço de alheamento e transcendência para compreender construtos estranhos ao cotidiano. Não existe a História, com H maiúsculo. Não existe o Cinema, com C maiúsculo. Mesmo estes pequenos elementos ligados à gramática e ao vocabulário cotidiano são modos de manutenção das formas de fazê-los institucionalizadas e afirmadas por um corpo profissional ligado aos mecanismos terapêuticos de manutenção dos universos simbólicos.

Portanto, ao falar de história, distingo categoricamente esta como elemento enraizado na mentalidade comum e como produção intelectual socialmente situada e parcamente difundida. Dentro de determinadas caixas conceituais, como *marxismo*, *historicismo crítico* ou *nova história cultural*, o que o meio intelectual faz é insurgir contra a forma institucionalmente dada de pensamento histórico. Esta insurgência, que só se sistematizou à partir do século XIX com a criação do historicismo e da crítica pormenorizada das fontes, atualmente parece ter rendido frutos, com a incorporação de elementos ligados às dissidências intelectuais contra a história institucionalizada no pensamento histórico ligado à cotidianidade social. Fato bastante parecido acontece com o cinema. Sua forma tradicional, embora sofra mudanças estéticas muito mais ligadas ao aperfeiçoamento técnico do que à sua

constituição estrutural propriamente dita, incorporou determinados elementos dos chamados 'cinemas de ruptura' e dos núcleos de produção alternativos desvinculados de Hollywood. Estas incorporações estão ligadas, entretanto, a uma forma de assentamento e adequação frente às mudanças da mentalidade coletiva e dos elementos novos que se imprimem na cotidianidade social. Aqui, o que se percebe é uma estruturação da aniquilação como forma de preservação do universo simbólico, como demonstra esta passagem de Bernardet,

"Sob certo aspecto, o sistema industrial (do cinema) prejudica-se por sua própria rigidez, que dificulta a sua renovação. De fato, para continuar a motivar o público, ele precisa apresentar novidades. Ora, o risco de novidade não cabe muito bem no rígido sistema industrial, pois novidade é risco. Para atualizar-se ele se vale frequentemente da experiência de firmas menores ou produtoras independentes, cujos filmes são menos condicionados pelas exigências imediatas do mercado."(BERNARDET, 1994. Pág. 67)

Ocorre, dentro do cinema, uma espécie de fagocitose, em que a produção industrial – e institucionalizada – se vale de experiências independentes de sucesso para renovar-se. A renovação não ocorre internamente, portanto, mas por um processo de adequação do outro ao eu já demonstrado na exposição da teoria sociológica de Berger/Luckmann. Na história isso ocorre, embora de maneira mais tímida e menos sistemática devido a um abismo que separa estas duas linguagens: o cinema é uma poderosa locomotiva econômico/industrial, geradora de capital e hermeticamente alicerçada em bases de produção, abrindo tentáculos que abarcam mesmo a produção dissidente para sua afirmação institucionalizada. A produção histórica não movimenta grandes quantidades de capital: o único livro acadêmico de história até hoje considerado um *best seller* foi *O Queijo e os Vermes* de Carlo Ginzburg. A forma institucionalizada do pensar e fazer histórico se deve muito mais a uma mentalidade coletiva comum sedimentada do que a uma prática econômica com mecanismos auto-afirmadores concretos. Sua permanência como instituição se deve, ademais, a elementos culturais e simbólicos, que dificultam a percepção do fazer histórico como uma narrativa e uma inferência do poderia-ter-sido.

Vale ainda ressaltar alguns elementos que levam a história e o cinema enquanto instituições a se afirmarem desta maneira: sua dimensão estrutural consegue fazer um diálogo íntimo com a percepção de mundo de seus interlocutores, diminuindo ao máximo o desconforto em acessar uma realidade que destoa do universo simbólico equivalente à realidade cotidiana. Na história, isto é percebido através da exposição dos fatos como tais, e não como possibilidades, da afirmação categórica dos elementos como 'existentes um dia' e da conseqüente edificação de um passado como certeza. Causa vertigem a idéia da história – e do passado – como elemento inalcançável e passível de acesso somente por meio da construção textual (através de elementos narrativos próprios da ficção) relacionada à pesquisa documental. A supressão do passado como certeza causa o extremo desconforto da incerteza da própria origem e dos fundamentos da realidade, o que destoa dos conhecimentos pragmáticos ligados ao cotidiano e tende a ser negado.

No cinema, estes elementos se ligam à confecção de uma estética atrelada ao melodrama originário do teatro de Diderot e de uma forma organizadora das imagens no quadro captado pela objetiva tida como um simulacro da realidade: a construção dos planos, os movimentos de câmera e o uso de plonqué e contra plonqué não são utilizados arbitrariamente, mas visando sempre ocultar a presença do aparato que registra a imagem simulada (as personagens não olham para a câmera), afirmar o posicionamento das personagens em relação ao espaço que ocupam e a outras personagens (campo e contra campo), deslizar pelo espaço cenográfico e recortar o ambiente sem causar estranhamento ao espectador, contextualizando-o (não se parte de um plano geral para um primeiríssimo plano) e criando elementos que amarrem estrutura e narratividade. Estes elementos serão melhor discutidos em seguida.

Primeiramente, é necessário delimitar exatamente o que aqui se entende por cinema e história não somente como formas institucionalizadas, mas como categorias de análise. Entenderei história não como um ente ontológico ou o sinônimo de passado, este visto como um dado factual e concreto. Tampouco será percebida como a objetivação dos eventos e atores considerados fundamentais na mudança do curso dos acontecimentos ao longo de uma dada linha cronológica. Antes disso, o conceito será compreendido

como uma narrativa ou discurso. Desse modo, a história só existe como produto da ação intencional humana que busca, através de vestígios e índices, reconstruir um passado inatingível objetivamente. A tarefa do historiador reside na reconstituição do passado, feita dentro de um pacto de verdade assumido previamente com o leitor, ou seja, o historiador se compromete a produzir um discurso verídico sobre o passado, ao que o receptor consente. O tempo da narrativa histórica não está no passado, como acreditavam os historicistas, tampouco no presente da escrita, como afirma o grupo mais radical dos presentistas e críticos extremistas da objetividade histórica. Ele se encontra em um terceiro tempo, uma ficção do historiador que, à partir de determinados embreantes, refigura o passado com uma narrativa que se substitui ao pretérito, tomando-lhe o lugar. (RICOEUR, 1994).

O cinema poderia ser aqui entendido como estrutura de sentido ou um conjunto específico de elementos de codificação da imagem em movimento dentro do limite específico inaugurado pelo aparato do cinematógrafo e seus sucessores tecnológicos. Desse modo, toda imagem em movimento projetada a partir de padrões de codificação intencionalmente levados a cabo seria considerada cinema. Essa conceituação apresenta problemas, visto que acaba englobando também experiências tão distintas como os comerciais de televisão, a telenovela, os vídeos amadores e familiares ou os programas de auditório. Tal problema persiste, e sem dúvida alguma é ainda um desafio para os estudiosos de cinema, que buscam delimitar a fronteira que permite o enquadramento de um filme de Glauber Rocha ou Kiarostami dentro da categoria 'cinema' e a exclusão de um programa do Sílvio Santos, um telejornal ou uma propaganda da Nike dentro da mesma categoria.

Para evitar o prolongamento desta complexa discussão, que por si só merece um trabalho a parte, considero válidas para o presente trabalho somente algumas experiências cinematográficas inseridas dentro de contextos específicos. Mais precisamente, excluo toda experiência audiovisual criada fora da gênese da linguagem cinematográfica e construída em formatos distintos, adequados à realidade comunicacional da televisão. Para que isso seja possível sem que haja um grave vácuo conceitual, defenderei a proposição de François Truffaut: o combate ao cinema comercial norte-americano, em que a produção obedece à lógica da divisão do trabalho e da definição apriorística da

obra, o que anula a figura do autor. Assim, o cineasta defende a 'teoria do autor', a assunção de que o filme é obra de uma só pessoa e de que nele devem estar impressos traços subjetivos de seu criador, o que possibilita a aproximação do cinema com as artes. (TRUFFAUT, 1954) Tendo ciência da crítica de André Bazin à proposta de Truffaut, visto que é um absurdo impor a ditadura da autoria a uma arte coletiva como o cinema, proponho aqui o cinema como uma obra autoral, realizada dentro de determinados padrões de codificação narrativa e abrindo a possibilidade à autoria coletiva, isto é, a autoria também sendo possível como a síntese de idéias convergentes entre sujeitos distintos e criticamente atuantes. (BAZIN, 1957). Junto à acepção de Truffaut, abarco o cinema clássico norte americano (hollywoodiano) que, embora produzido industrialmente, se constitui dentro de padrões rígidos de codificação da narrativa e exposição de eventos e personagens, entrementes havendo variações (e, portanto, volição crítica) dentro da estrutura.

Na relação entre estes dois elementos, deve-se empreender um esforço em evitar estruturas teóricas fechadas, o que prejudica o diálogo interdisciplinar. Assim, torna-se interessante o uso de categorias e percepções-chave de cineastas e intelectuais ligados à área para fazer uma apreciação crítica sobre a práxis histórica, sem se abster das considerações já feitas por estudiosos e literatos atentos aos problemas aqui expostos. São, de fato, óbvias algumas distinções indissolúveis entre o cinema e a história enquanto discurso/narrativa, como as limitações dadas pelo próprio aparato (cinematógrafo x escrita), pelo canal da enunciação (a escrita da história x a dimensão pictórica da narrativa cinematográfica) ou pela relação existente entre produção e recepção nestas áreas (leitura/academicismo x visualidade/entretenimento). Para que seja possível uma apreciação comparativa entre as duas áreas, portanto, deve-se sempre ter em mente as limitações de tal ação, percepção esta que, se suprimida, destitui de sentido todo o trabalho.

Paralelamente, deve-se salientar a intenção aqui proposta de relacionar estruturas, e não conteúdos. O que define a imanência de um discurso, de uma forma de produção de verdade, é tanto mais dado pelos aspectos formais do que contedísticos. Os debates levantados pela História Cultural, opondo a cultura e as sensibilidades à visão sócio-econômica

tradicionalmente dominante até a década de 80 no Brasil não parecem nos dizer muito nesse aspecto. Seja na análise do imaginário religioso de um dado grupo durante os séculos XVIII e XIX, seja em um estudo do processo de formação da consciência da classe operária no ABC paulista nos fins da ditadura militar, a forma de exposição da narrativa e os *shifters* (embreantes) seguem um mesmo padrão estrutural. Em ambos, a estrutura discursiva se dilui no conteúdo, ocultando-se como agente intrínseco ao processo de recepção da informação pelo leitor.

Entre os cineastas, os modos de cisão paradigmática, de contestação da forma de produção institucionalizada, diferem essencialmente do que se observa na história: incorrem diretamente na estrutura. Desde o cinema de montagem russo, passando pelo surrealismo espanhol, as experiências vanguardistas, o cinema estrutural americano, os neo-realismos, o cinema-direto ou o cinema-verdade, o que se contesta em primeiro plano não são os conteúdos da narrativa clássica americana, que aprioristicamente são ilimitados. As formas de codificação da narrativa, de exposição da realidade pictórica, de relação com o tempo, espaço e objetos é que são colocados em xeque.

Se a História Cultural, enquanto categoria genérica, não produziu diferenciações e experiências notáveis de contestação a determinada forma (estrutura) institucionalizada na exposição dos dados pelo historiador, não se esquecendo aqui das grandes contribuições de Braudel e LeFebvre (embora não fossem estritamente historiadores culturais) na ruptura com a narrativa historicista Rankeana, não se pode dizer o mesmo das experiências recentes gestadas no bojo do que hoje se chama Nova História Cultural, particularmente a micro-história e o 'construtivismo' (história como construção de realidade), contestador da objetividade e da afirmação do discurso histórico como 'real'.

2. CINEMA E HISTÓRIA EM QUESTÃO

2.1. HISTÓRIA: REVELAÇÃO E ENGANO

Enquanto construção sobre a realidade, a história se distingue notadamente do discurso filosófico e do discurso científico. A produção de verdades históricas não corresponde à produção de verdades científicas (como era pretensão do historicismo crítico), tampouco de verdades filosóficas. Ela se encontra em um terceiro lugar epistemológico, cuja natureza e os elementos constituintes só muito recentemente despertaram interesse em historiadores, lingüistas e filósofos da história, preocupados com a origem da inferência de verdade aos textos de história e da forma como estes lidam com o passado.

Interessante notar que a história, assim como a filosofia e a ciência, passou por dois níveis distintos – e opostos – de crença em seu poder de produção de verdades e de relação intrínseca com o real até chegar ao seu nível atual (muito atual) de questionamento sobre si mesma e sua relação com o conhecimento. Dentro do que foi citado no capítulo 1 como uma das preocupações radiciais da teoria do conhecimento, o problema da possibilidade de se conhecer, a epistemologia da história passou por um extenso período de dogmatismo, contraposto por elementos céticos e culminando no criticismo de base kantiana.

É válido lembrar, entretanto, que estas denominações não são arbitrárias, no sentido de afirmar determinado autor como dogmático e outro como cético taxativamente, submetendo assim o conhecimento histórico ao filosófico. A delimitação de autores que pensaram o discurso histórico dentro destas categorias de análise é fruto de um esforço comparativo, que necessita de um ponto de consonância para que tenha sentido. Fora dos termos específicos de analogia entre formas distintas de conhecimento, a utilização das categorias dogmatismo, ceticismo e criticismo não se aplica à história.

Por dogmatismo, entende-se a posição epistemológica para a qual o problema do conhecimento não existe, pois este é auto-evidente. A possibilidade e a realidade do contato entre sujeito e objeto são simplesmente pressupostas. Fica óbvio, para os dogmáticos, que o ser cognoscente apreende aquilo que está diante dele tal como é. Esse ponto de vista se sustenta em uma confiança na razão humana que não foi acometida por nenhuma dúvida (HESSEN, 2000). Na ciência, a aproximação com essa corrente é marcada pelo positivismo e o verificacionismo do Círculo de Viena. Dentro da filosofia, o dogmatismo ocorre de forma mais radical entre os pré-socráticos, encontrando reverberações mais amenas nos sistemas metafísicos do século XVII. Na história, sua persistência temporal é maior, passando por Heródoto, Maquiavel, Michelet e Ranke.

O legado do historicismo de Ranke e Droysen (segunda metade do século XIX), muitas vezes tachado de forma inadvertida como 'positivista', se concentra na emancipação da história como disciplina autônoma, através de um esforço de sistematização da disciplina como ciência. Essa ciência histórica, ao se estabelecer como disciplina específica, buscava demarcar-se nitidamente em oposição à filosofia da história. O progresso assegurado pela pesquisa histórica empírica deveria se distinguir das tentativas da filosofia da história em delimitar o âmbito da experiência histórica a critérios racionais universais, metafísicos. Os historiadores viram nas teorias filosóficas da evolução histórica uma restrição inadmissível da pesquisa histórica a pontos de vista restritivos. (MARTINS, 2002).

Nesse movimento de emancipação em relação à filosofia da história, acompanhado por outro – de distinção entre explicação (positivista) e compreensão (historicista) – é que a ciência histórica do séc. XIX se consolidou. Entretanto, a pretensão científica fez com que os historicistas se alinhassem a uma perspectiva empírica de equivalência entre passado e história, o que abriu a possibilidade de construção científica do passado tal qual ele foi (a possibilidade do desvelamento do pretérito como verdade). Remetendo ao indutivismo de Bacon e Stuart Mill, Ranke afirmou que *'Do particular tu podes passar, ousada mas refletidamente, para o geral; da teoria geral, não sai caminho algum par a contemplação do particular'*. (RANKE apud MARTINS, 2002).

Esta característica destacadamente cética, em que o passado é tomado como uma entidade palpável e passível de compreensão desde que o historiador lance mão de procedimentos metodológicos adequados (escolha dos documentos ‘verdadeiros’, hermenêutica) fica bem marcada neste famoso trecho, em que Ranke salienta a individualidade de formas culturais e sociais passadas e as toma como entes,

“Cada época existe em relação imediata para com Deus e seu valor não repousa sobre o que dela decorre, mas em sua própria existência, em seu próprio ser. Destarte a consideração da história, ou seja, da vida individual na história, um impulso específico, na medida em que cada época deve ser vista como algo válido em si e altamente digno de consideração.” (RANKE apud MARTINS, 2002, p.15-16)

Conforme a consideração rankeana, o passado não apenas foi: ele é. As épocas são essencializadas, colocadas em relação direta com Deus e dispostas empiricamente, sob a forma de documentos. O historiador não constrói *um* passado. Ele desvela *o* passado. Essa perspectiva será contestada de forma contundente somente com o surgimento da Revista do *Annales* em 1929 e a *Nouvelle Histoire*.

O ceticismo, extremo oposto do dogmatismo, contesta radicalmente a capacidade de apreensão do objeto pelo sujeito. Enquanto o dogmatismo, de certo modo, desconsidera o sujeito, o ceticismo não enxerga o objeto. Seu olhar, um psicologismo extremista, se cola de modo tão unilateral ao sujeito e à função cognoscente que desconhece por completo a referência ao objeto. Observa que todo conhecimento é condicionado por peculiaridades do sujeito e de seus órgãos do conhecimento, bem como por circunstâncias externas. *Duvida da capacidade efetiva de se produzir um conhecimento verdadeiro e ignora o caráter relacional do processo de construção da realidade* (a imagem, no sujeito, do objeto). (HESSEN, 2000, pág. 32).

Na ciência, a forma mais latente de ceticismo é recente, remetendo à provocação de Paul Feyerabend e seu anarquismo metodológico à comunidade científica. Seu ceticismo, entretanto, vem sob a máscara do relativismo, em uma atitude pluralista de ruptura com o raciocínio crítico e o indutivismo positivista. O autor chegou a afirmar que *‘só há um princípio que pode ser defendido em todas as circunstâncias e em todos os estágios do*

desenvolvimento humano. É o princípio: tudo vale.” (FEYERABEND, p.34). Na filosofia, a corrente é fundada por Pirro de Elis e encontrada em Arcesilau e Carnédeas, passando pelo ceticismo ético de Montaigne, o ceticismo metafísico de Hume e o ceticismo metódico de Descartes. (HESSEN, 2000, pág. 33). Na história, o ceticismo é bem marcado pelo posicionamento de Roland Barthes e, até certo ponto, Hayden White, afirmador de que a História é uma forma de ficção, tal como o romance é uma forma de representação histórica (PESAVENTO, 2003, pág. 34).

Ao se questionar sobre a singularidade do ato de pensar historicamente e as características delimitadoras de um método especificamente histórico de investigação, Hayden White percebeu o uso de elementos literários na construção das narrativas clássicas na historiografia do século XIX. No famoso prefácio de seu *Meta-História*, indica que,

“Ao contrário de outros analistas da escrita histórica, não suponho que a subestrutura “meta-histórica” do trabalho histórico consista nos conceitos teóricos explicitamente utilizados pelo historiador para dar a suas narrativas o aspecto de uma explicação. Acredito que tais conceitos compreendem o nível manifesto do trabalho, visto que aparecem na superfície do texto e podem comumente ser identificados com relativa facilidade.” (WHITE, 1973, pág. 12).

Fazendo isso, White chamou a atenção para a estrutura, relegando os conceitos ao que chamou de ‘nível manifesto’ ou o conteúdo. Assim, transcende as discussões acerca dos temas e campos da história e busca alicerçar as bases e estratégias discursivas em que desliza a argumentação propriamente histórica. Para isso, criou um extenso léxico de modos e estratégias argumentativas em que os historiadores se baseiam – conscientemente ou não – para produzir verdades históricas,

“Distingo três tipos de estratégias que podem ser usadas pelos historiadores para alcançar diferentes tipos de impressão explicativa. Chamo, a essas estratégias, explicação por argumentação formal, explicação por elaboração de enredo e explicação por implicação ideológica. Dentro de cada uma dessas diferentes estratégias identifico quatro possíveis modos de articulação pelos quais o historiador alcança uma impressão explicativa de tipo específico. Para os argumentos, há os modos do formismo, do organicismo, do mecanicismo e do contextualismo; para as elaborações de enredo há os arquétipos da estória romanesca, da comédia, da tragédia e da sátira; e para a implicação ideológica há as táticas do anarquismo, do conservantismo, do radicalismo e do liberalismo. Uma combinação

específica de modos constitui o que chamo de “estilo” historiográfico de determinado historiador”. (WHITE, 1973, pág. 12)

White afirmou, à partir de uma tipologia original, o uso de elementos próprios à prosa ficcional em um formalismo intrincado, em que o historiador elabora previamente um enredo sob determinado modo literário, a que são aplicadas estratégias determinadas de argumentação à partir de uma dada implicação ideológica. Segundo Sandra Pesavento, White reforçava a idéia – já apresentada por Veyne e Foucault – do caráter fictício das reconstruções históricas e que contestavam seu caráter científico (PESAVENTO, 2003)

O ceticismo de Barthes se impõe de maneira mais ferrenha e dura sobre o discurso histórico, ao observar a falta de distinções bem marcadas entre a narrativa histórica e a ficcional. Partindo da análise dos embreantes presentes na enunciação, as características dinâmicas e estruturais do enunciado e a relação dos historiadores clássicos (Heródoto, Maquiavel, Bossuet, Michelet) com o processo de significação dos referentes, o lingüista conclui que,

“O fato não tem mais do que uma existência lingüística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão a “cópia” pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o “real”. (BARTHES, 1984, p. 177).

Com essa afirmação, Barthes se contrapôs de forma incisiva ao historicismo crítico do século XIX, ao demarcar a história dentro de uma existência lingüística que erige ficcionalmente o passado, mas que é transmitida como se fosse uma cópia pura e simples do pretérito. Assim, a crença da escola rankeana no resgate de um outro tempo não é senão um devaneio, corroborado por estratégias de supressão do sujeito na enunciação para que o objeto seja destacado (mito da objetividade).

Assim como o dogmatismo é imaturo, não percebendo o sujeito e a consciência como filtros na apreensão do objeto, o ceticismo é autodestrutivo, pois a afirmação de que nenhuma forma absoluta de conhecimento é possível é uma inferência de verdade. Entretanto, se o ceticismo afirma que a constatação de nenhuma verdade é possível, se anula em uma argumentação lógica falha (falácia). Este argumento permanece mesmo se tomarmos

variações menos radicais do ceticismo, como o subjetivismo (a verdade tem validade subjetiva), o relativismo (a verdade tem validade consensual) e o pragmatismo (a verdade tem validade prática).

Essa lacuna na busca de uma explicação que dê conta satisfatoriamente da *relação* entre sujeito e objeto (e não somente da determinação unilateral do sujeito sobre o objeto ou do objeto sobre o sujeito) dá origem ao criticismo, com Kant. Ele compartilha com o dogmatismo uma confiança axiomática na razão humana, convencido de que o conhecimento é possível e a verdade existe, atentando também para uma desconfiança com relação a qualquer conhecimento determinado. Põe à prova toda afirmação da razão humana e não aceita nada de forma inconsciente. (HESSEN, 2000). Para Kant, o criticismo é *“aquele método da atividade de filosofar que investiga tanto a fonte de suas afirmações e objeções quanto os fundamentos sobre os quais repousam; um método que nos dá a esperança de atingir a certeza”*. (KANT apud HESSEN, 2000, p. 43. Grifo meu).

Na ciência, o criticismo se encontra destacadamente na epistemologia de Popper, acompanhado por seu célebre comentador, Thomas Kuhn. Sendo Popper também um filósofo da ciência, é sensato abarca-lo na filosofia criticista junto a Platão, Aristóteles, Locke, Descartes e, evidentemente, Kant. Na história, a linha entre criticismo e dogmatismo se torna muito tênue, sendo muitas vezes difícil uma delimitação clara. Entretanto, em alguns esta linha se torna suficientemente visível: Paul Ricoeur e Michel de Certeau, particularmente. A perspectiva ricoeuriana, que legitima o autor como um criticista, já foi apresentada na segunda parte do capítulo 1, na conceituação da história. O historiador seria capaz de fazer reviver o vivido de forma discursiva, estabelecendo uma narração situada em um terceiro tempo, que não é nem passado nem presente, mas cria uma narrativa que se substitui ao passado e lhe faz as vezes. (PESAVENTO, 2003). A história passava a ser, ‘baseada em fatos reais’ (aproveitando a deixa do diálogo com o cinema), uma *encenação do ocorrido* que é estabelecida consensualmente como *o ocorrido*.

Michel de Certeau enfoca a escrita da história como um discurso de separação temporal e espacial, opondo passado e presente, a escritura e o social ao qual refere. Esta separação também opõe a verdade do discurso construído ao mito e a tradição. O gesto de dividir é sempre repetido. Assim, a

cronologia do passado se compõe de períodos, entre os quais se indica sempre a decisão de ser outro ou de não ser mais o que havia sido até então (períodos de transição, como o Renascimento ou a Revolução Francesa). Cada tempo novo dá lugar a um discurso que considera morto aquilo que o precedeu, recebendo um passado já marcado pelas rupturas anteriores. O corte é o postulado da interpretação - que se constrói à partir do presente - e seu objeto, pois as divisões organizam as representações a serem estudadas. (CERTEAU, 2002).

Não resistindo ao ímpeto de adjetivar, devo taxar este *insight* de Certeau como genial, pois demonstra como o historiador voluntariamente cria as rupturas que opõe passado e presente e dá um sentido para este passado que foi recortado a partir do presente em que ele afirma se manter. Esta separação temporal também configura uma separação identitária, em que o passado se refere ao outro e o presente remete ao eu. Outra consequência que daí decorre é o estabelecimento de um *a posteriori*, um limite cronológico final que baliza o objeto e se coloca, no processo interpretativo, como o desenlace de um conjunto de fatores interdependentes. No capítulo III, será demonstrado como esta característica da estrutura do discurso histórico se aproxima da narrativa do cinema clássico e documentário, internamente coerente e coesa. A respeito disso, vale ressaltar, quanto ao historiador, que

“No passado do qual se distingue, ele faz uma triagem entre o que pode ser compreendido e o que deve ser esquecido para obter a representação de uma inteligibilidade presente. Porém, aquilo que esta nova compreensão do passado considera como não pertinente – dejetado criado pela seleção dos materiais, permanece negligenciado por uma explicação – apesar de tudo retorna nas franjas do discurso ou nas suas falhas: “resistências”, “sobrevivências” ou atrasos perturbam, discretamente, a perfeita ordenação de um progresso ou de um sistema de interpretação.” (CERTEAU, 2002, p. 16).

Encerrado o percurso da história em diálogo com suas irmãs, a filosofia e a ciência, façamos algumas considerações. A síntese criticista da história (tomemos, na velha dialética hegeliana, dogmatismo como tese e criticismo como antítese) não encerra o problema do conhecimento histórico. Tanto na história quanto nas outras duas formas de conhecimento, a identidade está relacionada não tanto ao grau de autoconsciência sobre a estrutura do discurso e sobre o nível de certeza do conhecimento produzido, mas à verdade. A

filosofia produz verdades filosóficas, a ciência produz verdades científicas e a história, verdades históricas. Por mais que seja rechaçado por seu impressionismo, o texto de Humboldt continuará sendo legítima e merecidamente histórico. Por mais que mitifique os elementos interpretados, entregando as ações humanas à volição divina, Heródoto ainda é considerado um historiador. A verdade não é construída durante o discurso, mas tomada aprioristicamente. Devido a seu lugar social (um intelectual comprometido em produzir a memória da sociedade) e a integração do trabalho com as fontes e significação do pretérito à sua cotidianidade, o historiador escreve investido de autoridade. Seja lá o que ele escrever dentro do papel social de historiador, será consensualmente aceito como verdadeiro. A este elemento, Foucault traz grandes contribuições:

"A história não está fora do âmbito do poder (...) é produzida apenas em virtude de múltiplas formas de repressão. (...) Cada sociedade tem sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos; a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro." (FOUCAULT, 1979, p. 12).

Contextualizada a história como uma forma particular de conhecimento e engendrados os elementos sociais ligados ao âmbito do poder, que investem o historiador com uma autoridade imperiosa na produção de verdades sobre tempos pretéritos, junto à percepção do saber histórico como um elemento limitado na emissão de certezas no que se refere à verdade do discurso e das interpretações emitidas sobre tempos passados (repetindo, não há como emitir garantias de que o objeto visado e a imagem dele tenham equivalência), vale agora salientar a percepção de que, se alienado de seu lugar de produção e seu papel social, o historiador não tem qualquer função.

O avanço do conhecimento histórico e da autoconsciência do discurso e do saber na história – os limites de apreensão do real – a eterna separação entre passado, passível de análise somente pela mediação dos documentos e presente, no qual a escrita da história se dá e o arrojamento do método são elementos inegáveis e que muito contribuem no presente momento da disciplina, mas se bastam a si mesmos. O historiador criou um nicho em que o

conhecimento circula sem extravasar para o meio social. Embora estes avanços criem desdobramentos consideráveis dentro do meio acadêmico, a difusão social do conhecimento histórico é extremamente débil e fraca. O profissional de história parece ter se anulado como unidade de um todo social funcional.

Para que a forma institucionalizada de se entender a disciplina sofra abalos, é preciso que haja a difusão das limitações do texto histórico como garantia de verdade sobre o passado. Isto somente pode ocorrer se o historiador tiver ciência do lugar social que ocupa, das implicações de suas afirmações e, mais do que isso, da forma pela qual organiza seu discurso e encadeia seu conteúdo: a estrutura.

Neste ponto é que se torna importante o diálogo com o cinema. A linguagem cinematográfica, crítica em relação a seus postulados e atenta às estratégias de diálogo com o público e construção da realidade, conseguiu criar uma forma de relação com o espectador em que os problemas relacionados à verdade do que se projeta não são dele ocultados, mas transmitidos (ou melhor, repassados) por determinados padrões da estrutura, que acabam por ser percebidos intuitivamente. Um bom exemplo disso foi extraído por Giba Assis Brasil, ao registrar uma conversa com um motorista de táxi sobre os filmes *Coisas Eróticas* e *O Império dos Sentidos*, primeiras películas com cenas de sexo explícito liberadas pelo governo militar para exibição comercial. O taxista afirmou, na comparação entre os filmes, que *Coisas eróticas* era melhor porque era 'mais real'. (ASSIS BRASIL, 2003).

Certamente, o taxista não é um estudante de cinema, tampouco um entendedor dos elementos estruturais da narrativa fílmica e das diversas formas de codificação da linguagem imagética. Sua percepção, na comparação entre os dois filmes, de que um era mais real do que o outro se deve à abstração do conteúdo mediada por determinados elementos da estrutura processados inconscientemente.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, por exemplo, Umberto Eco percebeu que nos filmes ditos pornográficos o tempo do ato sexual filmado tem de ser igual ao tempo de um ato sexual real, e essa obrigação termina contaminando mesmo as cenas não sexuais dos filmes do gênero. Este padrão não é hermeticamente obedecido em *O Império dos Sentidos*, o que

provavelmente levou o taxista à sua afirmação. (ECO apud ASSIS BRASIL, 2003).

Igualmente, o historiador deveria encontrar maneiras de deixar a estrutura narrativa transbordar suas incertezas, as discontinuidades da apreensão sobre o passado calcadas nas limitações impostas pelo acervo documental disponível e as estratégias ficcionais de construção da verdade histórica. Escreve-lo explicitamente não seria a solução, pois isto voltaria o problema para o ponto de partida, que é a limitação dos historiadores no diálogo consigo mesmos e áreas profissionais adjacentes (antropólogos, lingüistas, filósofos, etnólogos),

“Se a questão da verdade não pode ser resolvida no âmbito exclusivo da ciência ou do conhecimento – por uma espécie de autocrítica – é porque remete necessariamente para um exterior...”
“(MACHADO apud PIMENTA, 1999, p. 102).

O compromisso social do historiador na produção de seus textos nada tem a ver com uma intenção pedagógica do conhecimento histórico. Não se faz aqui qualquer alusão a uma pretensão edificante e moralizante do texto histórico, da acepção da ‘história como mestre da vida’. O que está em pauta é a necessidade de escoar a produção, distribuí-la socialmente, fazendo com que se integre satisfatoriamente no *corpus* social do conhecimento conforme o processo de tipificação demonstrado por Luckmann e Berger.

O compromisso ético reside no seguinte fato: o historiador, investido de autoridade no discurso e produção de conhecimento sobre o passado, antes de repassar como real ou verdadeiro aquilo que ele constrói dentro da ficção controlada ou ‘verdadeiro ao nível do texto e do discurso’, deve transmitir suas incertezas. A consideração foucaultiana é bastante incisiva neste ponto, ao articular discurso e poder. Um historiador provavelmente se negará a repassar seu conhecimento como ‘possibilidade’ ao invés de ‘certeza’, pois isto criaria uma ameaça ao seu lugar de produção que também é um lugar de poder. A reformulação da estrutura da narrativa, fazendo com que estes elementos sejam intuídos pelo leitor, se faz válida exatamente por evitar que o historiador diga explicitamente ‘eu não sei’, criando a dúvida como uma intuição do leitor ao invés de uma afirmação cabal de quem escreve.

Na delimitação do grau de certeza do historiador sobre as verdades que produz, interessa notar que o 'dogmatismo', a confiança plena na relação entre história e desvelamento do real, é gerado quando as atenções se voltam para o método, enquanto o 'ceticismo', questionamento de que a história é capaz de gerar conhecimento, é fruto do enfoque unilateral no texto final do historiador, no seu discurso. Isso ocorre pois, se no processo de enunciação, na escrita da história, os usos do historiador não se diferem de forma clara da literatura, no método, organização da realidade que será dada a ver, estas diferenças se tornam abissais. Nesta relação, o método é que particulariza a história, lhe dá a autoridade de discurso sobre o real e fornece o instrumental legitimador da pretensão de verdade e construção de conhecimento.

Pensar os métodos da história, portanto, incide na tarefa de questionar a certeza de acesso à 'realidade' e a minimização dos traços subjetivos do historiador no julgamento das fontes e dados sobre o passado. Nesta perspectiva, há uma imensa quantidade de metodólogos e pesquisadores em história que afirmam a congruência entre o discurso histórico e o discurso científico. Esta afirmação se torna interessante principalmente se constataremos que, a partir da segunda metade do século XX, a ciência entra no mesmo espiral experimentado pela história de crise sobre a certeza das verdades produzidas em seu bojo (embora, notemos, elas venham de duas perspectivas; ou seja, a crise da ciência, embora se confunda paradigmaticamente com a da história, não advém do mesmo *front*). Iniciada por Popper e problematizada por Thomas Kuhn e Imre Lakatos, esta crise da ciência alcança sua forma mais radical no já mencionado Feyerabend.

Ao buscarmos uma arqueologia do método em história, perceberemos uma dinâmica de percepção em relação ao tratamento das fontes e outra em relação aos dados da realidade passíveis de serem considerados fontes. Parte-se, portanto, da crítica metódica dos documentos iniciada com o historicismo, em que o método buscava resgatar os ditos 'documentos oficiais', únicos portadores da verdade histórica, e fazê-los falar por meio de técnicas interpretativas específicas. Chega-se à revolução provocada pela Nova História na primeira metade do século XX e a ampliação do conceito de documentos e fontes, quando todos os vestígios e rastros do passado passam a ser relevados

como instrumentais em potencial para a produção de conhecimento histórico (REINATO, 2002).

Em relação aos métodos de inferência sobre os documentos selecionados, opõe-se uma vertente que prima por uma concepção totalizante e científica – assentada no pensamento marxista – e uma vertente que busca alternativas à visão estrutural e científica da história, agrupada dentro da Nova História Cultural. No primeiro caso, um esforço admirável vem na década de 60 com a história serial, encabeçada por Labrousse. Gestado no interior dos *Annales*, este método prima por operações quantitativas e se opõe à noção (herdada do século XIX) de que em cada período e sociedade elementos distintos evoluem simultaneamente a um ritmo idêntico, grosso modo. (CARDOSO, 2002). A história serial valoriza a busca na diferença de ritmo entre setores econômicos distintos e busca, através da análise conjunta de documentos dispostos em ordem cronológica ascendente, continuidades e oscilações. Há outros métodos ligados a esta empreitada de pretensão científica, tais como a história quantitativa e a *New Economic History* (praticadas por economistas), além dos esforços atrelados à história social (advindos de Lefebvre e Bloch), a história demográfica (CARDOSO, 2002) e resquícios da hermenêutica historicista.

Do outro lado da moeda estabelecem-se métodos que buscam levar em consideração os problemas colocados quanto à objetividade das fontes e das verdades construídas, bem como os processos de significação e os elementos simbólicos inerentes à produção de conhecimento e à natureza das fontes. Entre estes, se destacam o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, o método da montagem de Walter Benjamin e a descrição densa de Geertz (PESAVENTO, 2003). Interessante notar, entretanto, que destes três somente Ginzburg é historiador por formação, o que demonstra, com o reforço da aceção anterior de economistas-historiadores, a dificuldade de os historiadores, por instrumentais próprios, delimitarem métodos de tratamento de fontes que dêem conta de problemas propriamente históricos e construídos no interior da área. A aplicação de métodos da Antropologia diretamente à história, como é o caso da descrição densa – em que o pesquisador descreve a realidade observada em suas minúcias e cria relações (teias) de sentido possíveis, até se sentir integrado e imanente ao universo que pesquisa por

acontecimentos catárticos (GEERTZ, 1989) - traz o risco de desvirtuamento de sua concepção original. O historiador, na grande maioria das vezes, lida com registros e vestígios, não com pessoas e fatos concretos.

O problema de tomar a história como ciência decorre da crença no acesso empírico do passado através dos documentos, da capacidade de o historiador, através de operações como a substituição de considerações qualitativas por inferências quantitativas e do estabelecimento de procedimentos rigorosos de atitude em relação ao material solidificados pelos alicerces do método, superar as barreiras impostas pelo subjetivismo e pelo impressionismo. Este argumento é tautológico.

A. Marwick, em *The Nature of History*, afirmou que a dimensão subjetiva dos relatos historiográficos resulta não da postura ideológica do historiador, mas da natureza das provas apresentadas, uma vez que os historiadores se vêem forçados a exibir um maior grau de interpretação pessoal pela imperfeição de suas fontes. Para que este problema seja suprido, os historiadores devem desenvolver severas regras metodológicas em que possam reduzir suas intervenções morais (JENKINS, 2005). Este argumento é, no mínimo, falho.

Se recorrermos aos processos colocados sobre a construção social da realidade, notaremos que o método, por mais rigoroso que seja, é construído por alguém, por um sujeito que, a par de determinados problemas levantados sobre o objeto e de uma dada concepção de passado e de fontes históricas, edifica procedimentos de trabalho sobre o material que, quando repetidos e afirmados por outros profissionais, são reificados e transformados em uma realidade externa aos sujeitos. Um método rigoroso não garante maior acesso à verdade., apenas mascara de forma sistemática suas limitações na lida com as fontes. Um método não pode ser construído senão por convicções morais (como o próprio *desejo* de verdade). A história praticada por economistas, por exemplo, cometeu anacronismos grotescos. No serialismo, há problemas relacionados à necessidade de se extrair conclusões qualitativas de fontes numéricas e a necessidade de se extrair conclusões quantitativas de fontes não numéricas, o que demanda esforços de substituição e interpretação problemáticos e dobrados. (FURET apud CARDOSO, 2002).

Portanto, se o método particulariza a história e, de fato, a diferencia de forma determinante da literatura, parece trazer muito mais problemas do que soluções. O historiador se debate a todo instante em um espaço claustrofóbico, situado entre os problemas relacionados na lida com os documentos e as questões referentes à enunciação do texto historiográfico. O método limita a liberdade interpretativa dos historiadores e garante uma relação com o passado não verdadeira, mas verossímil. É problemático falar do método como caminho para a verdade, pois “há uma ampla gama de métodos, sem que exista nenhum critério consensual para escolhermos dentre eles.” (JENKINS, 2005, pág. 37).

Nos processos de organização do mundo por critérios previamente estabelecidos – conformando uma realidade discursiva que também é um ‘dar a ver’ – estabelecem-se montagens, operações que relacionam elementos atomizados e distintos em uma mesma estrutura, construindo uma totalidade. Um historiador, como praticante do método no acesso aos documentos, é também um montador, uma vez que cria relações entre elementos díspares e aglutina práticas e relações em um todo estruturado. A montagem é, por excelência, o cerne da linguagem cinematográfica.

2.2. CINEMA: A MONTAGEM COMO LINGUAGEM

Se a história é um lugar epistemológico, uma forma de conhecimento que produz verdades sobre o passado, o cinema é bem diferente. Acima de tudo, é um aparato: a câmera. Através da lente da objetiva, são capturados fotogramas que, arrolados sequencialmente no cinematógrafo, produzem uma ilusão de movimento mediante a superposição de múltiplas imagens estáticas. Em média, são vinte e quatro fotogramas por segundo, uma quantidade de informações maior do que nossa retina consegue capturar nesse mesmo intervalo de tempo. Assim, quando captamos uma imagem, a anterior ainda está em nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem. (BERNARDET, 1994).

Nas balizas desse aparato se construíram historicamente linguagens. Por um lado, a hegemônica, institucionalizada, representada pela narrativa clássica (cujo projeto mais bem acabado é o cinema hollywoodiano). Por outro, formas alternativas, comumente conhecidas como cinemas de ruptura ou cinemas de arte. O cinema está, portanto, longe de se relacionar com uma forma de conhecimento específica, algo como um 'conhecimento cinematográfico' que produz uma 'verdade do cinema'. Ele é um aparato a partir do qual se constroem linguagens. Sua fundação não é epistemológica, mas estética.

Como linguagem, o cinema certamente tem em sua estrutura um jogo de significações e elementos singulares que o definem e particularizam. Se pensarmos o enquadramento da câmera - a disposição dos objetos que

compõem uma cena - o colocaremos em relação com a fotografia e as artes plásticas. Nestes, contudo, não há dinamicidade nas imagens. Se o projetamos em relação com a literatura, a organização da cena, as elipses e estratégias narrativas serão elementos de congruência. Entretanto, há uma diferença fundamental nesta segunda relação: no cinema a narrativa não se constrói com palavras, mas imagens. O caráter eminentemente concreto da informação cinematográfica opõe-se à abstração que domina a 'imagem' literária.

Nas relações do cinema com as artes plásticas e literárias, as próprias estruturas espaciais e temporais da imagem cinematográfica, portanto, estabelecem os limites da aproximação. O mesmo não ocorre com o teatro. Entretanto, é também nas coordenadas espaço-temporais que se pode discernir as diferenças específicas entre os dois meios: a dramaturgia cinematográfica só se distingue da teatral através dos recursos expressivos específicos do cinema para criar um espaço e um tempo próprios. Estes recursos se organizam no que é comumente chamado de montagem (atualmente, também conhecida como edição), operação própria e definidora da linguagem cinematográfica.

Genericamente, a montagem pode ser entendida como a justaposição de peças/retalhos de determinado maquinismo, conjunto ou estrutura, visando a construção de uma totalidade funcional (DICIONÁRIO BARSÁ DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1982). Desse modo, a montagem é percebida como a utilização de elementos distintos/ individualizados, que, quando colocados conjuntamente dentro de determinados parâmetros, produzem uma nova realidade que não corresponde à soma de suas partes, mas uma síntese e uma nova realidade estrutural. No cinema, ela pode ser entendida como a justaposição das imagens filmadas umas após as outras (BERNARDET, 1994). Neste processo aparentemente simples, entretanto, estão em jogo diversos elementos em uma dialogia entre a ação do montador e a percepção do espectador sobre o produto final, o filme. Em uma acepção clássica, a montagem significa a direção deliberada e compulsória dos pensamentos e associações do espectador (PUDOVKIN, 1926).

A descoberta deste recurso através da invenção do cinematógrafo por Louis e Auguste Lumière, em 1886, foi prematura, embora não imediata. Os irmãos franceses filmavam fatos do cotidiano a partir de um ponto fixo, sem

cortes e justaposições. Um certo avanço é conseguido com o mágico francês Georges Méliés, que passa a utilizar o cinematógrafo como instrumento do ilusionismo (arrisco dizer que ele é o criador dos efeitos especiais), usando o recurso bastante simples de colocar objetos diante da câmera, interromper a filmagem e mudar sua posição em seguida (ou tira-los), fazendo com que andem ou desapareçam de cena abruptamente aos olhos do espectador. Méliés, entretanto, ainda permanece limitado pela técnica da representação teatral, com o ambiente inalterável e a câmera estática (MANNONI, 2003).

Embora não seja consenso, pode-se dizer que a montagem de seqüências no cinema foi descoberta em 1901 pelos cinegrafistas ingleses da escola de Brighton Gerald Albert Smith e James Williamson, que estabeleceram as noções preliminares de continuidade e montagem (SADOUL, 1983). Entretanto, o primeiro a dar um sentido lógico e dramático às cenas rodadas alternadamente foi Edwin Porter com dois filmes que se tornaram clássicos pela inovação estrutural, *The Life of an American Fireman* (1902) e *The Great Train Robbery* (1903). Este último sendo o primeiro filme a usar a montagem para obtenção do contraste e da ação paralela. Se com Porter o uso da montagem alcança avanços consideráveis, nele, porém, o cinema ainda se prende a um certo teatralismo, com a câmera sempre à mesma distância dos atores e uma consciência limitada na utilização destes recursos (SADOUL, 1983).

O grande salto qualitativo na utilização da montagem, articulando diversos recursos de forma consciente e sistemática e desamarrando cinema e teatro de forma definitiva, vem com D.W Griffith, que chegou a trabalhar como ator para Porter. Griffith delineia o sentido do espaço, a variedade de pontos de vista – planos e angulações – e o uso dramático do *flashback*. A montagem por ele elaborada, complexa e revolucionária, introduziu relações entre planos num ritmo apropriado. Seus achados no uso da montagem incluem, o campo/contracampo, a montagem paralela, o *close-up* e a mudança de escala na dimensão dos corpos na tela (XAVIER, 1984).

Em a *Drunkard's Reformation* (1909), Griffith filma uma historietta (até 1913 trabalhou para a Biograph, que produzia películas pequenas de até 10 minutos no anonimato, sem seu nome creditado) em que um pai alcoólatra leva a filha ao teatro, assiste uma peça que reproduz sua experiência com o

alcoolismo, tem uma inspiração e sai reformado, 'curado', se tornando novamente um bom pai de família. O dado relevante é o artifício usado pelo diretor. Pela primeira vez usa o campo/contracampo, alternando a imagem do palco (ação) e a imagem do alcoólatra na platéia (reação). Repetida a alternância, seguimos as mudanças de expressão à medida que a ação evolui no palco. Pela montagem, a situação vivida em determinado espaço é decomposta (XAVIER, 1984). Este sentido, entretanto, só é criado pois uma imagem foi colocada *em relação a outra*. A expressão do alcoólatra só é significativa pois se sabe, pela exposição anterior da peça de teatro, o que ele assiste.

O primeiro plano (close-up) é usado por Griffith pela primeira vez em 1908 (o recurso já havia sido utilizado por Porter, embora sem a sistematicidade de seu sucessor) no filme *Betrayed by a Handprint* e retomado em 1909, colocando o engenho (recorte do espaço) a serviço da mensagem (dado da história que se quer transmitir). Em *Betrayed*, o uso do close-up revela uma impressão digital desmascaradora. Em *The Golden Louis* (1909), é necessário mostrar uma moeda; em *The Medicine Bottle* (1909), o drama exige o destaque de um frasco perigoso junto a uma criança deixada sozinha em casa (XAVIER, 1984). O recorte de espaço, mudando a escala de percepção do espectador, não apenas destaca um objeto: ele inocula sentido à trama. Sem perceber o frasco – que é dado a ver pelo recorte do espaço - o público não se preocuparia com o que poderia acontecer à criança.

A síntese mais bem acabada das descobertas e apropriações de Griffith, tornando consistente o encontro entre a técnica do cinema e a narrativa, está em dois longas por ele feitos após deixar a Biograph: *O Nascimento de Uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916). Em ambos, o recorte do espaço, alternância do campo de observação, as elipses de tempo, os movimentos de câmera e o paralelismo – mostrando duas ações que ocorrem no mesmo recorte temporal alternadamente – se mesclam numa totalidade uniforme e fluida, em que o diretor já apresenta pleno domínio dos recursos da montagem e de suas possibilidades criativas. Para Ismail Xavier,

“Mais do que inaugurar isto ou aquilo, a contribuição decisiva de Griffith foi a de dar sentido pleno à figura do diretor, dar coerência, precisão e funcionalidade ao que antes era feito com certo desajeito

(...). Ensinou o quando e o como, fez de cada operação técnica uma escolha significativa. Foi o cineasta chave no processo de codificar a expressão no cinema (evidentemente, numa direção particular: a do cinema narrativo clássico).” (XAVIER, 1984, pág. 35).

A última colocação de Xavier é fundamental para que entendamos o lugar de produção de Griffith e a dimensão ética e narrativa de suas realizações estruturais. O seu cinema aponta em uma direção específica, de coroamento de um projeto já definido na esfera da representação: o espetáculo dramático popular do século XIX (melodrama), idealizado por Diderot. Em contraposição ao realismo moderno e a tragédia clássica, o melodrama organiza um mundo mais simples, em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência e o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima radical. Carrega nas reviravoltas e prima pelo ilusionismo, a reprodução das aparências. (XAVIER, 2003). Dentro deste projeto, Griffith aglutina a técnica do cinema com a narratividade ficcional do drama sério burguês.

Em contraposição a este projeto que imediatamente teve grande sucesso e difusão, fundando as bases estruturais da narrativa hollywoodiana, reificada e institucionalizada como o cinema por excelência, surgiram na década de 20 movimentos afeitos a outro projeto, que credita ao cinema a inauguração de um universo de expressão sem precedentes, destinado a provocar uma ruptura na esfera da representação. Entre estes, estão a *avant-garde* francesa de Germaine Dulac e Jean Epstein, o cine-olho de Vertov e o surrealismo espanhol de Buñuel.

O movimento francês, bem como o russo Vertov (embora este fosse ainda mais radical), percebiam no cinema um olhar mecânico, regular, objetivo e implacável, não maculado pelos preconceitos culturais e as vicissitudes da subjetividade. Com o cinema, a percepção humana teria ganho um acesso especial à intimidade dos processos. Na percepção de Epstein, os usos da literatura e teatro no cinema são um recurso infame,

“O cinema é verdade, uma história é uma mentira (...). Ou melhor, prefiro dizer que as verdades de cada um é que são diferentes. Na tela, as convenções são vergonhosas. O artifício teatral no cinema fica simplesmente ridículo (...). O acontecimento nos prende as pernas como uma armadilha aos lobos.” (EPSTEIN, 1974, p. 276).

Já o surrealismo utilizava os recursos do cinema (consolidados pela ação sintetizadora de Griffith) visando outro projeto, de exploração da montagem como revelação das pulsões, anatomia do desejo (XAVIER, 2003). Estava longe de qualquer preocupação com enredos e estórias. Suas imagens-choque expressavam um imenso ódio pela ordem burguesa (BERNARDET, 1994).

Na mesma época, surge o Laboratório Experimental fundado por Lev Kuleshov, em 1922. Criado com o propósito de ensinar direção e arte dramática, o laboratório revelou cineastas importantes como Vsevolod Pudovkin e Boris Barnet, além de realizar pesquisas importantes sobre as potencialidades da montagem. (Sadoul, 1983). A experiência inicial do Laboratório Experimental entrou para as antologias da teoria e prática cinematográfica com o nome de 'efeito Kuleshov',

"Ele filmou o rosto do ator Msojukine olhando com atenção para coisa nenhuma, e depois cortou essa imagem em vários pedaços e montou-a intercalada com outras: uma criança brincando, uma mulher tomando banho, um morto em um caixão, um prato de sopa fumegante. Kulechov então projetou esse pequeno filme para um público desavisado. Segundo consta, os espectadores elogiaram muito a interpretação do ator, que era capaz de, com sutis alterações faciais, demonstrar enternecimento diante da criança, desejo em relação à mulher, pesar pela morte de um parente e até mesmo fome frente à sopa. É claro que o ator, na hora da filmagem, sequer sabia para que seria usada a sua imagem, portanto não estava interpretando nenhum desses sentimentos identificados pelo público. Mas, para o público original da experiência de Kuleshov, aquele personagem estava realmente reagindo àqueles estímulos." (ASSIS BRASIL, 2003, pág. 86)

Percebia-se, dessa forma, a capacidade da montagem em inocular sentido às imagens relacionadas. A montagem não delimita o sentido do que é dado a ver pela soma das cenas, mas por um processo de significação que é construído de forma relacional. O encadeamento de imagens produz algo novo, que ontologicamente não está nem na primeira, nem na segunda cena, mas na relação entre ambas. É no espaço entre elas que se produz o sentido. Posteriormente, as inferências decorrentes do 'efeito Kuleshov' foram consideradas exageradas pelo próprio cineasta russo, mas a premissa do efeito da montagem ainda permanece.

Vejamos outra experiência de Kuleshov. Em 1920, o cineasta montou cinco cenas para um experimento: 1 -um jovem caminhando da esquerda para

a direita; 2 -uma mulher caminhando da direita para a esquerda; 3- os dois se encontram e cumprimentam com um aperto de mãos e o jovem aponta; 4- mostra-se um amplo edifício branco com grande escadaria; 5- os dois sobem as escadas. Montados nessa ordem, os pedaços, filmados separadamente, criam o efeito óbvio de uma ação clara e ininterrupta. Cada trecho separado, entretanto, foi filmado em um lugar diferente. O jovem, perto do edifício G.U.M. A mulher, perto do monumento a Gogol. O aperto de mãos, perto do teatro Bolshoi. A casa branca era um trecho de um filme americano e a subida na escadaria foi filmada na catedral de São Salvador. Apesar disso, o espectador percebe a cena como um todo, dentro de um mesmo espaço e encadeado em uma seqüência ininterrupta (PUDOVKIN, 1926).

A este processo de composição unitária de uma ação em múltiplos espaços, Kuleshov denominou 'geografia criativa'. Pelos processos de junção dos pedaços da celulóide, criou-se um novo espaço fílmico que não existia na realidade. (PUDOVKIN, 1926). Novamente, está aqui a potencialidade criadora da montagem, agora não agindo sobre a percepção de alterações emocionais, mas sobre o espaço.

Pudovkin foi o primeiro que aplicou à técnica narrativa de Griffith os ensinamentos de Kuleshov. Para ele, a montagem mantém-se como artifício emocional,

"O seu objetivo é mostrar o desenvolvimento da cena como se fosse em relevo, conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado. A lente da câmera substitui o olho do observador, e as mudanças no ângulo da câmera – dirigida primeiro para uma pessoa, depois para outra, agora neste detalhe, depois neste outro – devem se sujeitar a condições idênticas às dos olhos do observador." (PUDOVKIN, 1926, pág. 60).

Com Eisenstein, o sentido da montagem dá uma guinada, passando de artifício a poderosa arma intelectual. Em maio de 1923, ao trocar o teatro pelo cinema, o célebre diretor russo publica na revista de vanguarda *Lef* (Frente Esquerdistas da Arte) um manifesto no qual propõe 'uma nova forma de montagem, livre de conflitos arbitrariamente escolhidos e independentes (também exteriores à composição e enredo vivido pelos atores), com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final'. (EISENSTEIN, 1923). Esta

teoria foi chamada de montagem por atração. Por atrações, o cineasta entendia,

“Todo aspecto agressivo (...), ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial e psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final.” (EISENSTEIN, 1923, pág. 190).

A montagem por atração é aplicada em seu primeiro filme, *A Greve* (1925), onde cenas que registram a perseguição de operários metalúrgicos em greve se alternam com tomadas de um boi sendo esquartejado em matadouro. Dessa forma, a estrutura narrativa do filme de ficção é substituída por uma construção de significados intelectual, onde a metáfora se substitui à mecânica de impacto emocional construída por Griffith e retrabalhada por Pudovkin. Para reforçar a imagem do declínio e queda de Kerenski em *Outubro*, por exemplo, Eisenstein alterna o plano da descida da personagem pelas escadarias do palácio dos czares com entretítulos – “Ditador”, “Que Democrata”, “Comandante-chefe” – e tomadas de estátuas, coroas e um busto de Napoleão Bonaparte.

O processo de construção de seqüências e cenas no cinema através da montagem, como se vê, passa por um extenso processo de experiências, usos, remodelamentos, apropriações e embates, que acontecem no bojo de um conflito ideológico e estético e que opõe a narrativa clássica - cujo sustentáculo é Griffith - dominante social e economicamente a formas alternativas de se fazer filmes, como o expressionismo alemão de Murnau (que não foi citado aqui), o movimento da *avant-garde* francesa, as experiências e usos do cinema russo (de Vertov a Eisenstein), o surrealismo espanhol e o cinema documentário nascente, em parte fruto do pioneirismo de Vertov, que desprezava a ficção no cinema.

Estes cinemas divergentes política e esteticamente do cinema dominante foram sistematicamente esmagados. Seja pelo comércio cinematográfico que não tinha permeabilidade a outras formas narrativas dissidentes do melodrama burguês, seja pela repressão política e policial (que se estabelecem como mecanismos aniquiladores de manutenção do universo

simbólico), a forma institucionalizada de se fazer cinema imperou até o final da II Guerra, quando novas formas de contestação à narrativa clássica surgem, como o neo-realismo italiano, a produção intimista e metafísica de Fellini e Antonioni, a *Nouvelle Vague* francesa, o pouco conhecido cinema estrutural americano e os 'cinemas nacionais', entre um universo enorme de experiências que não cabe aqui ser listado (BERNARDET, 1994).

Expostos os elementos fundantes da montagem, percebe-se que esta se dá na dialogia entre produção e recepção. Um indivíduo A monta determinada seqüência, que é dada a ver para B. O mesmo processo, portanto, apresenta duas faces, uma marcada pela aplicação do método (montagem como ação criadora) e outra pela estética envolvida na recepção (montagem como linguagem que é 'lida' pelo espectador). Isto se difere bastante do processo que envolve a história, em que o método aplicado pelo historiador na seleção e apuração dos dados e a organização dos resultados como discurso literário são operações notadamente distintas.

Entretanto, a confluência vem à partir da constatação de que a imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior ao meu, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte, mas também se interpondo entre mim e o mundo. É um olhar que antecede o meu e cuja circunstância não se confunde com a da sala de projeção. (XAVIER, 2003). Ainda segundo o mesmo autor,

"O encontro câmera/objeto (a produção do acontecimento que me é dado a ver) e o encontro espectador/aparato de projeção constituem dois momentos distintos, separados por todo um processo. Na filmagem estão implicados uma co-presença e um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar. Como espectador, tenho acesso à aparência registrada pela câmera sem o mesmo risco ou poder, ou seja, sem a circunstância." (XAVIER, 2003, p. 35)

Neste ponto, opera a relação de diálogo entre cinema e história. Um indivíduo delimita uma ordem das coisas, escolhe, recorta, modifica, significa e experimenta. Após esse processo, organiza o produto de sua ação (mensagem) em um determinado suporte físico ou aparato (canal) para a apreciação de alguém. Este encontro final, entre o produto e o receptor, acontece dentro de uma situação social específica, seja o interesse estético (entretenimento, arte) no cinema, seja o interesse acadêmico e lúdico na

história. As relações se dão sempre ou dentro da operação de seleção do que é dado a ver, ou dentro do processo de recepção do produto desta seleção. Ambos nos interessam.

3. EM BUSCA DE UMA INTERSECÇÃO

Expostos os elementos estruturais básicos da história e do cinema, as relações que estabelecem com a realidade e a maneira com que suas linguagens e métodos se construíram progressivamente a partir de demandas e lugares de produção específicos, resta buscar um ponto de intersecção para a análise comparativa. Este ponto, como já dito e reiterado, será estabelecido no nível das estruturas de organização da narrativa e construção de realidade, traçando assim um vetor do cinema à história, utilizando elementos da montagem cinematográfica (base de sua linguagem) e inferências dela decorrentes para a busca de um entendimento mais nítido de como a relação do historiador com a realidade que pretende acessar se processa.

Deste modo, será discutida a natureza imagética do discurso histórico, para que a relação entre imagem e palavra ative o exercício comparativo. Também serão apresentados alguns elementos referentes à questão da montagem como elemento que introjeta sentido na organização dos fragmentos que compõem a realidade apresentada ao receptor e o problema da voz que organiza a narrativa e relaciona discursos.

O filme (*nostalgia*) (1971), de Hollis Frampton, pertencente ao pouco conhecido movimento dos *structural films* americanos, utiliza uma premissa interessante para o entendimento da dimensão imagética de todo discurso narrativo. Sobre uma boca de fogão acesa, são colocadas, uma a uma, treze fotografias filmadas na vertical (embora o diretor anuncie doze no início do filme), que queimam lentamente enquanto Frampton tece comentários sobre elas e as lembranças que lhe provocam, quando as tirou, se são ou não de seu

agrado. O plano reservado a cada foto é de dois minutos e quarenta e quatro segundos. O dado que nos interessa aqui é o elemento que ‘perturba’ a rígida organização da estrutura que nos é mostrada no filme: os comentários nunca se referem à fotografia que está sendo filmada, mas à seguinte (BERNARDET, 2004). Isto cria uma anomalia, um mal estar resultante da incompatibilidade entre imagem e texto. Interessante notar também que só depois de umas três ou quatro fotos é que percebemos esta distorção da estrutura clássica da apresentação verbal do que é filmado (o fato de os comentários se referirem à foto seguinte).

A questão a se levantar é: porque esta estrutura provoca mal estar? Em primeiro lugar, poderíamos afirmar que demanda um exercício de memória, situado na necessidade em apreender os comentários para associá-los à imagem seguinte em paralelo com a apreensão da imagem que é mostrada em associação com o comentário anterior. Em segundo lugar, porque a sobreposição entre imagem e texto distoantes dificulta a assimilação. Como diriam os adeptos da Gestalt, não há a boa-forma no discurso. O dado a ser notado é que boa parte desta distorção acontece pois a fala do diretor cria imagens. Ao perceber a incompatibilidade entre a imagem esperada e a imagem apresentada, o espectador começa a procurar na estrutura elementos que justifiquem aquela fala, e assim, descobre o truque (das falas corresponderem à foto seguinte). É na tentativa de legitimar as imagens provocadas pelo texto que se revela, na consciência do espectador, a heterocronia do discurso de (*nostalgia*).

A fala, o texto, portanto, provoca imagens. A separação radical entre o textual e o imagético não é possível. Nesse sentido, o texto de história também cria imagens. Não só na forma imediata da pictorialidade e da estética (ao se estudar um dado período e espaço, por exemplo, o historiador remete a determinados signos e elementos visuais representativos daquela realidade), mas também na forma de conceitos e estruturas (uma simples palavra, como ‘cultura’, remete a um universo enorme de significados). Estas imagens, entretanto, não têm a concretude da imagem cinematográfica. Enquanto a palavra cria padrões imagéticos que oscilam dentro de determinadas balizas – se falo ‘árvore’, a consciência daquele que lê construirá imagens difusas e mutáveis dentro de um padrão geral que é o conceito de árvore – a realidade

construída a partir do recurso da filmagem tem uma imanência imperiosa que amarra a consciência ao olhar.

Ao construir um trabalho, como uma *História da etiqueta no Renascimento*, o historiador lida o tempo todo com a manipulação de 'padrões imagéticos', faz construções pictóricas que auxiliam a compreensão do leitor, relaciona sentidos para justificar argumentos. Ele se encontra em um espaço movediço, em que a construção das imagens que deseja passar depende de sua habilidade na escrita, sua capacidade de estreitamento do espaço em que a consciência do leitor percorre. O historiador tem uma verdade em mente, e precisa, através da escrita, fazer com que sua intenção e a percepção do leitor sobre o que é dito entrem em congruência. Isto nos remete, novamente, a Hessen.

Como colocado no Capítulo I, a verdade corresponde a uma equivalência entre o objeto, transcendente à intencionalidade que sobre ele se debruça, e a imagem deste na consciência do indivíduo que o apreende (HESSEN, 2000). Um texto de história, até chegar às mãos do sujeito que o lê como uma 'verdade sobre o passado', passa por diversos filtros. Em primeiro lugar, o documento. Não há garantias de que os documentos utilizados pelo historiador correspondam aos objetos pretendidos. Em diários e livros-censo, muitos dados relevantes podem ser omitidos, distorcendo a conclusão final a que o pesquisador chega em relação ao que de fato ocorreu. Soma-se a isso a distância entre a pretensão de acesso direto ao passado e o uso dos documentos como mediadores entre pesquisador e objeto pretensamente pesquisado (o tempo passado).

Em segundo lugar, a percepção e volição do historiador, mascarada sob o método. Os documentos não dizem nada. O historiador é que diz algo sobre eles e afirma que 'eles dizem algo'. Em terceiro lugar, a escrita dos resultados obtidos pelo método. Nesta escrita, as imagens e conceitos concluídos pelo historiador devem ser registrados sem perda ou distorção de seu sentido originalmente imaginado. Em quarto lugar, a leitura do texto. No processo de leitura operam mediações, elementos ligados à cotidianidade do leitor que são acessados na apreensão dos conteúdos. A recepção é dotada de intencionalidade, assim como a produção (MARTÍN-BARBERO, 2003). Um bom exemplo é colocado por Clapham,

“Li e sublinhei *Travels in France*, de Arthur Young, e dei aulas à partir das passagens sublinhadas. Há cinco anos li o livro de novo e descobri que eu havia marcado todas as vezes que Young falava de um francês infeliz, mas que muitas de suas referências a franceses felizes ou prósperos ficaram sem sublinhar. (CLAPHAM apud BURKE, 2005, pág. 33).”

Admitir a verdade da história dentro da perspectiva colocada pela fenomenologia do conhecimento se torna não somente problemático, mas absurdo. Grosso modo, desde a tentativa de acesso às ‘imagens do passado’ pelo historiador até o processo final de projeção destas imagens (para manter a analogia), operam quatro filtros que minimizam a possibilidade de equivalência entre objeto e sua apreensão pela consciência. Ao final, o que se tem é uma síntese altamente subjetiva. Dentro das ‘imagens’ que citei no exemplo da árvore, por exemplo, um leitor pode assumi-la como uma figueira, o outro, como uma mangueira. O espaço aberto para que a consciência do leitor se movimente é preenchido pela intencionalidade da recepção e pela ação do imaginário.

Uma possibilidade hipotética (e estranha), portanto, seria a de se fazer história não como texto, mas como audiovisual. A organicidade das imagens diminuiria estes elementos de distorção e abertura para a volição, tornando-se, assim, mais verdadeira. Esta pretensa solução, como é de costume, só aumenta os problemas. As mesmas mediações que operam no processo de construção e leitura de textos, também são colocadas em ação na leitura de imagens. Clapham, por exemplo, poderia ter visto um filme que mostra franceses felizes e tristes e, ainda assim, sua atenção se voltaria para os segundos.

Os registros ‘documentais’ existentes na forma de vídeo, além disso, cobrem uma parcela muito restrita de possibilidades temáticas e datam eventos somente de 1900 em diante. Fazer recriações sobre o passado, como é comum em ficções que têm como pano de fundo um fato histórico ou, mais ainda, em documentários do tipo clássico ao modelo do *National Geographic Channel* ou *Discovery Channel* aprofundam o problema da relação que se tem entre imagem e objeto, ao que Roland Barthes chamou a atenção observando a indistinção entre significado e referente comum em textos de história.

Para o semiólogo francês, o discurso histórico supõe uma dupla relação bastante problemática. Num primeiro momento, o referente é destacado do discurso. Num segundo momento, é o próprio significado que é rechaçado, aglutinado ao referente. O referente entra em relação direta com o significante, sem a mediação do significado. Como em todo discurso de pretensão realista, portanto, o da história acredita conhecer apenas um esquema semântico de dois termos, o referente e o significante, relacionando o significado *como o próprio referente*. O real nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que podemos chamar de *efeito do real* (BARTHES, 1984). O cinema, enquanto aparato, se tornou um elemento potente em relação à construção de ‘efeitos de real’. O simulacro da realidade apresentado na visualidade do cinema endossa esta indiferenciação entre referente e significado, legitimando a ilusão de o que é mostrado não ‘representar’ algo, mas sê-lo de fato. O engessamento da imagem inaugurado pelo cinema, portanto (e ironicamente) antes de proporcionar maior grau de aproximação com a realidade, parece nos distanciar ainda mais desta,

“A eliminação do significado para fora do discurso objetivo, deixando confrontar-se aparentemente o real com sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda carência de elemento é ela própria significante. Esse novo sentido é o próprio real, transformado subrepticamente em significado vergonhoso: o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente ‘aconteceu’, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica.” (BARTHES, 1984, pág 178).

Barthes atenta aqui para a velha descoberta freudiana do silêncio e da ausência de elementos como significantes. Na desconstrução e análise do que nos é dado a ver (a imagem do cinema), Ismail Xavier chama a atenção não para a tela em si, mas para os limites do que nos é apresentado: a moldura. A construção de sentido se tece não somente dentro daquilo que vemos, mas nas relações entre o visível e o invisível de cada situação.

“Quando se esquece a função do recorte, prevalecendo a fé na evidência da imagem isolada, temos um sujeito totalmente cativo do

processo de simulação por mais simples que ele pareça.”
(XAVIER, 2003, pág. 32)

Chamemos, portanto, atenção para a montagem. A sucessão de imagens organizada pela montagem cria relações novas a todo instante e somos sempre levados a construir por nós mesmos ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. Estas significações se dão não tanto por força de isolamentos, mas por força de contextualizações. A combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente (XAVIER, 2003), como ficou bastante claro pela descrição dos experimentos de Kulechov.

Em construções de realidade sempre operam montagens. Por elas, seleciona-se o que mostrar, como mostrar, as relações que se deseja fazer e a ordem do que é dito. Uma acepção pouco aguçada poderia definir este processo em história como a montagem de um quebra-cabeças. Sobre a mesa em branco e incógnita do passado, o historiador disporia as peças (que são as fontes) de maneira caótica, buscando o ordenamento entre elas, as arestas que definem a moldura do recorte pelo qual o pesquisador optou, os encaixes entre as peças e os elementos que preenchem determinadas lacunas. Esta visão, porém, recai no sério problema imposto pelas limitações apresentadas pelos documentos. Como se sabe, eles não são representações acabadas e totais do passado. Poderíamos pensar assim em um quebra-cabeças incompleto, em que monta-se não o ideal, mas o possível. Esta visão é igualmente problemática.

Ao dispor duas fontes uma ao lado da outra e ‘encaixá-las’, através da tecitura de relações que as liga e ordena em uma nova percepção da realidade não existente em cada uma isoladamente, o historiador não faz uma soma ou encaixe, mas uma síntese. Ao montar duas peças, o historiador *cria* sentido. Como dito anteriormente, devemos remeter às experiências de Kuleshov. O rosto do ator Msojukine, colocado em relação com três peças diferentes, produziu três impressões completamente distintas sobre ele. A montagem produz um sentido que não está em um ou outro elemento do maquinismo (na história, as fontes; No cinema, as cenas), mas no espaço entre eles. A disposição relacional de peças cria novos sentidos que se estendem por toda a

estrutura. Novamente voltando ao rosto de Msojukine, se o observarmos isoladamente, sem as relações com ele estabelecidas, não perceberemos qualquer mudança de reação. Entretanto, quando o observamos sequencialmente em relação com outros elementos, a montagem, além de criar um sentido novo no espaço entre seus elementos, ressignifica cada elemento que lhe compõe isoladamente.

O historiador se converte, portanto, em um montador, um diretor que se debruça sobre recortes do passado e, através de um exercício levado a cabo através do método (lembramos do serialismo de Labrousse), ordena documentos em uma linearidade específica, criando sentido nas relações. Isto deslegitima qualquer pretensão à objetividade do conhecimento histórico. A imanência da fonte documental se perde nas construções simbólicas e a força da estrutura de relações que as submete. A crítica ao historicismo, assimiladora de que não é possível *extrair* nada dos documentos, mas apenas *criar* algo sobre e à partir deles, torna-se muito pertinente aqui. Eduardo Coutinho lembra que “*o personagem não existe em si. Em uma relação é que se cria um personagem*” (COUTINHO, 2003, pág. 110).

O mito da objetividade, derivado desta crença historicista na verdade e na ontologia caracterizadora dos documentos, é fruto de um projeto que visa minimizar ou anular a figura do autor. A ele, se contrapõe um princípio de incerteza que vem abalar os dois pólos da relação, tanto o saber sobre si daquele que produz sentido (cineasta ou historiador) quanto o suposto saber sobre o outro (TEIXEIRA, 2003). A questão da objetividade é bem observada por Barthes ao se referir ao discurso histórico. Para ele, o discurso ‘objetivo’ é esquizofrênico, pois promove uma censura radical da enunciação e induz um refluxo maciço do discurso para o enunciado e mesmo para o referente: ninguém está presente para assumir o que é dito (BARTHES, 1984). O historiador, deste modo, acredita que pela simples negação do ‘eu’ na enunciação (o que eu mesmo estou fazendo durante todo este trabalho por exigências institucionais) consegue alcançar a verdade do objeto. Este escamoteamento ao nível da enunciação, contudo, advém de um processo distinto ao da relação com o objeto, presente no método, como demonstrado no capítulo II.

Na estrutura do discurso histórico (e no cinema ocorre um processo análogo), assim como não existe um 'eu' para assumir o discurso, também não existe um 'tu' a quem o discurso se dirige. Ele paira indefinido, como um aerólito desprendido de qualquer interferência humana. Neste ponto opera novamente a reificação do discurso. Pela supressão dos sujeitos envolvidos no processo de comunicação, acredita-se na potência transcendente da realidade apresentada. Em cinema, isto é bem delineado na narrativa clássica. Os atores não olham para a câmera e assumem a perspectiva de uma 'quarta parede' (fazem de conta que não há espectador), induzindo um processo voyerístico àquele que vê, que tem a sensação de poder; de ver sem ser visto. O espectador se torna um olhar sem corpo.

David Bordwell acha a aceção do olhar sem corpo insuficiente para a determinação das propriedades narrativas da estrutura a que se dirige – o cinema clássico – preferindo usar as categorias de autoconsciência, comunicabilidade e onisciência (BORDWELL, 2005).

A autoconsciência da narrativa se refere ao que foi dito sobre a esquizofrenia do discurso, que não assume o eu que o produz e tampouco um receptor ao qual se dirige. A narração se desenrola, certamente construída por alguém e dirigida a um público específico. Entretanto, os elementos da estrutura negam esta aceção óbvia da narrativa como mediação. A narração não tem consciência de si mesma. No cinema, o grau de autoconsciência da narrativa aumenta, normalmente, no início e final do filme. Ela se dirige ao espectador, por exemplo, por meio do 'narrador *off*', que conta algo de fora do que é narrado. Na história, isto ocorre nos momentos de introdução e conclusão, quando o historiador assume a existência de um leitor para o produto de seu trabalho. Esta esquizofrenia, é bom sempre repetir, deriva de uma cultura da objetividade oriunda do discurso científico que faz com que o consumidor do trabalho aceite aquilo como uma espécie de ponte que dá acesso a determinada realidade, não como construção.

A comunicabilidade se refere à exposição do que é sabido pela narração. Assim, determinados elementos podem ser ocultados para favorecer a manutenção da dúvida sobre algumas questões levantadas. No cinema clássico, isto é controlado para levar a história ao clímax, por meio da aceção da *deadline*: todos os conflitos em aberto convergem para um ponto crítico, em

que há sua resolução mais ou menos simultânea. É o suspense. Na estrutura da história, isto fica claro pela resposta às questões-problema levantadas no início do trabalho sempre em seu final, mantendo-se assim, a atenção do leitor durante a explanação por meio de exemplos, relações conceituais e análises. O final corresponde ao coroamento da estrutura. O espectador/leitor começa a decodificação da estrutura em uma linha que vai do 'não sei nada' ao 'agora sei tudo' através da comunicabilidade. Na manipulação do que se comunica ao leitor, através do que Barthes denomina no discurso histórico de 'embreantes de organização' – elementos declarados pelos quais o historiador organiza o discurso - a autoconsciência da narração também aumenta, pois este acaba por assumir uma autoria (em casos como 'como dissemos acima', 'este elemento será explicado posteriormente', etc).

Através dos embreantes de organização, diretamente ligados à noção de comunicabilidade, nasce o atrito entre dois tempos - o tempo da enunciação e o tempo da matéria enunciada. Isto gera três importantes fatos do discurso. Primeiro, a questão da aceleração da história. Um mesmo número de páginas comporta recortes temporais variados, conforme o enfoque do historiador. Há uma tendência de que, quanto mais nos aproximamos do tempo do historiador, mais lentamente caminha a história (BARTHES, 1984). Poderíamos chamar este fenômeno narrativo de heterocronia do discurso histórico. Em segundo lugar, temos a questão da história em ziguezague ou denteada. O discurso da história se aprofunda no tempo, acoplado em uma narrativa linear que serve como base diversas histórias menores (BARTHES, 1984), conforme aponta a denominação aristotélica do encaixe para definir as formas de organização da ação na narração. Dois bons exemplos estruturais disto são o filme *Cidade de Deus* e o livro *Histórias*, de Heródoto. O terceiro fato se refere às inaugurações do discurso histórico. Ao anunciar seu discurso, o historiador complica o tempo crônico a que se refere, confrontando-o com o tempo da enunciação ou tempo-papel. Esta descronologização tem não tanto a função de exprimir a subjetividade do autor (que, como afirmamos, é reiteradamente negada), mas principalmente de anunciar a função preditiva do pesquisador: é justamente por saber que algo ainda não foi que ele duplica o escoamento crônico da fala ao chamar a atenção para o tempo da matéria anunciada (BARTHES, 1984).

A onisciência corresponde ao grau de conhecimento da narração sobre o que é apresentado. Um historiador, por exemplo, ao propor discorrer sobre determinado assunto, deve arrebanhar a maior quantidade possível de informações adjacentes ao problema levantado, tornando o discurso o mais onisciente possível. A narração sabe mais do que qualquer personagem nela presente. A voz do narrador é uma voz única, enquanto os objetos dos quais ele fala são muitos. Mesmo os sujeitos de quem ele fala, são transformados em objetos. Sua prosódia é regular e homogênea e ele jamais se coloca como objeto do próprio discurso (BERNARDET, 2003). Deifica-se, assumindo a autoridade de dizer sobre o outro sem jamais ser mencionado.

No filme documentário *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, Jean Claude Bernardet faz uma análise incisiva e precisa dos níveis de autoridade que incidem sobre o discurso e sobre a forma como o narrador, através da montagem, se sobrepõe aos demais sujeitos presentes na película. Ele divide três níveis de autoridade entre as vozes que se apresentam no documentário. Em primeiro lugar, há os migrantes. Eles são a voz da experiência, ou seja, indivíduos que falam para a câmera de suas vivências sem buscar generalizações ou conclusões. Falam sobre si mesmos. Eles estariam discursando, conforme a acepção de Luckmann e Berger, sobre a realidade por excelência: seu cotidiano. Se imposta, então, uma segunda voz que não fala como eles. Nada lhe é perguntado, ela fala espontaneamente e, principalmente, não fala de si, mas dos imigrantes. Qualifica as regiões de onde eles vêm, coloca estatísticas que contextualizam as 'vozes da experiência' anteriormente mostradas e produz generalizações. Este elemento da narrativa é colocado como uma 'voz do saber' que não encontra sua origem na experiência, mas em um estudo de tipo sociológico (BERNARDET, 2003). Estaria, portanto, situada no nível dos universos simbólicos.

O que informa o espectador sobre o 'real' (assumido como uma construção abstrata e abrangente) é o locutor. Dos entrevistados, somente obtemos uma história individual e fragmentada. O locutor elabora a estrutura de fora da experiência e nos fornece o significado profundo. A autoridade desta elaboração não advém da narrativa, mas do método. Os entrevistados funcionam como amostragem que exemplifica a fala do locutor e atesta que seu discurso é baseado no real. Eles são objetos da fala do locutor, que se

institui como sujeito detentor do saber (BERNARDET, 2003). Sua participação na experiência não é possível, pois seria a própria negação do saber. Este necessita do alheamento em relação ao mundo experienciável (BERGER & LUCKMANN, 2003).

A exterioridade do sujeito em relação ao objeto o obriga a reduzir aqueles de quem fala. Os dizeres dos entrevistados devem se encaixar no universo que a fala do locutor organiza. Deste modo, só determinadas perguntas são feitas aos entrevistados. Se as respostas extravasarem o universo previamente delimitado pelo organizador do discurso, são limpadas no processo de montagem.

“O tipo com o qual se trabalha condiciona a matéria-prima que se seleciona da pessoa. Mas os caracteres singulares dessa pessoa (expressividade, gestualidade, etc) revestem o tipo de uma capa de realidade que tende a fazer aceitar o personagem dramático que encarna o tipo sociológico. (...) O tratamento dado à pessoa foi determinado pelo tipo a construir, e nele se dissolve a pessoa. Ficamos com a impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo – abstrato e geral – é todo poderoso diante da pessoa singular que aniquila.” (BERNARDET, 2003, pág. 19).

Cria-se assim uma realidade fechada, *construída*, que tudo adequa a seu aparelho conceitual, legitimando as relações de cunho particular/geral. A limpeza do real permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e seja ilustrado por uma vivência. Como não somos informados desta operação de limpeza do real, que nos é dada como a realidade em si, encontramos um sistema que funciona perfeitamente, em que o geral e o particular se sustentam e apóiam reciprocamente (BERNARDET, 2003).

As personagens, vozes da experiência, funcionam no documentário de modelo sociológico (como é o caso de *Viramundo*) de forma análoga aos documentos da história, sobre os quais o historiador se debruça limpando aquilo que não se adequa à sua realidade tomada previamente – sob a alcunha de posicionamento teórico-metodológico. O historiador se atém aos elementos presentes no documento que lhe são relevantes, ignora aquilo que transcende sua organização da realidade, relaciona sentidos dentro destes limites e produz generalizações a partir desta adequação prévia do documento à intencionalidade da narrativa. A estes documentos ditos ‘primários’ ele complementa a construção de realidade com outros, normalmente autores de

grande gabarito que já ponderaram sobre o tema, elementos fundamentais na produção de generalizações e afirmação de autoridade sobre o que se fala.

Em *Viramundo*, o elemento equivalente a estas vozes de autoridade atestadoras da legitimidade das generalizações produzidas pela narrativa, terceiro tipo de voz presente no filme e ainda não citado, é representado por um empresário. Este empresário, embora não seja o organizador da narrativa e o mantenedor dos recursos de organização da estrutura do real que se organiza, não fala sobre si, mas sobre os outros (os operários). Sua fala é registrada em som direto, assim como os operários. Entretanto, ele não corresponde à voz da experiência. Fala dos operários de forma genérica, não é objeto de estudo do filme e é fundamental no bom funcionamento do sistema particular/geral. Funciona como um locutor auxiliar, cuja função é auxiliar o narrador na exposição de idéias e conceitos a serem transmitidos (BERNARDET, 2003).

Estes indivíduos, vozes de autoridade que se colocam como reforçadores da voz que produz a montagem no discurso, oferecem não somente um escoamento do isomorfismo do discurso – sempre arrastado somente por uma voz – mas também a autoridade necessária para a afirmação do caráter de verdade do que se diz tanto dentro do cinema documentário como no interior da história. Em história, os ‘empresários’ são comumente aqueles relacionados nas referências bibliográficas, os clássicos, os formuladores dos conceitos e métodos utilizados, elementos usados em citações para o reforçamento de afirmações.

Sustentados nestas três vozes e nos aportes que as interligam em uma relação do particular-geral, tanto o cinema quanto a história promovem um discurso coeso e que não se contradiz ou se nega em momento algum. Ele fecha-se sobre si mesmo, desenvolve as linhas anunciadas, não deixa nada em suspenso. A não contradição do discurso faz com que não haja contradição entre o discurso e o real, já que o real foi construído para servir o discurso, é parte do discurso. Como discursos cuidadosamente elaborados, porém, tanto *Viramundo* como a história negam seu caráter discursivo e evitam qualquer problematização neste sentido. Cria-se, assim, uma linguagem confiante em sua adesão ao real (BERNARDET, 2003).

Na construção de uma realidade coesa, retroalimentada e auto-suficiente, completamente amarrada em seus elementos, a montagem cria relações de sentido visando provocar determinados efeitos no leitor e/ou espectador. A isto, Pudovkin denominou montagem relacional (PUDOVKIN, 1926). Determinados elementos são contrapostos sequencialmente, criando relações em que sentidos são assimilados dentro de uma relação dúbia de generalidade e diferenciação. Ao montar as falas de dois operários, um ilustrando a mão-de-obra qualificada e o outro representando a mão-de-obra não qualificada, Geraldo Sarno utiliza este processo, ao que Bernardet acrescenta,

“A ordenação dos fragmentos de cada série reforça e orienta a comparação. Os fragmentos são acoplados de modo a que cada operário trate do mesmo tema sucessivamente: estabilidade/instabilidade no emprego, o empresário qualificado tem duas casinhas, o não qualificado é ameaçado de despejo, o qualificado acha que o sindicato é excessivamente politizado (...)/ o outro acha que as atividades do sindicato são meramente assistenciais e não defendem os direitos dos operários. (...) O trabalho que nos encaminha o filme é dispensar o que não é comparável (...), o que é irrelevante para a construção dos tipos.”(BERNARDET, 2003, pág. 21)

A isto Pudovkin denominou, dentro da montagem relacional, de contraste. Dois elementos díspares são apresentados sequencialmente, de modo que a discrepância entre um e outro, através da apresentação sucessiva e alternada, seja salientada. Além desta relação, a montagem cria outras, como o paralelismo – desenvolvimento de duas ações em espaços diferentes mas que convergem para o mesmo objetivo – o simbolismo – elemento já explicado no capítulo II pela percepção de Eisenstein, em que um conceito abstrato é induzido pela relação – simultaneidade – em que dois eventos que ocorrem ao mesmo tempo são alternados – e o *leitmotiv*, também conhecido como reiteração do tema, em que um mesmo evento é repetido várias vezes (PUDOVKIN, 1926). Todos estes elementos têm como função a comparação de elementos para que estes se encaixem na estrutura do real previamente estabelecida. A não comparabilidade, como mostrado, destitui um plano ou documento de pertinência.

A este modelo bem acabado de construção da realidade, em que tudo se amarra e faz sentido, em que os elementos se complementam e criam

diversas indistinções, como sujeito/objeto, referente/significado e real/discurso, se contrapõe outro, crítico de sua estrutura e que busca alternativas mais plausíveis de relação com a realidade e a verdade, demonstrando os limites da própria estrutura na lida com o tema. Este modelo, antes de buscar uma forma que garanta maior objetividade não somente ao nível do discurso (que é, na verdade, uma anomalia e um escamoteamento), mas também em relação ao método, se preocupa especialmente em evidenciar os limites e as mediações de sua relação com a realidade, problematizando-os.

No cinema, este tipo de discurso vem atrelado aos já citados cinemas de ruptura. No documentário, particularmente, há dois tipos destacados: o cinema direto e o cinema verdade. Estas formas de se fazer documentário, ao invés de buscarem uma construção acabada em si mesma e criarem uma forma de construção do real que se assume como detentora da verdade e se impõe, se preocupam com o problema das vozes que se interpõe no discurso e a forma como são inseridas, as relações de poder aí inerentes e a forma como a enunciação se constrói, bem como a relação da estrutura e do aparato com os sujeitos utilizados como personagens. Tenta minimizar o problema da construção de tipos e transformação dos sujeitos em objetos pela estrutura da narrativa; revela o caráter da realidade como construção. O diretor do cinema verdade, por exemplo, se coloca à frente da câmera e se insere em uma relação com os entrevistados. Não somente fala *deles*, mas também fala *com eles*. As câmeras e o aparato que se sobrepõem ao entrevistado são filmados, demonstrando as condições específicas que determinam a fala (dentro de uma situação específica de filmagem, que altera a realidade em que se insere) tanto pela sua simples presença estranha ao ambiente em que está inserida como pelos recortes do real que faz através do enquadramento e pela montagem.

Assume, então, a distinção tenaz entre dar a voz ao outro e falar pelos que não têm voz (TEIXEIRA, 2003). O primeiro caso, denota uma inversão na hierarquia estabelecida entre as vozes do discurso demonstrada em *Viramundo*, de modo que o entrevistado deixe de ser objeto e apareça como sujeito. O segundo caso nos remete à estrutura do documentário clássico e do texto histórico. Mesmo em casos de iniciativa nobre, como *O Silêncio dos Vencidos* de Edgar De Decca e *A Formação da Classe Operária Inglesa* de Edward P. Thompson, esta estrutura se mantém. Os autores, crentes na

possibilidade de dar a voz aos vencidos, se esquecem de que essa sutil diferença entre dar a voz ao outro e falar pelo outro se instala entre afirmações de poder e de autoridade enormes, que são afirmadas – como se viu – não pela escala, o ponto de vista ‘classista’ em que o tema é tratado, mas pela própria estrutura. Uma inversão temática adequada só pode ser feita com uma inversão estrutural que lhe dê organicidade.

É disto que a história carece. Durante todo o século XX, a partir das mudanças provocadas pela *Nouvelle Histoire* e a *Revista dos Annales*, até a grande virada da década de 70 colocada pela Nova História Cultural, o que se vê é uma ampliação do campo temático, dos métodos e das fontes documentais, embora esta expansão não venha atrelada a uma discussão concordante das estruturas. O que se faz é colocar em dúvida a objetividade histórica por meio de uma crítica ao seu discurso, sem que qualquer alternativa seja apresentada. Se a objetividade tal qual imaginada pelo pensamento historicista da segunda metade do século XIX não é possível, ao menos que seus limites sejam evidenciados pela estrutura da narrativa. Em outros termos, criada a crise da objetividade histórica, ela, antes de ser escamoteada pela manutenção de um discurso que se posta como simulacro do real e portador da verdade pela sua própria conformação, deve ser socializada para que os limites da construção de verdades sobre o passado se evidencie. Entretanto, se isto não pode ser feito pela simples afirmação do historiador sobre os limites de seu método e das afirmações que tece, pois deslegitimaria o lugar de poder que ele mantém na sociedade, deve ser procurada uma forma de fazê-lo pela estrutura.

A transformação estrutural, nessa perspectiva, se sobreporia às críticas, tecendo ela mesma uma autocrítica dos conteúdos por meio de operações sintagmáticas, como a assunção do sujeito que produz o discurso (o uso da primeira pessoa, por exemplo); a busca de elementos que possibilitem a minimização da hierarquia nas falas componentes da narrativa que constrói o real; a evidenciação clara do método e da relação que o pesquisador estabelece com este, delineando as características dos documentos não dentro de percepções isoladas, mas de relações que constroem sentido. O método, por si só, não diz nada. São os sujeitos que o fazem tomando-o como mediador em sua percepção da realidade. Como visto, antes de garantir um acesso mais ‘objetivo’ aos documentos, o que o método faz é adequar os objetos a

determinados tipos pré-concebidos, 'limpando' todos os elementos que não se encaixem em uma totalidade fechada e inter-relacionada, sem contradições internas e pontas soltas. Nessa perspectiva, a assunção da contradição como elemento imanente ao discurso é fundamental. Ela significa a evidenciação de um problema que ainda não apresenta solução satisfatória. A construção de um discurso que edifica a realidade e que se assume enquanto tal, busca uma forma de enunciação polifônica e toma a contradição como parte inerente de sua estrutura coloca-se como um desafio.

CONCLUSÃO

A abordagem interdisciplinar entre história e cinema abre um grande leque de possibilidades e novas perspectivas de estudo ao se deslocar do âmbito temático para a análise estrutural. O historiador, cativo simultaneamente do discurso literário e do discurso científico, se empenha na busca de novos objetos e métodos sobre os quais se debruçar, ostracizando a narrativa e a enunciação a segundo plano, tomadas como simples problemas estéticos. Isto gera um discurso esquizofrênico e pouco consciente de sua práxis, que constrói realidades a partir da produção de tipos específicos que sirvam ao método e à teoria, desconstruindo a complexidade dos objetos em processos de adequação do particular ao geral.

A história não é ciência nem literatura. Se diferencia do discurso científico por produzir uma verdade própria, discursiva, que se assume não pela relação entre razão e empiria, mas pela reificação social que garante seu lugar de poder na construção de verdades sobre o passado. Dentro deste lugar de produção, o elemento que singulariza a história da literatura é o método, que fornece balizas a quem escreve e cria um *comprometimento* com o real e o verdadeiro, embora não forneça garantias de acesso à realidade e à verdade.

O historiador, ao buscar nos documentos vestígios de um tempo pretérito, não faz um trabalho de interpretação, tampouco de investigação indiciária. O que ele faz é uma construção de realidade, através da delimitação de tipos com os quais trabalhar e da inoculação de sentido aos documentos pelo processo de montagem. A justaposição entre elementos atomizados na construção de um maquinismo, como uma realidade discursiva, produz sentido

no espaço entre os fragmentos que o compõem, e não pela soma entre eles. O historiador, nessa perspectiva, é um artífice, que modela o pretérito balizado pelos documentos e utiliza essa construção como o *próprio passado*, aglutinando o referente e o significado.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Maria Amélia (org). A História da História. Goiânia: Ed. da UCG, 2002.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERGER, Peter. LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1994. Col. Primeiros Passos.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2003.

BORDWELL, David. O cinema *clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa, Teoria Contemporânea do Cinema. Volume II. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

BRASIL, Giba Assis. *Graus de realidade no audiovisual*. In: Intersecções – R. De Estudos interdisciplinares. UERJ, RJ. Ano 5, n.1, p.81-89, 2003.

BURKE, Peter. *A escrita da História*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Tradução de Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

DEBATE: *Cinema, entre o real e a ficção*. Intersecções, Revista de Estudos Interdisciplinares, UERJ, RJ. Ano 5, n.1, p.107-126, julho de 2003.

DROGUETT, Juan. *Sonhar de Olhos Abertos: Cinema e Psicanálise*. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O que é realidade?*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Col. Primeiros Passos.

CARDOSO, Ciro Flamarion. BRIGNOLI, Héctor Perez. *Os Métodos da História*. Trad. João Maia. Rio de Janeiro, Graal, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

GUAZZELLI, César Augusto (org). *Questões de teoria e metodologia da História*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

HESSEN, Johanness. *Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JENKINS, Keith. *A História Repensada*. Tradução de Mário Vilela, 3. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

KOHLER, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Itatiaia, 1980.

MELO, Cristina Teixeira. *O documentário como gênero audiovisual*. Revista Comunicação e Informação, .5, n.1/2, p.25-40, jan/dez. 2002.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso - estrutura ou acontecimento*. Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1983.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RHYNE, Jane. *Arte e Gestalt: Padrões que convergem*. São Paulo: Sumus, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. 3 vol. Campinas: Papius, 1994.

STEPHENSON, Ralph. DEBRIX, Jean R. *O cinema como arte*. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, sem data.

TEIXEIRA, Francino Elinaldo. *Enunciação do documentário: o problema de dar a voz ao outro*. IN: Estudos Socine de Cinema. AnOIII. São Paulo: Capes, Editora Sulina, 2003.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História. Foucault revoluciona a História*. Brasília: Ed. da UnB, 1982.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *D.W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.