

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
FILIPE ARTUR DE SOUSA QUEIROZ

**APROXIMAÇÃO ENTRE ATIVIDADES NARRATIVAS: O CINEMA E A
HISTÓRIA.**

Goiânia
2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Filipe Artur de Sousa Queiroz

Título do trabalho: APROXIMAÇÃO ENTRE ATIVIDADES NARRATIVAS: O CINEMA E A HISTÓRIA.

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Data: 16 /01 /2016

Assinatura do (a) autor (a) ²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

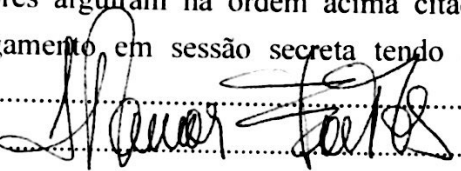
SOUSA QUEIROZ, FILIPE ARTUR
APROXIMAÇÃO ENTRE ATIVIDADES NARRATIVAS: O CINEMA
E A HISTÓRIA. [manuscrito] / FILIPE ARTUR SOUSA QUEIROZ. -
2016.
cxviii, 118 f.

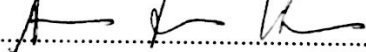
Orientador: Prof. Dr. LUIZ SÉRGIO DUARTE DA SILVA.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História,
Goiânia, 2016.
Bibliografia.

1. . I. DUARTE DA SILVA, LUIZ SÉRGIO, orient. II. Título.

CDU 94:1

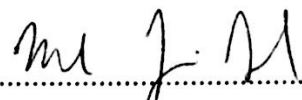
Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado **Filipe Artur de Sousa Queiroz**. Aos 30 dias do mês de setembro de dois mil e dezesseis (2016), com início às 14h, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Filipe Artur de Sousa Queiroz**, cujo título foi **“APROXIMAÇÃO ENTRE ATIVIDADES NARRATIVAS: O CINEMA E A HISTÓRIA”**. A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº048/16-FH, de 26 de setembro de 2016, pelos seguintes Professores Doutores: **Luiz Sérgio Duarte Silva (UFG)**, **Itamar Freitas de Oliveira (UNB)** e **Ana Lúcia Oliveira Vilela (UFG)** e, como suplente, **Roberto Abdala Junior (UFG)**. Os Examinadores arguíram na ordem acima citada. Às 15³⁰ horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato..... APROVADO.....

Prof. Dr. **Itamar Freitas de Oliveira (UNB)** Ass.: .....
Decisão (... APROVADO).....

Prof.^a. Dr.^a. **Ana Lúcia Oliveira Vilela (UFG)** Ass.: .....
Decisão (... APROVADO).....

Presidente da Banca Prof. Dr. **Luiz Sérgio Duarte Silva (UFG)** Ass.: .....
Decisão (... aprovado).....

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Héliida Carolinne Medeiros de Moraes Silva, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenador: .....
Prof. Dr. Marlon Jeison Salomon

Secretária: .....
Héliida Carolinne Medeiros de Moraes Silva

FILIFE ARTUR DE SOUSA QUEIROZ

**APROXIMAÇÃO ENTRE ATIVIDADES NARRATIVAS: O CINEMA E A
HISTÓRIA.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: Idéias, Saberes e Escritas da (e na) História.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte da Silva.

Goiânia
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao professor Luiz Sérgio Duarte da Silva. Por vários motivos! Pela parceria - desde a graduação, confiança, sabedoria, paciência, estímulo, aconselhamento e carinho. É gratificante constatar a relação que se contrói entre orientando e orientador. Querido Serginho, meus mais sinceros agradecimentos à sua pessoa, ao seu amor pelo conhecimento e à história, principalmente. Agradeço imensamente à professora Ana Lúcia Vilela pelas belas, críticas e precisas colocações - além de suas lúcidas sugestões. Agradeço à Margareth, minha linda mãe pelo estímulo materno - sem a fé depositada na minha capacidade, todo o sonho e trabalho de uma vida acadêmica jamais seria possível. Agradeço igualmente a Jordan, meu estimado pai - seus ensinamentos de bravura e coragem, aliados ao bom humor me foram (e são) fundamentais até aqui. Agradeço a todos os amigos que acreditaram neste projeto. Em especial, aqueles e aquelas que conseguiram enxergar, mais que minha própria visão, uma luz no fim do túnel. Afinal, a confusão mental é sempre rotina na vida de quem pesquisa. Agradeço aos que me desafiaram - sem vocês toda esta empreitada jamais teria sido possível. Agradeço também às pessoas que dedicaram algum tempo de suas vidas para escutar sobre minha pesquisa. É sempre bom explicar com o que se trabalha! Por último e, talvez, mais importante, agradeço à vida. Esta insanidade que é viver, respirar, conhecer e dialogar. Vale ressaltar que o que motiva, inspira e justifica toda a pesquisa, é sempre a vida. À ela quem dedico este trabalho! Afinal de contas, é dela que procuro partir, sempre.

RESUMO

O referido trabalho tem por objetivo principal discutir a narrativa histórica. A forma encontrada, para tanto, é a aproximação entre cinema e história. A centralidade do procedimento se articula no seguinte questionamento: parâmetros específicos de logicidade da narrativa fílmica são úteis para a reflexão da narrativa do tipo histórica? A alternativa encontrada para a viabilização desta aproximação se faz por meio da obra de Quentin Tarantino. Os recortes teóricos, por sua vez, se estabelecem numa operação seletiva na qual a narratologia de Gaudreault e Jost, e a filosofia de André Parente, são altamente exploradas. Quanto ao suporte teórico para a história, utilizo-me, principalmente, da teoria da história de Jörn Rüsen e a filosofia da linguagem de Frank Ankersmit.

PALAVRAS CHAVES: NARRATIVA; CINEMA; APROXIMAÇÃO; TARANTINO; ANKERSMIT.

ABSTRACT

This work has as its main objective to discuss the historical narrative. The strategy to do it is the approach between cinema and history. The central purpose is about this contract is the one simple question: in the logicity and specifically film narration definition are useful to the reflexion about the historical narrative type? The way I found to make this approach is by the films Quentin Tarantino reflective analysis. In this occasion I try to work with specific cut-outs theatrical about the Gaudreault and Jost narratology, and the André Parente philosophy. And to the history theoretical support I use the history theory of Jörn Rüsen and philosophy of Frank Ankersmit language.

KEY WORDS: NARRATIVE; CINEMA; APPROACH; TARANTINO; ANKERSMIT.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
<i>i. Partindo de Tarantino.....</i>	<i>8</i>
<i>ii. A estrutura.....</i>	<i>11</i>
1. O SIGNIFICADO: PONTE ENTRE AS NARRATIVAS HISTÓRICA E CINEMATOGRAFICA	
A narratologia e seus elementos: a narrativa cinematográfica de Quentin Tarantino enquanto significado. Uma leitura aproximativa com as reflexões históricas de Frank Ankersmit.....	15
1.1 VISÃO GERAL.....	15
1.2 A LINGUÍSTICA NA NARRATIVA: A NARRATOLOGIA DE ANDRÉ GOUDREAU E FRANÇOIS JOST.....	16
1.2.1 O conceito de narrativa.....	17
1.2.2 A aproximação narratológica.....	20
1.2.3 A relevância do movimento e da dimensão temporal.....	21
1.2.4 O foco, o campo e o contra campo.....	23
1.2.5 O tempo na narrativa cinematográfica.....	24
1.2.6 O ponto de vista.....	26
1.3 A NARRATOLOGIA PARA TARANTINO: ANÁLISE DE SEUS ELEMENTOS NARRATIVOS.....	27
1.3.1 <i>Tarantino e a aproximação com a história: o predomínio da palavra sobre a imagem em Pulp Fiction e Cães de Aluguel.....</i>	<i>29</i>
1.3.2 <i>A narrativa dentro da narrativa: a coesão em Os Oito Odiados, Django Livre e Cães de Aluguel.....</i>	<i>34</i>
<i>i. Em Os oito Odiados.....</i>	<i>35</i>
<i>ii. Em Django Livre.....</i>	<i>37</i>
1.3.3 <i>A construção do significado na narrativa cinematográfica: o caso do disfarce de Mr. Orange em Cães de Aluguel.....</i>	<i>40</i>
<i>Mas afinal?.....</i>	<i>44</i>

1.4 FRANK ANKERSMIT E A REPRESENTAÇÃO NA HISTÓRIA: O SIGNIFICADO NA NARRATIVA HISTÓRICA.....	47
1.4.1 VISÃO GERAL.....	47
1.4.2 <i>A representação em Frank Ankersmit</i>	48
<i>i. Ankersmit e a Filosofia da linguagem</i>	48
<i>ii. A representação</i>	50
<i>iii. O significado</i>	53
<i>iv. O Retorno para justificar</i>	57
2. NARRATIVIDADE: A DIMENSÃO ORGÂNICA DO CINEMA E DA HISTÓRIA	
O caráter narrativo do cinema e da história.....	59
2.1 VISÃO GERAL.....	59
2.2 A NARRATIVA A PARTIR DA FILOSOFIA: A PERSPECTIVA DE ANDRÉ PARENTE.....	60
2.2.1 <i>O retorno da semiótica (deleuziana): o cinema a partir da semiologia</i>	60
<i>i. A narrativa em André Parente</i>	65
<i>ii. A relação entre imagem e narrativa</i>	69
<i>iii. Mas afinal?</i>	72
2.3 QUENTIN TARANTINO E A NARRATIVIDADE DO CINEMA: UMA TIPOLOGIA APLICADA.....	72
<i>i. A coleção de 350 filmes de nitrato em “Bastardos Inglórios”</i>	74
<i>ii. Pai Mai em Kill Bill Vol. II</i>	77
2.4 A NARRATIVA NA HISTÓRIA EM PERSPECTIVA: RETORNO E FUNDAMENTO.....	80
2.4.1 <i>Lawrence Stone e a narrativa como retorno</i>	80
<i>i. Lawrence Stone</i>	81
2.4.2 CRÍTICA À NARRATIVA COMO RETORNO.....	86

2.4.3 Jörn Rüsen: o narrativismo como fundamento do pensamento histórico.....	91
<i>i. A temporalidade na narrativa histórica.....</i>	<i>92</i>
<i>ii. Fundamentação do pensamento narrativo na história: o paradigma narrativista.....</i>	<i>98</i>
<i>iii. Função crítica da narrativa histórica: a perspectiva da formatação historiográfica.....</i>	<i>102</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS.....	117

INTRODUÇÃO

i. Partindo de Tarantino

A empreitada reflexiva a qual me dedico começa a partir da análise do cinema de Quentin Tarantino. A razão para tanto se firma numa direta exposição da intervenção sobre um dos objetos de estudo. Ou seja, partir da análise fílmica com a finalidade de melhor delinear as diretrizes e problemáticas que direcionam a pesquisa em questão. Para a ocasião trabalharei, primeiramente, *Jackie Brown* (1997), terceiro longa metragem do diretor. Pois acredito que a partir de uma rápida análise se possa operar tanto uma introdução quanto uma problematização motriz, apresentando de antemão, assim, os principais elementos que nos acompanharão nesta jornada. Portanto, para ora, penso que seja necessário, interessante e didático operar de maneira contextual recorrendo-se, assim, à algumas passagens da obra de Mauro Baptista (2011), na qual o autor se dedica a significar justamente as obras do cineasta em questão:

Jackie Brown abandona a ironia, o excesso e o humor negro, para reconhecer as limitações dessa tendência da ficção americana e afirmar a necessidade de superar a dicotomia entre o romantismo sem sexo (expresso na relação entre Jackie e Max) e o sexo como mercadoria, veiculado por *Ordell* e suas amantes, e pelo desencontro entre Melaine e Louis. (BAPTISTA. p. 105. 2011)

Jackie Brown apresenta uma história de crime invadida e dominada pela irrupção do cotidiano e do prosaico do tempo presente. Jackie Brown opta por uma abordagem centrada no cotidiano e no tempo presente de uma Los Angeles sem glamour, que desmistifica o crime, apresentando-o como mais uma atividade lucrativa e rotineira da sociedade capitalista. O crime é dissociado da psicopatia, da loucura, "apresentado como uma atividade ilegal, mas nada excepcional. (BAPTISTA. p. 106. 2011)

Jackie Brown realiza técnicas que interrompem o fluxo realista da imagem em movimento - como letreiros, subtítulos, os *fade in/fade out*, a divisão da tela e o gráfico de um mapa - para evidenciar a presença de um narrador, distanciar e lembrar que o que acontece na tela é ficção. (BAPTISTA. p. 111. 2011).

Tais passagens são úteis não apenas pelo seu conteúdo informativo, possibilitando elencar uma série de temáticas que possam ser tratadas e discutidas noutros lugares, mas, também, sobretudo, para se observar o nível de complexidade que *Jackie Brown* apresenta. É interessante notar que este filme surge numa vontade, ainda, quase que de experimentação cinematográfica. Pois como as citações procuraram confirmar, ele acaba por se caracterizar num contrário movimento (não uma ruptura!) do que o próprio Tarantino vinha (há dois filmes) produzindo - *Pulp Fiction* (1994) e *Cães de Aluguel* (1992). A cena, momento e temática a qual me dedico é a articulação das histórias

“paralelas” que são exploradas pela protagonista. Tais movimentações fazem emergir elementos que acabam por localizar *Jackie Brown*¹ (1997) num elevado patamar de complexidade significativa, requisitando para si, portanto, esforços redobrados na sua compreensão. Esta complexidade é, precisamente, a desenvoltura que a personagem Jackie Brown (Pam Grier) possui em fabricar narrativas dentro de (outras) narrativas. Permitindo, assim, trazer para discussão a relevância de dois ingredientes elementares para a relação narrativa entre cinema e história: 1) a particularidade da produção do significado e 2) a narratividade da atividade cinematográfica.

Jackie Brown, mulher negra de meia idade e comissária de bordo de uma pequena empresa aérea, realiza alguns favores para o traficante de armas Ordell Robbie (Samuel L. Jackson). Ela é responsável por trazer para os EUA o dinheiro que Ordell aplica fora do país. Numa de suas viagens, porém, Jackie é capturada pelos agentes Ray Nicolette (Michael Keaton) e Mark Dargus (Michael Bowen), se vendo forçada a negociar com a polícia: Jackie deve entregar Ordell e, assim, se livrar da prisão. Contudo, toda uma série de pactos passam a ser desenvolvidas, montando a trama do filme. E é justamente nesta elaborada trama que me concentro, em especial, nas articulações narrativas que a protagonista engendra. Jackie Brown não deseja ir para a cadeia, muito menos entregar Ordell e toda sua organização nas mãos da polícia. E muito menos deseja sair de toda este enlace sem lucrar financeiramente. Portanto, toda sua articulação dos elementos narrativos devem privilegiar, basicamente, sua liberdade e sua ganho financeiro. Além, é claro, de beneficiar a própria investigação policial pela captura de algum responsável.

Desta maneira, a disposição do planejamento se organiza da seguinte forma: Jackie, por um lado, firma com a polícia entregar Ordell e todos o seu esquema criminoso; por outro lado, acorda com o próprio Ordell que 100 mil dólares deverão lhe ser pagos, caso ela vá para a prisão. A movimentação da entrega do dinheiro se desenvolve em dois momentos: primeiro, uma entrega de 10 mil dólares, algo que se articula como teste; e, posteriormente, a entrega de 500 mil dólares. É interessante notar que Jackie deve confeccionar todo um coeso elaborado narrativo no qual as duas partes não desconfiem uma da outra. E desta forma, todo o planejado possa ser perfeitamente executado. Porém,

¹ Jackie Brown se estabelece numa clara homenagem aos filmes do gênero blaxploitation. Há significativas discussões acerca da necessidade de alguma definição (e classificação) dos gêneros cinematográficos, afinal, questionam-se, blaxploitation é um gênero ou subgênero do cinema, ou um ciclo? Tal discussão não se faz relevante para nossas argumentações. Mas o que se necessita saber por ora é a principal característica deste cinema blaxploitation: filmes estadunidenses da década de 1970 feito por negros, direcionado especificamente ao público negro.

trabalhando com uma de suas principais características, que é a irrupção do acaso², Tarantino faz quebrar toda esta suposta linearidade do plano de Jackie³, requisitando, desta maneira, uma outra articulação narrativa de acontecimentos a qual apenas específicos agentes da diegese conhecem. O interessante de se observar nesta nova organização é o fato de que, primeiro, o próprio Tarantino concebe irrupções de acasos que favorecem, do ponto de vista da coesão, uma nova disposição dos fatos; e em segundo lugar, a própria rapidez e engenhosidade da personagem Jackie em reorganizar toda uma nova sequência narrativa que possa legitimar o que se está contando por ela.

O que se procura evidenciar nesta análise é o fato da protagonista se propor a dispor uma configuração dos fatos, e estas suas novas disposições factuais convencerem específicos personagens da trama. Como é o caso, por exemplo, de Jackie ainda conseguir manter para Ordell que ela, mesmo após uma série de trágicos acontecimentos, não está de conluio com a polícia. E mais, de que mesmo diante dos fatos inesperados, ela ainda consegue convencer de que estará sozinha no escritório de Max Cherry para supostamente lhe repassar o dinheiro que fora extraviado. É justamente este tipo de conduta de Tarantino em atribuir às suas personagens, ou seja, esta potencialidade narrativa de criar mundos, histórias, fatos, que faz suscitar dois elementos interessantes para nossa pesquisa. O primeiro se refere à categoria do significado: como elaborar uma narrativa, dispor os fatos de tal maneira que eles se afirmem e legitimem como verídicos?; ou, ainda, como que o que se conta na narrativa se torna crível tanto para os outros personagens, quanto para o próprio espectador? O outro elemento é a narratividade no cinema: o que implica a criação de uma narrativa, dentro de outra narrativa? É justamente a discussão a respeito do quanto a atividade cinematográfica se afirma e se caracteriza como narrativa.

A grande questão que se coloca diante de todas estas observações é como se articula a relação destes comportamentos filmicos com a narrativa histórica. Afinal de contas, como e onde todas estas relações narrativas se relacionam com a atividade histórica? Aliás, cabe-nos a pergunta que possibilita toda esta empresa reflexiva: a partir da

² Mauro Baptista (2011) nos conta que a “*irrupção do acaso*”, típica atitude filmica nas obras de Tarantino, se configura como consolidações da presença de uma vontade narrativa (confirmação de que há uma *instância* narrativa hierarquicamente maior, dotada de vontades, que faz alterar a todo o momento o desenvolvimento dos acontecimentos). “No primeiro capítulo, afirmei que Tarantino reformulava o filme de crime abarrotando uma situação híbrida sofre uma virada repentina, com a irrupção do acaso.” (BAPTISTA M. 2011. p. 71). O autor ainda conclui que tal atividade, que se diferencia diretamente do cinema clássico, pois auxilia na criação do que ele mesmo chama de “uma espiral hiper-realista e bizarra.” (Idem. Ibidem)

³ Como por exemplo a morte de Melanie (Bridget Fonda) pelas mãos de Louis Gara (Robert De Niro), e a próprio assassinato de Louis por Ordell (Samuel L. Jackson).

problemática do significado e da narratividade no cinema, pode-se questionar acerca da possibilidade da narrativa histórica se organizar da mesma maneira?; se organiza com e nos mesmos parâmetros? Ou seja, diante da categoria do significado e da dimensão da narratividade no cinema, a mesma dinâmica pode se aplicar à organização da atividade (narrativa) histórica? É justamente por estes caminhos que a centralidade de minha pesquisa procura percorrer. A ideia motriz de toda a empreitada girará em torno da análise destes dois elementos, a partir de uma perspectiva aproximativa.

ii. A estrutura

A estruturação deste trabalho há tempos vem sendo trabalhada e modificada. As últimas mudanças estabelecidas seguem a ordem de três princípios basilares: 1) seguindo o conselho da professora Dra. Ana Lúcia Vilela, ainda na qualificação, não mais se almeja contrapor semiologia (André Gaudreault e François Jost) à semiótica (de André Parente “e” Giles Deleuze). Como ficou evidente ao longo da pesquisa, deve-se utilizar todo suporte teórico-reflexivo que possa contribuir ao enriquecimento da narrativa histórica. 2) Gaudreault e Jost (narratologia) farão, portanto, dupla reflexiva com a teoria da história de Frank Ankersmit - precisamente na temática da produção do significado. Pois é justamente esta categoria que torna possível a união de duas instâncias narrativas - a cinematográfica e a histórica. E 3), André Parente deve operar, assim, neste contexto teórico, um par reflexivo com a teoria da história de Jörn Rüsen - o caráter "orgânico" (expressão que pertence originalmente a Parente) do narrativismo no cinema e no pensamento histórico.

Neste sentido, a obra de Quentin Tarantino se apresenta como interrogativa, como objeto para se pensar esta produção do significado - isto para as perspectivas do primeiro capítulo; e o caráter narrativista de seu cinema - no capítulo segundo. Afinal de contas, consegue-se perceber que estes dois temas fortemente aparecem na obra do diretor. Tarantino ao “brincar” (testar o limite da narração) com a construção dos significados, acaba por refletir, também, a respeito da própria natureza do cinema. Ou seja, uma natureza narrativa. Esta estratégia, conseqüentemente, acaba por potencializar as capacidades narrativas da atividade fílmica - desenvolvendo as formas de se contar uma história (BAPTISTA. 2011). Estendendo, por assim dizer, toda esta processualidade reflexiva à dinâmica da narrativa histórica: ou seja, refletir a respeito da "organicidade" da narratividade no pensamento histórico, é, sem dúvida, como realizou Rüsen, aumentar as

capacidades da própria história. Diante disto, a obra de Gaudreault e Jost dimensionam a prática da produção do significado em Quentin Tarantino; e a de André Parente, por outro lado, opera como suporte teórico pra se pensar o caráter narrativo do cinema.

A ideia motriz de toda esta empreitada é até simples: saber quais pontos ou temas que o estudo da narrativa cinematográfica auxilia no estudo da narrativa histórica. Especificando ainda mais, quais os temas que são recorrentes na obra de Quentin Tarantino e que podem auxiliar no estudo da narrativa histórica. A saber, precisa e respectivamente, a produção do significado e o caráter narrativista. Pois é a partir daí que a reflexão acaba por se estender à narrativa histórica: de um lado, na obra de Ankersmit, a relevância do significado na natureza da representação histórica; e de outro, em Rüsen, a questão do narrativismo no pensamento histórico.

Antes mesmo de qualquer desenvolvimento de ideias e discussões, algumas considerações introdutórias devem ser feitas. É um dos primeiros elementos que se deve ressaltar diz respeito às diretrizes de orientação. Me refiro, neste momento, aos objetivos principais, objeto, além da descrição de um contexto que justifique minhas escolhas. As discussões que serão aqui tratadas foram iniciadas ainda na graduação, em especial num trabalho de conclusão de curso (monografia). Naquela época, minhas exigências giravam apenas em torno da vontade de aproximar narrativa histórica com a narrativa cinematográfica. Concretizada esta etapa, as demandas aumentaram obrigando-me a expandir os horizontes e aprimorar o recorte do objeto de estudo. A partir daí, portanto, surge a vontade de pensar as possibilidades da narrativa histórica por meio das atribuições e articulações da narrativa cinematográfica.

Ainda procuro sustentar a ideia de que as reflexões aqui expressadas são pertencentes à esfera da teoria, fazendo com que minha pesquisa se configure como um trabalho teórico. A razão para isto é precisamente a postura diante do objeto: analisar o processo de desenvolvimento e articulação de dois procedimentos narrativos, para assim, portanto, melhor mensurar suas possibilidades. Ao contrário do que possa parecer, objeto de estudo em questão não é a narrativa de Quentin Tarantino. Mas, sim, a narrativa histórica! A obra do referido cineasta se configura mais como um meio ou uma ferramenta que possibilite e efetive a aproximação entre os dois processos narrativos. Vale destacar, também, que as diretrizes desta aproximação não pretendem a desvalorização dos processos reflexivos de cada narrativa, favorecendo, assim, este ou aquele procedimento de definição. Entendo que ambas as fundamentações teóricas, tanto da narrativa histórica

quanto da filmica, que são aqui tratadas, necessitam ser respeitadas dentro de suas especificidades e este posicionamento deve ser articulado precisamente com o intuito de favorecer a própria efetivação do procedimento reflexivo.

Interessante informar também os motivos que impulsionam minha vontade em refletir acerca da narrativa histórica. Me refiro neste momento a uma questão de ordem pessoal, e sua relação com meu objeto de estudo. Desde o início da graduação, a disciplina de teoria da história me fascina. A ideia de um “campo do conhecimento” que medita a respeito da funcionalidade do pensamento histórico, me apresentava inúmeras possibilidades reflexivas que até então desconhecia. Ao longo das aulas ia, portanto, estudando e refletindo acerca da influência da narrativa no pensamento histórico. Aquelas questões suscitavam-me dezenas de questionamentos que eu não sabia sequer formulá-los claramente. Contudo, uma pergunta insistia em permanecer, mesmo não sabendo a respeito de sua eficácia ou validade: até que ponto o pensamento histórico se constitui por meio da narrativa?; existe outra forma, além do narrativismo de produzir pensamento histórico?; ou ainda, se existe outra forma de pensamento histórico, que não seja o fundamentado pelo pensamento narrativo. Hoje percebo que estes questionamentos não se findam apenas numa resposta, o que, aliás, se estende a todo os elementos do campo da ciência histórica. Nos restando, apenas, pesquisar e refletir a respeito, buscando se posicionar ao lado, ou contrariamente à determinadas concepções do que seja história, ou qual seja a função da narrativa no pensamento histórico.

A escolha dos autores, evidentemente, não se faz aleatória. No primeiro capítulo utilizo as reflexões de André Gaudreault e François Jost a respeito da narratologia - o primeiro canadense e o segundo francês. Autores estes que me acompanham desde os primeiros passos de minha pesquisa. Na elaboração de um paralelo em relação a questão do significado na dinâmica da história, recorro à filosofia da linguagem de Frank Ankersmit. Na outra ponto, na questão do narrativismo na atividade cinematográfica, tem-se André Parente e sua tecnologia teórica. Filósofo brasileiro que realiza um caminho inteiramente salutar para trabalhos que buscam refletir a narrativa: pensá-la a partir das perspectivas filosóficas. Ainda no segundo capítulo busco estabelecer um debate acerca da narratividade histórica. Num das vias, Lawrence Stone que enxerga a discussão sobre a narrativa na história a partir de uma clara clivagem entre história narrativa e história estrutural. Para um fundamentação crítica deste tipo de perspectiva, sustento-me nas refutações e reflexões de Carlos Oiti, quando o autor trata da questão da retórica na

história, no contexto da crise dos paradigmas. Para a sustentação teórica de meu posicionamento, articulando um paralelo reflexivo, a crença de que o pensamento histórico nunca deixou de ser narrativo, pois a história se configura como sua dependente, para o fortalecimento deste quadro de contraposição, recorro a alguns elementos da teoria da história de Jörn Rüsen que estabelecem o pensamento narrativista como fundamentação do pensamento histórico.

1. O SIGNIFICADO: PONTE ENTRE AS NARRATIVAS HISTÓRICA E CINEMATOGRAFICA

A narratologia e seus elementos: a narrativa cinematográfica de Quentin Tarantino enquanto significado. Aproximação com a representação histórica de Frank Ankersmit.

1.1 VISÃO GERAL

O primeiro movimento reflexivo deste capítulo é elucidar a respeito da teoria da narrativa cinematográfica, especificamente a do tipo narratologia - protagonizada pela figura de dois estudiosos do cinema, Andre Gaudreault e François Jost. Desejando, dessa maneira, primordialmente, consolidar bases teóricas para a compreensão da obra de Quentin Tarantino, enquanto narrativa. Os motivos da escolha deste dois autores, bem como de suas reflexões a respeito da narrativa fílmica é, basicamente, seu conceito de narrativa que nos permite compreender a dimensão da definição e produção do significado no cinema. Concentro-me, assim, como se vê, num específico aparato reflexivo que sustente o estudo da narrativa. A necessidade de esclarecer o uso desta narratologia para a compreensão da narrativa cinematográfica não se configurará como única escolha de tecnologia teórica desta estirpe. Há, também, mais adiante - nos segundo capítulo, as reflexões de André Parente, autor que estabelece, aberta e precisamente, oposição aos posicionamentos escolhidos por Gaudreault e Jost.

Mesmo diante deste inevitável quadro deve se esclarecer que o foco central do trabalho não é a composição, muito menos a fundamentação de uma possível contraposição entre teorias da narrativa fílmica. Advertência esta que me faz retornar à objetividade basilar desta empreitada: a narrativa cinematográfica como caminho para se pensar a narrativa histórica. Desta forma, portanto, a exposição da narratologia de Gaudreault e Jost tem por propósito pensar a própria narrativa histórica, a partir da aproximação com a cinematográfica. Sendo ainda mais claro e objetivo: para um trabalho com pretensões acadêmicas como este se faz necessário um suporte teórico que melhor nos habilite no entendimento das obras de Quentin Tarantino. Deve-se notar, porém, que tal estratégia não se refere à apenas análises do tipo fílmica. Os suportes teóricos aos quais aqui recorro são ferramentas que buscam entender a própria estrutura da narrativa cinematográfica.

Se por um lado, num primeiro instante, a narratologia de Gaudreault e Jost suportam a narrativa fílmica, por outro, a filosofia de Frank Ankersmit procura teorizar a narrativa histórica - a segunda parte deste capítulo. E o momento de transição reflexiva da narrativa fílmica para a histórica se torna possível justamente por um questionamento elementar - mas fundamentalmente problemático. A narrativa histórica se comporta da mesma maneira que a narrativa fílmica? Teria ela as mesmas propriedades e logicidade que são localizadas durante as análises fílmicas? Estes questionamentos justificam a escolha de Ankersmit para o momento. A maneira como este filósofo da linguagem (como ele mesmo se define) trabalha as propriedades da história, muito nos habilita a responder aos supracitados questionamentos. Afinal, Ankersmit figura uma personagem que, de fato, não acredita que a “necessidade de objetividade” da própria história (sua intrínseca busca pela verdade) seja uma resposta capaz de encerrar toda a discussão. Ao contrário: o autor suscita uma série de levantamentos que, precisamente, corroboram na legitimação da manutenção de uma aproximação do tipo como a da narrativa histórica com a cinematográfica, além, ainda, é claro, de sua filosofia da linguagem enxergar tudo isto como algo inteiramente saudável à própria história.

1.2 A LINGUÍSTICA NA NARRATIVA: A NARRATOLOGIA DE ANDRÉ GOUDREULT E FRANÇOIS JOST

Se por um lado a semiótica desenvolvida por Giles Deleuze é a fundamental influência no trabalho de André Parente - mais um referencial teórico que abordaremos no próximo capítulo; por outro, a semiologia de Christian Metz fundamenta boa parte das reflexões de Gaudreault e Jost. Contudo, as raízes de seus estudos não se firmam apenas nas reflexões do próprio Metz, mas também noutros ramos e disciplinas oriundas da onda estruturalista. O estudo que os dois autores operam, segundo suas próprias definições, se configura como uma narratologia do cinema. Termo proposto, de início, por Tzvetan Todorov em 1969, mas que fora devidamente retomado, enriquecido e melhor desenvolvido por Gérard Genette (GAUDREULT; JOST. 2009 p. 23). Segundo este, a narratologia era percebida como um “empreendimento de codificação de grandes categorias segundo as quais se comunica uma narrativa” (Idem. p. 14). Ou seja, a narratologia que Gaudreault e Jost utilizam é entendida e desenvolvida como uma disciplina. Tal empreendimento, designado como narratologia modal, se contrasta

diretamente com outro tipo de estudo da narrativa: a narrativa temática. Delineia-se, então, a oposição: narratologia modal, que se refere às formas de expressão (narratologia de expressão); *versus* narratologia temática, que se preocupa com a história, ações e papéis dos personagens (narratologia de conteúdo) (Idem. p. 23). O que se deve apresentar como evidente, então, nesta relação de autores, é a finalidade da retomada da semiologia de Metz por Gaudreault e Jost: procuram, por meio das fundamentações semiológicas metziana, fortalecimento dos estudos da narratologia.

1.2.1 O conceito de narrativa

Durante a leitura da obra em questão, vamos percebendo que o objetivo possivelmente paralelo dos autores seja montar uma narrativa histórica da narrativa cinematográfica. Deve-se ressaltar, todavia, que em tal procedimento não reside qualquer vontade geográfica ou temática imperante. Refiro-me à intenção dos autores num possível estudo acerca das origens da narrativa cinematográfica hollywoodiana, ou até mesmo francesa. A narrativa é entendida como um fenômeno da linguística, que certamente dispensa classificações e delimitações até mesmo culturais - sua universalidade habita precisamente aí. E justamente por pertencer à esta categoria que os autores se voltam para a semiologia de Christian Metz, na própria definição de narrativa. E a pergunta que abre o primeiro capítulo é a seguinte, “Como reconhecemos uma narrativa?” (Idem. p. 31). Mas antes de responder este questionamento, se faz necessário definir o que se configura como narrativa. Para tanto, Gaudreault e Jost retomam cinco critérios que Metz delimitou para o reconhecimento e caracterização de qualquer narrativa - seja oral, escrita ou filmica.

1) sequência fechada. Narrativas possuem começo e fim, que acabam por se contrapor ao mundo real. Buscando certamente a formação de uma unidade, de um todo; 2) sequência temporal. Toda e qualquer narrativa possui, no mínimo, duas dimensões temporais - a do tempo narrado e a do tempo da narração, por exemplo; 3) discursividade. Toda narrativa é um discurso - aglomerado de enunciados que sugerem a existência de uma matriz organizacional precedente; 4) desrealização. Narrativas se opõem necessariamente ao mundo real, pois a realidade não se desdobra a partir de uma logicidade intrínseca como pressupõe o ato de contar histórias; e 5) enunciação - ligado imediatamente à concepção de enunciado: dimensão primária de sentido, isolada, e quando agregada à outras unidades semelhantes, acaba por formar um todo. A partir da identificação destes cinco elementos,

Gaudreault e Jost, parafraseando Metz, lançam-nos sua definição de narrativa: “discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (Idem. p.35).

A delimitação que ocorre neste procedimento de definição se caracteriza na questão da estrutura: a estrutura que procura superar formas que reivindicam, ou denunciam a particularidade de qualquer narrativa. Porém, uma possível crítica ainda não se situa nestes termos, ou nestas colocações. Pois como anteriormente ressaltado, esta é uma proposta de um tipo de narratologia que os autores procuram proceder - a narratologia modal. E as articulações expressas na obra em questão buscam montar uma significação a partir da história da narrativa cinematográfica. Tais teorizações acabam por se desenvolverem em torno de momentos específicos de transformação da narrativa cinematográfica - a partir da inserção de aparatos tecnológicos e procedimentos metodológicos de fabricação do cinema. Estratégia teórica que se evidencia quando passam a expor a mostraçãõ numa relação com a narração, por exemplo. Não se pode compreender, aliás, a relação destes conceitos, expressando-os como antagônicos. Para real entendimento do que os dois autores colocam, deve-se voltar à ideia de enunciação e sua relação com a narratividade.

Toda narrativa se configura como detentora de enunciados. Posto isto, deve-se esclarecer acerca da dimensão de intencionalidade que comporta qualquer atividade cinematográfica - seja ou não ela uma narrativa. Me refiro neste momento à inabilidade de qualquer captura audiovisual, até mesmo nos primórdios de sua prática⁴, de se ausentar da orientação do olhar. Ou seja, a partir desta visão, toda captação de imagem em movimento, possui, inexoravelmente, uma dimensão de ordenamento. Não se constitui, ainda, como instancia narradora que almeja estabelecer uma unidade rígida. Contudo, esta mesma instância acaba por possuir potencialidades semelhantes às do narrador. Eis aí seu delicado posicionamento: não é narrativa! Mas que em sua essência possui autorizações semelhantes à própria narração. Esta noção se sistematiza justamente na ideia de mostraçãõ - pertencente, originalmente, às concepções de Gaudreault (Idem. p. 40). Percebe-se que não deve residir aí uma contraposição rígida, ou até mesmo uma ideia de proto-narrativa. A

⁴ Como o caso de *O regador regado* (L'arroseur arrosé, Lumière, 1895). (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 38).

mostração⁵, ao menos é o que sugere os autores, não se faz necessariamente como um instante anterior à narração.

Há, no entanto, um outro modo, historicamente tão importante quanto a narração, de transmissão de informações narrativas: ele consiste em privilegiar, permitindo abertamente ao narrador sua saída do processo de comunicação, a reunião, em uma mesma “arena” (em uma mesma cena, para ser mais justo) de diversos personagens da narrativa. Para isso, faz-se então apelo a atores cuja tarefa será de fazer reviver, *ao vivo* (aqui e agora) diante dos espectadores, as diversas peripécias que se supõe *tenham vivido* (dantes e em outros lugares) os personagens que esses atores personificam. É esse modo, cuja principal manifestação continua sendo a representação teatral e que Platão chama de *mimêsis* (imitação), que podemos associar àquilo que recentemente propusemos chamar de mostração (GAUDREULT, 1988). (GAUDREULT; JOST. 2009. p. 40)

A aproximação entre mostração e narrativa torna evidente e problematizante, do ponto de vista da atribuição de sentido, o cinema nas origens de sua atividade. A discussão de tais elementos acaba por desembocar noutros questionamentos a respeito da inserção de elementos ficcionais na narrativa. O pensamento dos autores trata das intencionalidades que almejam a imitação do real, por meio da tentativa de sua “captura”. Por isto da necessidade de evidenciar que mesmo em tais tentativas, tais procedimentos, residia ali um certo movimento de intervenção e modificação que resultaria na alteração da percepção do espectador.

Para se concluir o processo de conceituação da narrativa cinematográfica, deve-se perguntar, por fim, “o que é uma narrativa de ficção?” (Idem. p. 45). Para resolução do questionamento, se faz necessário retomar algumas informações, como: 1) o que os autores entendem por narrativa; e 2), que determinados tipos de cinematografias não se fazem como uma narrativa, e que, porém, possuem autonomias e tarefas análogas. Deve-se adicionar, portanto, que toda narrativa é um discurso e que, porém, nem todo discurso é uma narrativa⁶. A narrativa está diretamente ligada ao trabalho sobre a temporalidade; uma organização do material. E é exatamente aí que encontramos a questão da definição de narrativa ficcional: a capacidade criativa (ficcional) em administrar materiais no objetivo

⁵ É interessante notar que Gaudreault e Jost procuram aproximar dois tipos de mostração, no objetivo de explicitar o conceito: a mostração cênica (teatral) - na qual suas características são compreendidas na apresentação em simultaneidade fenomenológica; e a mostração filmica - onde suas dinâmicas se fazem de maneira oposta à mostração cênica: não associada à simultaneidade do evento, do fenômeno do ator sobre o palco. Mas sim na possibilidade de intervir e modificar a percepção que o espectador tem da performance (GAUDREULT; JOST. 2009. p. 40 e 41).

⁶ O específico caso da mostração. Pois nela existem enunciados que podem formar uma discursividade. Mas que não remete, necessariamente, à existência de narratividade. Há outras características exigidas para a confirmação da narração.

de formulação da diegese - realidade filmica que justifica e confere inteligibilidade à trama.

Com o desenvolvimento da leitura de Gaudreault e Jost, vamos participando, também, de um esclarecimento a respeito das atribuições e organicidade de uma narratologia. Os autores almejam, após definir os limites do que seja narrativa cinematográfica, qualificar e quantificar dimensões que subsistem ao ato de narrar cinematograficamente. Acontece, porém, que todo este procedimento é influenciado diretamente por reflexões da área da narratologia literária (escrita). E o que se evidencia, desta forma, é a adaptação da análise estrutural, para um objeto que, antecipadamente, já se organiza nos mesmos parâmetros. E os moldes desta adaptação se fazem numa das principais características do narrar cinematográfico, sua capacidade de comportar uma pluralidade de formas narrativas, que até mesmo a oral, bem como a escritural, não possuem.⁷ Contudo, esta narratologia que é desenvolvida pelos autores se faz como inteiramente útil ao cinema do ponto de vista da nomeação e classificação das dinâmicas cinematográficas. Sobretudo quando procuram nomear instancias e relações que subsistem à narrativa.

1.2.2 A aproximação narratológica

A estratégia reflexiva da obra segue, portanto, colocando dois argumentos da narratologia em perspectiva, com o objetivo de fundamentar a máxima de que, se há narrativa, necessariamente deve existir instância que a narre. Além de reforçar sua concepção como substancialmente pertencente à dimensão discursiva - unidade que remete estruturalmente à organização e aglomeração de enunciados. Com isto, a defesa da principal característica da narrativa é, também, corroborada: os acontecimentos numa trama cinematográfica não ocorrem por si só, há, impreterivelmente, organização prévia do material exibido.

A primeira aproximação narratológica que os autores apresentam é do filme às instancias narrativas. Nesta ação, buscam esclarecer a estratégia da área da linguística que se particulariza por evidenciar as marcas da narração. Afinal, se toda narrativa requer um

⁷ “A multiplicidade de matérias de expressão provoca - ou permite - uma variedade de “situações narrativas”, além disso, sem igual na literatura escrita. É por isso, então, que a narrativa cinematográfica é bem particularmente apta a empilhar, uns sobre os outros, uma variedade de planos de enunciação e, finalmente, uma variedade de pontos de vista que podem, eventualmente, se entrecroçar.” (GAUDREULT; JOST. 2009. p. 73).

narrador, deve-se, portanto, elaborar critérios que possam localizar e dimensionar as formas de aparição desta instância narradora. E uma das formas de se localizar os vestígios linguísticos da instância extra-diegética é por meio da enunciação - além dos *dêiticos*⁸, marcas da narração. São justamente estas marcas que localizam e demonstram a construção de uma instância que narre ou comente.

A segunda aproximação narratológica enfatizada é a “instancias narrativas ao filme” (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 67). Trata-se, precisamente, das esferas que subsistem dentro da narrativa fílmica; levantamento, bem como reflexão acerca das possibilidades de multiplicidade que comportam a narrativa do tipo cinematográfica. O que fora levantado, páginas atrás, a respeito da relevância do trabalho de Jost e Gaudreault, se confirma também numa de suas marcas mais evidentes: delineamento e reforço de tipologias e variações formais da narrativa - como por exemplo os embates teóricos acerca das funções e definição do papel que cabe ao meganarrador e ao subnarrador (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 67 e 68).

O cinema tem uma inclinação quase “natural” pela delegação narrativa, pelo encaixe do discurso. A razão disto é, no fundo, bem simples: é que o cinema mostra personagens em ação que imitam os humanos em suas diversas atividades cotidianas, e uma dessas atividades, à qual nós nos entregamos todos, de um momento a outro, é a de falar. E, falando, a maioria dos humanos é levada a utilizar a função narrativa da linguagem - a narrar, a se narrar. (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 68).

O que se faz como curioso e interessante não é a dimensão que atribuem ao cinema e seu caráter “naturalmente” narrativo. Mas sim, a predisposição da própria narrativa em se articular, inteiramente, nos moldes da estrutura da linguística. Pois na continuidade desta reflexão, conseqüentemente, o cinema, também, se configura como linguagem. Ou seja, todas as suas dimensões são decifráveis a partir da decodificação da “linguagem cinematográfica”.

1.2.3 A relevância do movimento e da dimensão temporal.

Em suas famintas vontades de evidenciar a produção de significado do tipo fílmica, como “naturalmente” narrativo, os autores procuram esboçar um sistema de

⁸ “Toda história tem um pouco de discurso. Podemos localizá-lo, entretanto, como um espécie de ‘quisto’, pois a língua possui marcas, indicadores que remetem diretamente ao comentador, isto é, àquele que profere o discurso: essas marcas são os *dêiticos*.” (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 59)

narrativa. O que Gaudreault denomina de processo de “discurcivização filmica” (GAUDREULT. 1988. p. 119; apud Idem. p. 74). Tal hipótese se fundamenta a partir do levantamento de quatro camadas que possam identificar a capacidade de manipulação das instancias narradoras. É evidente que o objetivo dos autores neste momento, nestas tipologias, seja colocar o estudo do narrativismo em perspectiva. Com esta estratégia, discutindo teorizações acerca de suas dimensões, sejam elas orais ou escritas, acabam fortalecendo as fundamentações a respeito da especificidade do cinematográfico. Afinal, o propósito teórico inicial é trazer as contribuições de outras narratologia, como a escritural, e aplicá-las à área da cinematografia. Evidentemente respeitando suas especificidades e temáticas.

Deve-se deixar evidente que o tipo de abordagem que eles propõem tem por finalidade de demonstrar, por meio de um movimento retroativo, como a atividade filmica se tornou narrativa. Tão narrativista ao ponto de possuir sua própria linguagem, na qual a elaboração de toda uma reflexão específica se faz necessária - a emergência da fundamentação narratológica. Além disto, há uma outra discussão de um outro eixo temático levantado pelos autores: a espacialidade da narrativa cinematográfica. E um dos primeiros elementos que é trazido à discussão é a unidade básica da narrativa cinematográfica: a *imagem* (GAUDREULT; JOST. 2009. p. 105). Vale ressaltar que está evidenciado, dentro do processo de definição da narrativa, a *dimensão primária de sentido* que diferencia-se diretamente de *imagem*, pois dimensão primária de sentido se refere ao enunciado. Ou seja, trata-se de conceitos com categorias e dimensões inteiramente distintas. A imagem, unidade básica da narrativa cinematográfica, comporta o espaço; e este espaço antecede à formação da temporalidade na narrativa filmica. O tempo, portanto, passa a se estabelecer a partir da existência do movimento, da passagem de um fotograma (unidade de imagem elementar) ao outro (Idem. Ibidem).

Neste instante inicia-se um entrecruzamento das reflexões de Gaudreault e Jost, com a abordagem filosófica de André Parente (2000), que será desenvolvida mais à frente. Trata-se, precisamente, da retomada que Parente realiza da filosofia deleuziana. Em especial, o entendimento do cinema como artefato que operacionaliza a *imagem em movimento*. A aproximação em questão se passa na ressalva que Gaudreault e Jost fazem da relevância do movimento, no processo de elaboração da especificidade filmica. Isto é, retomando: 1) se a narrativa cinematográfica, num primeiro instante, se articula apenas nos parâmetros topográficos (espacialidade); e 2) posteriormente, apenas, desenvolve seus

padrões cronométricos (temporal); logo, esta *transformação* se torna possível por meio da atividade de um componente: o *movimento*. A passagem de um fotograma ao outro. O *movimento* passa então a se sobressair na reflexão narratológica.

1.2.4 O foco, o campo e contra campo

Aqui delinea-se a aproximação entre narrativa verbal e a escrita, com a narrativa cinematográfica - justamente pelo fato desta última suportar uma pluralidade, dentro desta temática, não apenas de instâncias narrativas mas também de espacialidade. E uma das formas de comprovar esta polifonia, esta capacidade em comportar variadas informações, dentro de sua topografia, é esmiuçar as informações de um plano, por exemplo. Adentra-se, portanto, na efetividade do *contra campo*. Primeiramente, contudo, para se tratar disso, deve-se realçar a infalibilidade da dimensão espacial na narrativa cinematográfica: o espaço jamais desaparece da narração fílmica, pode no máximo ser amenizado (GAUDREULT; JOST. 2009. p. 109 e 110). O que isto de fato significa? O que se faz como constante no processo de representação que a narrativa cinematográfica utiliza é precisamente a espacialidade - o espaço. Jamais a sua negação! E esta representação, quando levada para a análise narratológica, a partir da problemática do *fora de campo*; ou seja, dos elementos que se localizam exteriormente ao *campo*, ou ao espaço representado, esta dinâmica possui uma função específica: sugestão diegética. A função de reforçar a ideia de movimento que acaba por sugerir, como vimos, a consolidação da temporalidade (Idem. p. 113). Gaudreault e Jost estão neste momento a refletir acerca do papel que determinados componentes desenvolvem, mas que não estão sendo focalizados, num plano, por exemplo. Se trata da dinâmica do foco. Os fora de foco possuem a função de sugerir e até mesmo reforçar o material diegético da narrativa, e uma de suas maneiras é reforçar ou criar a medida temporal.

Consta-se que os procedimentos analíticos estabelecidos nestas reflexões, procuram sugerir uma ideia de decupagem reversa - significação que parte do produto, do final, numa investida por localizar uma estrutura que nos remeta à fonte, ao início. O objetivo central deste tipo de pensamento se configura, para as perspectivas deste trabalho, na busca pelo primário. Afinal, o que é primário na narrativa cinematográfica para Gaudreault e Jost? Precisamente, a concepção de que se há narrativa, há quem narre. E esta instância, bem como a própria matriz do que seja narrativa, se organiza por meio de

unidades elementares: os enunciados. E que para compreendê-los existe toda uma rede de terminologias e estratégias reflexivas que possam dimensionar e qualificar todas suas categorias.

1.2.5 O tempo na narrativa cinematográfica

Outro eixo temático explorado pelos autores é a questão da temporalidade na narrativa fílmica. Certamente a parte mais extensa e descritiva de toda a sua obra. Sua centralidade gira em torno de *como* se localiza, e se organiza o cinema, em relação à articulação temporal da narrativa cinematográfica. O pressuposto básico, presente no estatuto temporal da imagem, é o fato do cinema ser temporal. Minimamente, a qualquer atividade fílmica deve se ter em mente sua capacidade de comportar ao menos duas temporalidades. A partir disto, Gaudreault e Jost buscam refletir quais as possíveis formas que o cinema consegue operar ao significar o tempo. E um dos cerne destas maneiras se fortalece por meio do intermédio de construções discursivas - novamente, a ideia do aglomerado de enunciados. Para adentrar à essas discussões, é necessário retomar o que há de específico numa atividade, para que a mesma seja considerada como narrativa: organização do material. E se tratando do tempo, não há diferença: se é narrativa, deve possuir, necessariamente, organização (à nível de consciência) inclusive temporal.

E na permanência pela elaboração de tipologias que sustentem o seu modo de estudo, os autores esclarecem duas formas de articulação temporal, que a narração fílmica desfruta, tendo-as como elementares: a) *imperfectivo* - que dispõem os acontecimentos na duração; e b) *perfectivo* - os acontecimentos colocados posteriormente (GAUDREULT; JOST. 2009. p. 132). Segundo a narratologia em questão, a narrativa do tipo cinematográfica possui um comportamento específico, no que se refere à sua articulação temporal: uma condição paradoxal. Estão a tratar, neste momento, da necessidade de presentificar que o ato do narrar, cinematograficamente, possui em sua essência. Ou seja, a inevitabilidade de trazer ao presente até mesmo elementos e ações que se localizam noutra dimensão temporal (anterior ou posterior). Tudo isto com o intuito de reforçar o efeito do imediato, o do *aqui e agora* que requer o cinema.

Vem daí o paradoxo da dupla narrativa cinematográfica: até mesmo quando as palavras apresentam os eventos como já acontecidos no passado, o rolo das imagens do filme só pode mostrá-los no decorrer de sua realização: esse tipo de

contradição existe tanto na época do cinema mudo, quando a cartela conta um fato já acontecido e a imagem mostra esse mesmo fato acontecendo, quanto no cinema sonoro, notadamente com a utilização da voz over [...] (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 133).

A pluralidade da capacidade filmica, mais uma vez, é retomada e refletida, mas noutra temática. Como já levantado, outrora, o cinema articula nesta polifonia a dimensão da dupla temporalidade: o tempo do narrador e o tempo do narrado. E para a análise destas instâncias, são trazidas ferramentas e termos de outras áreas que auxiliam neste processo. São, precisamente, grandes conceitos de análise do tempo. E a aplicação destes se configura como metodologia de fundamentação da narratologia. Ou então, na definição resgatada de Gerard Genette, “decupagem conceitual” (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 134). Se trata, na verdade, a partir de um ponto de vista meta-teórico, de modos de articulação das duas dimensões básicas da narrativa cinematográfica. O procedimento se desenvolve em três níveis: a) ordem - confronto da sucessão de acontecimentos; b) duração - comparação do tempo dos acontecimentos; e c) frequência - observação do número de vezes que o acontecimento é retomado.

Evidencia-se nisto, como é da dinâmica desta narratologia, que a adaptação da narrativa literária para a cinematográfica, ocorre novamente. Isto, evidentemente, não se configura como um entrave, pois o interesse real se firma em fortalecer uma rígida e específica reflexão acerca da narrativa filmica. Acontece, porém, que a mesma relevância atribuída à perspectiva gramático-temporal, outrora tão eficaz à reflexão verbal e escrita, permanece para a resolução de problemas oriundos da especificidade do cinema. Portanto, é precisamente a fala, ou o verbal que possibilita, nos receptores, o esclarecimento da temporalização da narrativa cinematográfica (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 138). A intenção, agora, não é a busca pelo questionamento interino do pensamento deste tipo de análise, mas sim elaborar uma espécie de exposição, esmiuçando ao máximo, o estudo da narrativa. Pois desta forma podemos estabelecer a discussão em perspectiva. A relevância que André Parente (2000) atribui ao movimento, por exemplo - influência da filosofia de Deleuze, abre espaço para a associação de reflexões que até então se contrapunham inteiramente. Parente frisa a ideia de que o próprio movimento é inerente à condição mais elementar de cinema (o princípio da imagem em movimento). Portanto, Gaudreault e Jost resgatam, também, a meu ver, guardando suas especificidades, a importância do movimento para as questões temporais. E este princípio se esboça dentro de problemas de

ordem específica da narrativa cinematográfica: dimensão de *simultaneidade* e *sucessividade*.

Ao contrário do romance, o cinema articula, como já dissemos várias vezes, muitas “linguagens de manifestação”. Tal multiplicidade (assim como, pensando somente na imagem, cores, gestos, expressões, vestimentas, objetos, etc., *ad infinitum*), que é além disso multiplicada pela pluralidade de materiais de expressão (além de imagens em movimento, as menções escritas, os barulhos, as falas e a música) põe o espectador na presença de uma quantidade importante de signos (e, portanto, de eventos) simultâneos, de maneira que a *simultaneidade* das ações diegéticas está intimamente ligada à sucessividade. (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 145).

Sabe-se que o ponto de discordância entre os três supracitados autores não são as problemáticas referente à relevância do movimento. O objetivo neste momento, contudo, além de exposição de uma narratologia, é discutir alcances e comportamentos narrativos para, assim, suportar as pretensões reflexivas deste trabalho. Portanto, localizar pontos de possíveis conexões entre aparatos teóricos, a meu ver, se faz, também, inteiramente válido.

1.2.6 O ponto de vista

Para fechar a exposição das temáticas levantadas por Gaudreault e Jost, passo à questão do ponto de vista. A problemática discutida consiste na delicada contraposição entre *saber* e *ver* (elemento inserido a partir das considerações levantadas nos estudos de Gerard Genette) (GAUDREAULT; JOST. 2009. p. 167). De que maneira isto se desenvolve? Precisamente a partir da sistematização das formas que a narrativa cinematográfica, ao longo do tempo, operou na relação entre personagem e narrador. Não apenas entre estas duas esferas, mas também na relação da inserção do elemento recepção - a figura do espectador (afinal, o que sabe o observador quanto ao que se expõe). Contudo, esta relação se caracteriza pelo conhecimento, ou esclarecimento do mundo diegético que circunscreve a história de uma narrativa. Ou seja, um questionamento primário: como se organiza a relação do que sabe um personagem, a respeito da sequência de acontecimentos que se desenrola na película? Pergunta simples mas que comporta uma variedade de categorias que necessitam ser definidas. É o que realiza os autores: nomeação dos tipos e formas que a multiplicidade do narrar cinematográfico comporta.

Dentro desta operação, evidencia-se dois conceitos que, a meu ver, se fazem como fulcrais para a compreensão do tema: focalização: o núcleo da narrativa, referente à

relação de saber entre narrador e personagem (conhecimento a respeito da trama que determinados elementos possuem); e ocularização: originário da separação que Jost realiza entre ponto de vista visual e o ponto de vista cognitivo - “relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem deve *ver*” (Idem. p. 168). Com isto, os autores manipulam um rico jogo de definições do comportamento narrativo cinematográfico. Se trata, precisamente, de orientações léxicas e funcionais (respectivos ofícios) que cada definição por eles articulada possuem. O conteúdo do ponto de vista, portanto, procede a partir da relação das três instâncias primordiais - o narrador, o personagem e o espectador, num cinema narrativo, para com o conhecimento do mundo diegético.

1.3 A NARRATOLOGIA PARA TARANTINO: ANÁLISE DE SEUS ELEMENTOS NARRATIVOS

Posteriormente a exposição das reflexões de Gaudreault e Jost, acredito que seja necessário ressaltar algumas diretrizes básicas, no que se refere à relação da narratologia com a obra de Quentin Tarantino. Já que o próximo passo aqui seja pensar a obra do referido cineasta justamente por meio desta tecnologia teórica. Sendo assim, primeiramente, vale destacar que as vontades e necessidades primárias de meus objetivos não se resumem apenas em definir o cinema de Tarantino como um tipo de narrativa metziana. Nossas ambições, certamente, vão para além deste tipo de empreitada. Deve se perguntar, portanto, qual o real objetivo da exposição da narratologia para com a obra do supracitado diretor? Precisamente, o desenvolvimento teórico que nos habilite compreender como a dinâmica de uma narrativa cinematográfica se articula. Pois acredito que somente assim, embasado por meio de um aparato teórico, é que se pode começar a compreender a articulação narrativa que realiza Quentin Tarantino. E somente por via desta, também, certamente, é que se consegue iniciar os trâmites de uma aproximação da narrativa filmica com a histórica.

Antes de tudo isto se desenvolver, porém, a critério de didática, vale retomar o conceito de narrativa que Gaudreault e Jost utilizam, baseando-se na semiologia de Christian Metz: “discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (GAUDREULT; JOST. 2009. p.35). Tal conceituação se trata de uma espécie de tipologia, se é que assim podemos dizer. Na qual se pode definir qualquer tipo de narrativa, seja ela qual for o seu estilo e propriedade. A dimensão do discurso, portanto,

percebe-se, é a do agente articulador do que define narrativa. Como se verificará, este tipo de procedimento possui suas raízes na crença da universalidade da linguística - de que suas estruturas podem, sim, sustentam as dimensões da narrativa. Diante disto, é inteiramente válido pensar a respeito da categoria e da dimensão deste “*discurso*” que nos fala Gaudreault e Jost, já que ele se configura como um elemento central na definição de narrativa.

O “*discurso*” o qual remete a supracitada definição é especificamente o discurso que se fundamenta, possui sua base configuracional na existência do enunciado. Como outrora citado e discutido aqui, este componente se organiza, se estabelece como a dimensão primária de sentido. E é justamente ele que se porta como o elemento basilar de qualquer estrutura narrativa; de qualquer aparato que possua características para se configurar como narrativa. É interessante notar, desta forma, que “*enunciado*” da semiologia de Metz, o que fundamenta teoricamente a narratologia de Gaudreault e Jost, possui uma intrínseca dimensão de inteligibilidade. Ou seja, uma prévia organização do material. O que, para os parâmetros da narrativa cinematográfica, se caracteriza pelo direcionamento do olhar. O discurso é, portanto, algo que “*existe*” em qualquer narrativa, e se configura como um aglomerado *desta* dimensão primária de sentido: o enunciado. Desta forma, o discurso se caracteriza como a *união* de várias instâncias menores de sentido (enunciados), e esta união de olhares direcionados que, por justamente se estabelecerem como visões direcionadas, carregam em si uma carga (elementar) de intencionalidade. Dito isto, e ainda sobre o conceito em questão, tem-se que, a função deste discurso da narrativa seja desrealizar um acontecimento - se opor ao que é convencionalizado como “*real*” (por supostamente implicar que nesta “*instância*” não exista um direcionamento do olhar, a figura do grande imagista, como os supracitados autores mesmo afirmam (GAUDREULT; JOST. p. 32. 2009)). Deve-se entender que é o enunciado que sustenta a ideia central da narratologia de Gaudreault e Jost: se há uma dimensão primária de sentido, o enunciado, ela certamente é direcionada por alguma instância detentora de intencionalidade. Desta forma, a dinâmica da narratologia dos autores se configura na confecção de um aparato teórico que sustente a localização e análise desta instância que orienta o significado.

É evidente que os autores em questão baseiam-se na semiologia de Christian Metz para a elaboração de uma narratologia. Como supracitado, uma disciplina que surge com o advento da onda estruturalista. A busca deste procedimento teórico é formalizar uma

estrutura que possibilite traduzir as intencionalidades enunciativas de qualquer narrativa cinematográfica. Nítido se faz que, ao contrário de outros, a tecnologia teórica articulada pelos dois semiologistas se configura numa clara clivagem entre cinema não narrativo (início da atividade cinematográfica) e cinema narrativo. Esta dimensão e característica da natureza da narrativa como enunciativa faz suscitar uma noção de formação de um todo, de uma unidade no qual o termo “narrativa”, nesta perspectiva, faz sugerir que sua composição seja de uma unidade maior formada por “partículas primárias de sentido”, que se articulam na formação de uma unidade maior dotada de significado. E neste tipo de análise, neste tipo de entendimento narratológico é que se localiza a justificativa de seu uso: uma tecnologia teórica que nos possibilita manipular a narrativa cinematográfica, tanto no seu entendimento, quanto no processo de formação deste significado. Exatamente o nosso foco.

A narrativa enquanto discurso definida pela narratologia em questão, é algo que se prontifica à formação de unidade. Unidade de sentido que se preocupa com a articulação de um significado - algo que seja previamente orientado. Não é somente, porém, “orientação” que caracteriza a produção deste significado. Este elemento busca expressar e possuir uma coesão interna que justamente habilite a narrativa a se fixar como “discurso que desrealiza uma sequencia temporal de acontecimentos”. Este comportamento em se opor ao real, por precisamente desrealizar, é algo que expressa e define uma atividade de qualquer narrativa - vale dizer que se trata do parâmetro narratológico. Este tipo de produção de significado auxilia diretamente na formação da unidade de sentido, por meio da necessidade de coesão. Possuindo, assim, uma própria organicidade (logicidade, por assim dizer) que se fixa, neste caso, nos trâmites da relação enunciado-discurso. O estudo que realizam Gaudreault e Jost busca, portanto, sistematizar não apenas a organização da narrativa cinematográfica, mas também esclarecer, com suas tipologias, a respeito da produção do significado que reside na produção da narrativa cinematográfica. E este significado é organizado por meio da relação entre enunciado (dimensão primária de sentido) e discurso (união destas dimensões primárias de sentido).

1.3.1 Tarantino e a aproximação com a história: o domínio da palavra sobre a imagem em Pulp Fiction e Cães de Aluguel

Me direciono agora à análise fílmica de alguns elementos das obras de Quentin Tarantino, buscando me concentrar justamente questão da produção do significado na narrativa cinematográfica. Pois desta forma, com este tipo de leitura, utilizando-se do aparato teórico da narratologia, consegue-se mensurar e refletir a respeito do comportamento da narrativa fílmica. A partir disto, então, posteriormente, pode se perguntar: a narrativa histórica se articula nos (e pelos) mesmos parâmetros? Os motivos que justificam a escolha de Quentin Tarantino como objeto são, definitivamente, muitos. Contudo, em se tratando dos fundamentais para este trabalho, que é aproximar atividades narrativas, evidencia-se uma questão significativa: aquilo que Mauro Baptista (2011) chama de “O domínio da palavra sobre a imagem” (BAPTISTA. p. 64. 2011) - uma característica marcante de Tarantino. E o que precisamente é isto, já que, como dito, se configura como justificativa para sua escolha como “objeto”? Para melhor elucidar o quadro, recorro à duas atitudes fílmicas que estão presentes em diferentes obras. A saber, *Pulp Fiction tempos de violência (Pulp Fiction, 1994)* e *Cães de Aluguel (Reservoir Dogs, 1992)*.

Em *Cães de aluguel* tem-se a trama de uma gangue de assaltantes que são contratados por Joe Cabot (Lawrence Tierney), para realizarem um assalto à joalheria. O grupo é formado por seis assaltantes, sendo eles Mr. White (Harvey Keitel), Mr. Orange (Tim Roth), Mr. Blonde/Vic Vegas (Michael Madsen), Mr. Pink (Steve Buscemi), Mr. Blue (Edward Bunker) e Mr. Brown (Quentin Tarantino). A narrativa encena toda a dinâmica do roubo à joalheria, bem como suas prévias e consequentes complicações. A final de contas, o plano acaba não sendo executado como esperado. E toda a movimentação, então, passa, num certo momento, a se concentrar nas consequências diretas deste erro. O espectador, primeiramente, é conduzido ao desenrolar da preparação do assalto à joalheria. O que inclui a apresentação dos personagens, bem como seus elementos diegéticos que buscam (mesmo que pouco) explicar toda a história por trás do papel - além dos momentos posteriores ao evento, ao roubo. Focando, nesta hora, em conversas longas sobre quais os possíveis e reais motivos para o assalto não ter se desenrolado como esperado - função esta que cabe aos personagens que ainda sobreviveram. Contudo, como se percebe, o roubo em si não é mostrado. O momento do assalto não é sequer encenado por meio de, por exemplo, flashbacks. Há, como já ressaltado, encenações de momentos prévios e posteriores ao assalto. Isto, segundo alguns autores, faz quebrar toda uma suposta linearidade do cinema: pois o espectador, acostumado com a dinâmica de encenação dos eventos em discussão,

intercalado com a execução das cenas, se deparam com uma quebra de ritmo como esta. Forçando-os, desta maneira, a ser levados na melhor análise dos fatos, que os próprios personagens articulam e contam. Em alguns pontos e elementos *Cães de aluguel* pode, de fato, parecer uma obra simples. Contudo, diante das possibilidades narrativas que Tarantino explora, rompendo toda uma linha causalidade estipulada como convencional, o diretor concebe uma obra complexa e repleta novas diretrizes criativas.

Esta dependência que o espectador adquire em analisar qual a melhor interpretação dos fatos, qual a melhor análise dos eventos, através da fala dos personagens, é justamente o que Baptista define como “predomínio da palavra sobre a imagem”. Não há a encenação do roubo à joalheria, não se reproduz, cenicamente, como estamos acostumados noutras narrativas, o momento da trama que os personagens discutem. Se esta encenação não se desenvolve, o espectador se torna impotente diante de um julgamento sobre o que de fato ocorreu. Forçando-o, assim, a elaborar um critério de verdade em sua tela mental, a partir dos relatos que os personagens da trama contam. A imagem, por assim dizer, passa a ocupar um lugar abaixo da palavra, no que concerne à uma possível hierarquia das instâncias.

Cães de aluguel questiona os conceitos de objetividade e os limites do que podemos conhecer (Smith 1994, p. 33). Com a decisão de não mostrar o assalto à joalheria, a palavra dos personagens, inerentemente subjetiva, predomina sobre a aparente objetividade das imagens. Os assaltantes de *Cães de aluguel* brigam verbalmente para impor sua própria versão do que ocorreu no local do assalto. Assim, a verdade depende da habilidade de quem argumenta e da atitude de quem ouve; depende da informação que recebe o personagem que ouve e do significado que ele lhe atribui. (BAPTISTA. p. 50. 2011).

O mesmo ocorre em *Pulp Fiction, tempo de violência* (1994), ainda que com intensidades e dinâmicas deferentes como a da (ausente) cena do roubo à joalheria. Se trata, precisamente, do caso da maleta de Marcellus Wallace (Ving Rhames). A primeira obra seguinte à *Cães de Aluguel*, *Pulp Fiction* trata da representação do quotidiano criminoso de uma Los Angeles distante do mainstream hollywoodiano (carros, mulheres, explosões, grandes efeitos especiais e etc.). A obra é criativamente contada de maneira fragmentada, solta. Onde apenas no final, na última cena, é que o espectador se sente capacitado a compreender a maneira da “linha” temporal que Tarantino elabora. O filme é estrelada por dois personagens principais, Vic Vegas (John Travolta) e Jules Winnfield (Samuel L. Jackson), ambos pertencentes (empregados) à gangue do criminoso Marsellus Wallace. Vic Vegas e Jules são incumbidos de resgatar uma maleta com o conteúdo

misterioso que está nas mãos de outros criminosos. O foco reflexivo em questão é justamente esta artefato, a maleta, bem como o seu conteúdo. O objeto roda algumas cenas da trama, fazendo alguns personagens interagirem com ela, e com o seu conteúdo dourado. Acontece, porém, que em nenhum momento da narrativa o interior e, conseqüentemente, o conteúdo desta maleta é mostrado. Não nos é informado, portanto, em nenhum momento, o que há ali dentro; o que, afinal, faz despertar a cobiça e o encanto de tantos personagens (como é o caso dos próprios contratados, Vic Vegas e Jules, como dos assaltantes Pumpkin/Ringo (Tim Roth) e Yolanda/Honey Bunny, na cena do assalto à lanchonete).

E em se tratando deste recorte, a situação é ainda mais problemática. Pois em nenhuma situação da trama os personagens sequer discutem qual o possível conteúdo da maleta - não há uma especulação, discussões, como ocorre em *Cães de Aluguel*. O espectador, mais uma vez, acostumado à uma narração na qual poderia se mostrar, por exemplo, *takes* do interior desta maleta, se vê completamente perdido e curioso. E o mais singular disto tudo é o fato da história ser encerrada, e ninguém revelar o interior da mala - e o espectador, mais uma vez, se vê perdido. Sabe-se que isto, em nenhum sentido, se configura como falha das pretensões de Tarantino. Como bem expressa Baptista (BAPTISTA. p. 12. 2011), o diretor realiza, a todo instante, um cinema autoconsciente de suas atribuições e potencialidades. Fazendo-nos concluir, desta forma, que a atitude em não mostrar o conteúdo da maleta, se caracteriza como intencional. Com a clara finalidade de quebrar a linearidade do cinema, fazendo o espectador se questionar na poltrona a respeito da forma como se conduz a narrativa.

Pode se concluir, desta maneira, que as atitudes fílmicas acima discutidas se caracterizam pela omissão imagética, o que favorece, assim, a especulação por meio do predomínio da palavra, como sabiamente notou Mauro Baptista. Diante do exposto, afinal, o que se pode entender desta análise como justificativa pela escolha de Tarantino? Pois como outrora falado, tais elementos se configuram como defesa de seu cinema como objeto de estudos. Quando o cineasta realiza uma operação como esta, um recurso como este, faz aproximar o cinema da história de uma maneira criativa. O objeto da história, o passado cristalizado na fonte documental, não mais está, ou seja, o passado não mais é. Impossibilitando, assim, de comprovar com os próprios olhos, como no estilo de testemunha, o que de fato ocorreu no passado. Surgindo daí, também, contudo, a especulação sobre as possíveis facilidades da história caso tivéssemos inteiro acesso ao acontecido - ignorando, inocentemente, talvez, que esta própria representação já comporta

em si uma dimensão de orientação, de direcionamento do olhar. Tarantino, logo, ao optar em não encenar o assalto à joalheria, em não mostrar o conteúdo da maleta, deixando a verdade à critério da especulação das argumentações dos personagens, ao realizar isto, faz aproximar a dinâmica cinematográfica da prática histórica. O historiador não mais tem o privilégio (ou o infortuno) de testemunhar o que ocorreu, pois o passado, mais uma vez, já não é. Ele nos chega apenas de forma fragmentada, o que, para alguns, como é o caso de Ankersmit, este passado impregnado nesta fonte documental não é, em absoluto, o passado. Mas sim uma representação - algo que será tratado posteriormente.

Para Ankersmit a realidade, por simplesmente ser, não deve reivindicar para si um possível direito a uma “correta representação”. Cabendo esta função, apenas, ao agente financiador da representação. Conduzindo esta dinâmica para a relação do historiador com o seu objeto de trabalho, tem-se, para tais parâmetros, que não é o passado que deve reivindicar para si o direito de uma “correta interpretação” - questão problemática em se tratando de Ankersmit, já que a representação histórica não se encaixa em tais parâmetros. Se esta função não cabe nem à realidade que simplesmente é, “*The world simply is*” (ANKERSMIT. p. 77. 2012b) , quiça ao passado que já não é mais. Cabendo, desta forma, aos historiadores, noutros tempos, reivindicar outro direito a outra interpretação. Algo bastante próximo do que Tarantino realiza: primeiramente, o espectador não vê como o assalto à joalheria se desenvolveu, impossibilitando-o de, talvez, reivindicar alguma versão. E em segundo lugar, o evento em si, está presente apenas dentro da memória dos personagens, dentro da diegese da trama. Não se trata de sugerir, conseqüentemente, que Tarantino produza cinema ambicionando especificamente alguma aproximação reflexiva com a história. Não se trata de pensar por estes e nestes termos. Este tipo de aproximação que aqui se realiza é de caráter artificial, por assim dizer. Reside na percepção de um espectador com vontades de se pensar a narrativa histórica, por meio das narrativas cinematográficas. E Tarantino torna isto possível quando amplia as potencialidades do narrar cinematográfico, como realiza com a cena do assalto à joalheria, em *Cães de Aluguel*, e com a questão da maleta em *Pulp Fiction*.

Esta postura cinematográfica de Tarantino faz problematizar algumas diretrizes do cinema e sua da relação com a verdade - algo que muito se aproxima do caso da história. Quando se trabalha com a ausência de encenação de algum elemento narrativo, de alguma cena que se configura como relevante para a compreensão da trama, como se desenvolve nos dois filmes em questão, há uma espécie de “deslocamento hierárquico da verdade” -

sabendo que esta designação possa conter algum exagero. A representação cênica por meio da imagem, como supracitado, não mais ocupa o *status* de árbitro do que realmente possa ter ocorrido. A verdade, portanto, fica à mercê, a critério de quem presenciou o fato - o que no caso são alguns personagens. É justamente isto que implica num “deslocamento hierárquico” da verdade no cinema: Tarantino parece realmente não se importar com os reais motivos que levaram o assalto à joalheria não se desenvolver como o planejado. Certamente sua intencionalidade é brincar com as possibilidades interpretativas e, desta forma, provocar o espectador acostumado a uma sequência narrativa linear e imageticamente informativa. Neste sentido, não há uma verdade “correta” para se alcançar; não existe uma interpretação única que se deva buscar. E justamente neste instante o significado aparece como categoria relevante, já que neste tipo de operação o que se coloca em questão é a sua própria construção: o enunciado e a consequente coesão do discurso - para utilizar a narratologia. Ou seja, a interpretação que será comprada tanto pelos personagens da trama, quanto pelo próprio telespectador, será a versão que se apresenta mais coesa - dimensão que será trabalhado no tópico seguinte.

1.3.2 A narrativa dentro da narrativa: a coesão em os Oito Odiados, Django Livre e Cães de Aluguel

Há, ainda, outros elementos que se devem analisar em Tarantino que auxiliam tanto no processo de entendimento de sua atividade narrativa, quanto na aproximação com a história. Me refiro, neste momento, especificamente, a maneira como o cineasta busca *ficcionalizar* em sua obra. Entendendo “*ficcionalizar*” como a forma que a diegese é construída, para utilizar a terminologia de Gaudreault e Jost. Posicionamento este que envolve diretamente a questão da produção do significado na narrativa fílmica. Algo que evolva a lógica do discurso que se fundamenta na dimensão primária de sentido, o enunciado. A tecnologia teórica de Gaudreault e Jost, neste sentido, permite realizar a leitura de que a confecção do significado em Tarantino possa ser compreendida por meio da relação discurso-enunciado (todo-partes). Mas o que se deve esclarecer a respeito do “*ficcionalizar*”, é a criação da ficção que comporta a narrativa do diretor. Este tipo de atitude fílmica, tão comum em suas obras, denuncia, reclama a respeito da forma como o próprio cineasta compreende o potencial narrativo cinematográfico. E o entendimento para tanto reside na localização deste tipo de atividade dentro de uma lógica

“metacinematográfica” - algo que será melhor discutido ao longo das análises: precisamente, a explicação de como se fabrica cinema; como se concebe a produção cinematográfica, utilizando como veículo para tanto, o próprio cinema. Ou seja, a postura em confessar, desvendar (aqui com um certo exagero) durante a realização de seus filmes, como o processo de produção de uma diegese, por exemplo, se desenvolve. Mas vale ressaltar que a peculiaridade de seu ato reside na evidente pretensão em propor este tipo de debate da maneira mais clara e aberta possível com o espectador.

i. Em Os oito Odiados

Mas como, no final das contas, se desenvolve esse processo de ficcionalização? Para se discutir tal apontamento, num primeiro instante, deve se recorrer à última obra de Tarantino, *Os oitos odiados* (*The Hateful Eight*, 2015). Em especial, a inserção de um específico e criativo elemento narrativo que acaba por realizar justamente o efeito acima citado: a carta do presidente Abraham Lincoln ao Major Marquis Warren. Primeiramente, contudo, se faz necessário a exposição do contexto da trama. A narrativa se passa nalguns anos seguintes à Guerra Civil dos Estados Unidos da América. Numa diligência em meio a uma forte nevasca se encontram John Ruth (Kurt Russell) - o carrasco, e sua prisioneira Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh). Ruth, cruzando o caminho do caçador de recompensa Major Marquis Warren (Samuel L. Jackson) - ex soldado negro da Guerra Civil, acaba por lhe salvar a vida graças justamente à carona que lhe concede. Em meio às apresentações e uma série de conversas que não fazem a narrativa avançar, algo típico em Tarantino - que implica numa quebra de linearidade da trama, as personagens são apresentadas e a função de cada um na trama esclarecida. Em um certo momento, John Ruth resolve questionar ao personagem de L. Jackson a respeito de uma certa carta de Lincoln - uma suposta carta do presidente Abraham Lincoln endereçada a Warren. Marquis Warren, por sua vez, responde que ainda a carrega consigo e, atendendo ao pedido do dono da diligência, decide mostrá-la. Este, numa espécie de encantamento com o artefato, ainda extasiado pela preciosidade do objeto, balbucia apenas uma parte da carta: “A velha Mary Tood me chama, deve ser hora de ir pra cama” (na versão original, “*old Mary Tood call me so, I guess its must be time for bed*”). Se trata de uma carta pessoal do presidente dos Estados Unidos para um veterano de guerra. O que se deve notar pra este momento é o tom

peçoal e intimista que possui a carta, “a velha Mary Tood” (“old Mary Tood”), é o que repete Ruth - complementando que se emociona com tal passagem.

Esta mesma carta, bem como seu conteúdo é retomado ao final da trama. Quando Chris Mannix (Walton Goggins) solicita a Samuel L. Jackson a leitura da mesma. Neste momento o conteúdo da carta é informado ao espectador:

“Querido Marquis, espero que esta carta o encontre com boa saúde e bem. Eu estou bem, apesar de desejar que o dia tivesse mais horas. Há tanta coisa pra fazer. Os tempos estão mudando devagar, mas, seguramente, estão mudando. E são homens como você que farão a diferença. Seu sucesso militar foi um crédito não apenas pra você, mas para sua raça, também. Fico muito orgulhoso sempre que escuto sobre você. Ainda temos um longo caminho a percorrer, mas, de mãos dadas, sei que chegaremos lá. Só quero que saiba que está nos meus pensamentos. Espero que nossos caminhos se cruzem no futuro. Mas até lá, continuo seu amigo. A velha Mary Tood me chama, deve ser hora de ir pra cama. Respeitosamente, Abraham Lincoln.”. The Hateful Eight. 2015.

A leitura em voz alta é seguida de um comentário do próprio Chris Mannix, “‘Velha Mary Tood’... Belo toque!”. Major Warren agradece e a cena se encerra - fim do filme. O comentário final de Mannix faz sugerir o questionamento, em algum momento, da veracidade da carta de Lincoln a Warren. Faz imprimir que quem elaborou toda aquela encenação escrita, bem como o tom de personalidade, fora justamente o personagem de L. Jackson - ainda mais quando este agradece, ao final. Não se trata, em absoluto, de discutir quais possíveis interpretações se possa construir. O que interessa, agora, da inserção deste elemento na narrativa é precisamente a construção do significado. O que torna a carta claramente endereçada a Warren “crível” a outros personagens? Precisamente a coesão! O que para alguns possa se configurar como riqueza de detalhes, ou seja, a quantidade de pormenores, ou mesmo problemáticas que a carta consegue, respectivamente, elencar e resolver, para alguns isto se configura como elemento decisivo para tornar a carta “crível”. Contudo, para as perspectivas deste trabalho que se sustenta, por ora, numa narratologia, o elemento “verdade”, neste recorte da obra de Tarantino, se dá por meio da coesão. Precisamente coesão de partes pequenas com o todo maior. Utilizando a terminologia oriunda da teorização de Gaudreault e Jost, o conjunto de enunciados (dimensão primária de sentido) que faz dar sentido, coesão, ao discurso. O discurso que a carta de Lincoln a Warren forma se consolida como crível a outros personagens, do ponto de vista diegético, pela coesão que os “detalhes” (pequenas partes), bem como o tom de personalidade e

intimidade, confere a um todo maior - que é uma carta pessoal do presidente dos Estados Unidos a um ex soldado de guerra negro.

ii. *Em Django Livre*

As obras de Tarantino são recheadas de exemplos como este, que tratam da criação de uma narrativa fictícia dentro da narrativa fílmica. Um fenômeno, sem dúvidas, que faz potencializar a possibilidades do narrar cinematográfico. Outro momento em que este procedimento ocorre é em *Django Livre* (*Django Unchained*, 2012). Primeiro faroeste do diretor, *Django Livre* conta a história do escravo liberto Django (Jamie Foxx) e sua jornada de resgate de sua esposa. A trama ainda conta com o personagem Dr. King Schultz (Christoph Waltz), que ao longo da trama vai se traduzindo como comparsa de Django, representando, assim, a figura do europeu branco alemão em meio ao cenário estadunidense. Brunhilde Von Shaft (Kerry Washington), esposa de Django, ainda escravizada, se encontra sob a tutela de Calvin Candie (Leonardo DiCaprio). Desta forma, o enredo da narrativa se caracteriza por uma “troca de assistências”: Django auxilia Schultz, um caçador de recompensa, na captura dos irmãos Brittle e, em troca, ganha sua carta de alforria. Schultz, contudo, acaba se afeiçoando pela figura e história de Django, decidindo, assim, auxiliá-lo na busca por sua amada.

Quando de fato encontram o lugar onde se localiza Brunhilde, Django e Shultz decidem ir a seu encontro. Elaboram um plano, onde se passarão por mercadores de lutadores de *mandingo*, para então entrar em contato com Hilde e a comprarem de Calvin Candie. Acontece, porém, que toda a encenação é descoberta e o plano passa, portanto, a ser desvendado. Shultz é morto, Brunhilde trancafiada num quarto e Django volta a ser escravizado e comercializado às demandas da mineração. Durante o seu transporte, almejando sua fuga, para então retomar sua amada, bem como executar seu plano de vingança, Django trata de inventar uma narrativa para os personagens que o aprisionam. Conta que na fazenda *Candieland* existe uma fortuna na forma de recompensa de 11.500 dólares. É o pagamento pela captura de *Smitty Bacall* e seu bando - líder de um grupo de assassinos e ladrões de diligência. A recompensa vale para a captura dos integrantes vivos ou mortos. Ainda segundo a narrativa de Django, o bando, bem como o próprio Bacall, estão alojados na fazenda *Candieland*. Django, então, passa a convencer os que agora o aprisionam de que sua história seja verdadeira, explicando que ele não é, de fato, um

escravo, como pensam. Mas, sim, um caçador de recompensa. E que ele e seu amigo alemão branco viajaram durante dias ao longo do país, perseguindo justamente o rastro do bando de Smitty Bacall. Além de que fora preso pois, no meio da confusão, durante a tentativa de captura, um tiro acabou acertando Cavin Candie, matando-o. Na busca pela localização do responsável, acabaram acusando-o, inocentemente. Django, diante dos esclarecimentos, propõe um acordo: 1) que o soltem e lhe dê um cavalo, 2) 500 dólares do montante de 11.500 e 3) que ele, portanto, reconheceria e indicaria quem são os procurados. Os personagens ouvintes o questionam em alguns elementos, duvidando que aquilo seja real. Mas toda a história é confirmada, tanto pela originalidade do cartaz que Django traz consigo - um ensinamento de seu parceiro Shultz, quanto pela confirmação dos outros negros escravizados. Por fim, passam a acreditar na história que Django lhes conta, e decidem por soltá-lo. Imediatamente após a entrega de uma arma às suas mãos, Django opta pela matança de todos os envolvidos brancos na cena. A narrativa que fora contada, com a clara finalidade de estabelecimento de relações de confiança e interesse, fora, pelo próprio protagonista superada, “desrespeitada”.

Vale ressaltar, primeiramente, que toda a história que é narrada pelo protagonista é inteiramente falsa. E mais interessante disso tudo, em se tratando de Tarantino, é que o espectador possui fundamentos diegéticos para saber disso. Ou seja, acompanhamos todo o esforço e genialidade de Django em elaborar uma narrativa que, nos seus mínimos detalhes, favoreça o estabelecimento de um pacto de confiança entre os personagens. A verdadeira história, de acordo com a disposição dos fatos que o meganarrador (instância narrativa principal que é orientada pela intencionalidade do diretor) de Django Livre trabalha é a seguinte: o cartaz que Django carregava consigo é fruto do aconselhamento que Shultz fizera a ele, na sua primeira tentativa de “captura” de recompensa. Quando Shultz coloca Django para atirar no verdadeiro Smitty Bacall, ele pestaneja - se configurando como um instante (temporalmente) anterior ao de sua captura na fazenda. Shultz, como bom companheiro, decide ensinar-lhe como não pestanejar diante de uma situação como aquela, mesmo quando o criminoso está ao lado de seu filho. Alega que o indivíduo retratado no cartaz de “procurado” é um criminoso, capaz, inclusive, de matar pessoas inocentes - argumento este que o próprio Django retoma em sua “falsa narrativa”. O que se pretende expressar com isso é que o espectador possui fundamentos diegéticos de sobra para saber que a história inventada por Django não é verdadeira, do ponto de vista da diegese da trama. O que Tarantino realiza com a inserção deste tipo de atitude é a criação

de uma narrativa, dentro de outra narrativa; a criação de uma dimensão ficcional dentro da ficção que é a obra *Django Livre*. De todos os ensinamentos que Shultz poderia ter ensinado a Django, sem sombra de dúvidas, o ato de convencer por meio da palavra é mais valioso. E o próprio Django demonstra com esta cena que, precisamente, a lição fora muito bem transmitida.

Em se tratando deste processo de criação de uma narrativa com a finalidade de convencimento, evidencia-se, para nossos parâmetros, a questão da elaboração do significado. A relação que a narrativa cinematográfica estabelece com a produção do significado. Não há dúvidas de que, ao realizar tal atitude filmica, Tarantino faça problematizar e, sobretudo, ampliar as potencialidades narrativas do cinema. Não se trata, com tal afirmativa, todavia, sugerir qualquer super valorização de sua obra, afinal, muitos outros cineastas podem e fazem o mesmo procedimento (as vezes) com maior qualidade. Tarantino ao trabalhar com a criação de uma narrativa, dentro de outra narrativa, nos esclarece a respeito da forma como o significado é trabalhado, produzido dentro do cinema. Percebe-se nesta narrativa fictícia de Django que ela se torna mais crível, mais verdadeira, mais aceita pelos personagens ouvintes, a medida que consegue responder a uma série de questionamentos. O que nos faz pensar, por um momento, que a história se torna crível, verdadeira, pela quantidade de detalhes que consegue recobrir, estipular. Contudo, a partir da leitura de Gaudreault e Jost, somos levados a crer que tudo isto se trata da ideia de coesão. Esse série de questões que a narrativa consegue responder, bem como a quantidade de detalhes que consegue elaborar, se trata, na realidade, da dimensão da coesão. Precisamente a relação das partes (primário) com o todo. Em se tratando da narratologia que se utiliza para o momento, a relação do enunciado (dimensão primária de sentido) como o discurso (aglomerado de enunciados). A história que Django elabora para se libertar do aprisionamento e realizar o resgate de sua amada, é aceita como verdadeira por parte dos personagens, a meu ver, por apresenta uma coesão bastante fechada, sólida. O significado que esta narrativa elabora é bastante conciso, capaz de responder a uma variedade de interpelações dentro da diegese. Como é o caso de quando os ouvintes, na busca por confirmação de toda a história narrada, se dirigem à diligência onde se localizam outros escravos que estavam justamente com Django, na fazenda *Candieland*. A história que é por ele narrada possui uma conexão rígida entre unidades elementares de sentido (enunciados) e o um todo unitário que é a união deste pequenos elementos (o discurso). Desta maneira, os detalhes, bem como a capacidade de resolução de determinados

questionamentos são denúncias de que a construção da coesão do significado, é algo sólido e mais favorável à crença.

1.3.3 A construção do significado na narrativa cinematográfica: o caso do disfarce de Mr. Orange em Cães de Aluguel

Outro caso que vale dedicar uma atenção reflexiva, em se tratando de análise fílmica, é a presença de Mr. Orange/Freddy Newandyke (Tim Roth) na trama de *Cães de Aluguel*. Como outrora explicado, o filme trata da história de um grupo de ladrões contratados por Joe Cabot (Lawrence Tierney) para a realização de um assalto à joalheria. O bando, por questões de segurança, resguarda seu anonimato por meio de apelidos - *Mr. Blue* (Edward Bunker), *Mr. Withe* (Harvey Keitel), *Mr. Pink* (Steve Buscemi), *Mr. Brown* (Quentin Tarantino), *Mr. Blonde/Vic Vegas*(Michael Madsen) e *Mr. Orange* (Tim Roth). O enfoque por ora recai sobre a figura de Mr. Orange, o policial infiltrado no bando. Após a realização do assalto, parte dos sobreviventes reúnem-se num específico galpão que, previamente combinado, seria o local de encontro para o pagamento e repasse dos diamantes. Contudo, como já relatado, o assalto à joalheria não sai como planejado, fazendo com que os personagens comecem a especular a respeito de um possível infiltrado no grupo. E o espectador, desta vez, possui um entendimento parcial e limitado a respeito desta diegese - diferentemente do que acontece na supracitada análise de *Django Livre*, por exemplo. Somente depois de quase uma hora de filme, após assistir toda a discussão entre *Mr. Pink* e *Larry*, no galpão, então, é que o espectador é informado a respeito da identidade e da trama do personagem infiltrado. A história de Mr. Orange, apresentada por meio do cartão “Mr. Orange”, se propõe a explicitar a trajetória do dubio personagem e sua entrada para o bando. Antes disto, porém, o espectador ainda não detém um conhecimento superior do que a dos próprios personagens envolvidos na trama, em se tratando do caso da traição. Fazendo-o compartilhar, por assim dizer, da mesma sensação de desorientação e especulação que *Mr. White* e *Larry*.

O cartão “Mr. Orange” se propõe a narrar todo o trabalho cênico do personagem em questão nos momentos anteriores à sua entrada para o bando. Trata-se, na realidade, do treinamento para a “fixação” de seu disfarce, uma espécie de ensaio. Para tanto, Orange conta com o auxílio do “mestre”, o sábio, supostamente seu superior dentro de sua divisão policial - uma referência aos personagens mais velhos que desempenham a função de

orientação na jornada do herói⁹. É este personagem o responsável pelo repasse dos procedimentos adequados para que seu disfarce não seja desvendado pelos criminosos. O que inclui, inclusive, “aulas” de contação de histórias e encenação. O enfoque do trabalho, para o momento, no entanto, recai sobre a “*história do banheiro*”: uma narrativa fictícia que *Mr. Orange* conta a seus comparsas criminosos, na qual o seu entendimento é tido como um relato, uma experiência pessoal. A história se passa no ano de 1986, onde um sujeito entra no banheiro da estação de trem carregando consigo uma quantidade de maconha. Contudo, quando o mesmo adentra ao local se depara com um grupo de cinco policiais mais um cão farejador - que de imediato começa a latir em sua direção. O pânico, portanto, toma conta de si, fazendo-o cogitar a possibilidade de se retirar do ambiente. Todavia, ele persiste e realiza suas necessidades para, tranquilamente, se retirar do ambiente. A essência do ensinamento transmitido a *Mr. Orange* reside na ideia de que o policial disfarçado se caracteriza, sobretudo, como um ator. E que, portanto, se faz necessário que o indivíduo em campo desempenhe sua encenação da maneira mais natural possível. Na qual o sucesso da operação, do disfarce, por assim dizer, dependerá diretamente da execução dessa mesma encenação. A recomendação do “guia” de *Mr. Orange*, destarte, é que o mesmo interiorize a mensagem e a função da história: a dimensão da experiência pessoal; imaginar-se como vivenciado a situação em questão. Pois somente assim, segundo seu superior, poderá elencar o máximo de detalhes possíveis da narrativa ao ponto de torná-la crível. Afinal, *Mr. Orange* busca se passar por um criminoso, e o detalhamento, desta maneira, acaba por possuir a função de critério de definição da verdade. Pois quanto mais detalhada a história, mais seus ouvintes acreditarão que, de fato, o próprio *Mr. Orange* tenha experienciado o que esteja narrando. Conseqüentemente seu disfarce como criminoso terá maior aceitação pelo bando de Cabot.

“Esta história se passa em um banheiro masculino. Precisa lembrar todos os detalhes do banheiro. Se tinha toalhas de papel ou secador. Tem que saber se portas, se havia sabonete líquido ou aquele pó cor de rosa. Se tinha água quente. Se fedia. Se havia alguma coisa nojenta, suja, imunda... espalhada nos vasos. Precisa saber tudo sobre este banheiro. Pegue todos os detalhes e faça sua história. Lembre-se que esta história é sobre você. Como reage aos acontecimentos. E o único jeito, irmão, é repetir isso, repetir e repetir.”. (Cães de Aluguel Reservoir Dogs, 1992).

⁹ VOGLER, p. 62. 2006.

O que chama atenção nesta sequência são justamente as orientações para tornar uma história, um disfarce crível - precisamente, o que se faz para que outros aceitem e acreditem nas propostas que as narrativas levantam. Abrindo espaço, desta forma, para a reflexão da verdade dentro do cinema, não se tratando, contudo, de concebê-la única e exclusivamente a partir de tais termos. O que o cinema de Quentin Tarantino faz descortinar aos olhos do espectador com a questão do disfarce de Mr. Orange, por exemplo, é a dimensão do significado e sua construção na narrativa cinematográfica. Ou seja, não é especificamente a verdade na narrativa fílmica que interessa aos objetivos deste trabalho. Mas, sim, precisamente, a produção do significado na narrativa cinematográfica; não é, portanto, a construção da verdade no cinema que se desdobra nesta análise, e, sim, a maneira pela qual se constrói o significado dentro da logicidade da narrativa cinematográfica - e como este mesmo significado se torna crível, aceito, tanto dentro do contexto da relação do mundo diegético, quanto na relação do cinema com o seu espectador. E todas estas dinâmicas assumem caracteres e dimensões problemáticas quando se analisa, como é o caso, a partir das obras de Quentin Tarantino. Pois o mesmo busca expressar esta relação de produção do significado a partir da postura meta-cinematográfica. Ou seja, discutir como a produção de narrativas se organiza dentro da logicidade do cinema, utilizando como veículo, para tanto, o próprio cinema. O que se pretende discutir com isso é o que esta atitude fílmica meta-cinematográfica representa e o que ela pode significar. Tarantino ao expressar, dentro de uma diegese, como uma história deve ser contada, e quais os elementos que nela devem existir, ao representar isso cinematograficamente, certamente está pretendendo discutir o que cinema faz para que seu significado se torne “crível” - o que para as categorias da produção do significado se entende por coesão.

O que o parceiro e “mentor” de Mr. Orange em *Cães de Aluguel* busca incutir em seu colega, é a ideia de que a consagração do disfarce se fundamenta nos detalhes que o ator (em verdade, um policial disfarçado) consegue expressar - quanto mais, melhor. É, portanto, nesta perspectiva, o detalhe o elemento responsável por tornar crível, verdadeiro - entendendo-se “aceito como verdade”. Acredito, contudo, que dentro da lógica da produção do significado no contexto da narrativa cinematográfica, este elemento possua profundas relações com a dimensão da coesão. O número de elementos que são representados, mostrados, levantados durante a encenação, em consonância com o todo maior, é que torna as histórias críveis dentro da dinâmica da narrativa fílmica. Não é,

então, somente a quantidade de informações e seus consequentes detalhamentos o critério decisivo de adesão ao que se fala, ao que se representa. As informações se articulam como fragmento, para utilizar-me da narratologia de Gaudreault e Jost, como dimensão primária de sentido, ou seja, como enunciado. A coesão, desta forma, se refere à conectividade das partes com o todo, isto é, do enunciado com o discurso. Em se tratando do caso de *Cães de Aluguel*, acima analisado, tem-se o seguinte: o discurso, o todo, se refere à vontade, à necessidade de Mr. Orange em se expressar como criminoso - a finalidade de seu disfarce; os detalhes, como bem cita seu amigo, elencar imaginativamente o que havia dentro do banheiro, por exemplo, é operar com a dimensão primária de sentido, os enunciados; e a naturalidade que tanto é remetida, fruto da articulação do diálogo das partes com o todo, se expressa *justamente* como coesão. É a prova, por assim dizer, que o diálogo entre o todo (discurso) com as partes (enunciado) de fato se fez efetivo. Esta relação entre enunciado, discurso e coesão, como se vê, faz evidenciar a reflexão a respeito da produção de significado na obra de Tarantino. Uma reflexão precisamente orientada pela perspectiva de uma narratologia, isso é bem verdade. Mas que possibilita compreender de uma certa maneira como a produção de sentido é encarada pelo cineasta.

Acredito que estas mesmas conclusões, guiada por este específico viés teórico, que se aplicam ao caso de Mr. Orange e sua “história do banheiro”, acabam se estendendo à própria produção de significado realizado pelo cinema (como é o caso da “predomínio da palavra sobre a imagem” em *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction: tempos de violência*; da criação de narrativas dentro da narrativa cinematográfica, como em *Os Oito Odiados* e *Django Livre*; além da questão do detalhe como agente fomentador de coesão). Pois entendo que esta seja a intencionalidade do diretor ao se portar de maneira meta-cinematográfica. Ao representar uma discussão de como uma história se torna crível, verdadeira, dentro de uma obra fílmica, o cineasta está, precisamente, a refletir a respeito do que, também, torna uma narrativa fílmica “aceita” pelo espectador. Novamente, não se trata de conceber toda esta relação a partir dos termos de critérios de verdade dentro da narrativa fílmica. Já fora citado, de fato, a partir da análise de Mauro Baptista, da vontade e disposição de Tarantino em quebrar uma linearidade causal em suas obras. Acredito, inclusive, que este tipo de pensamento não se posiciona de maneira contrária à ideia de que o autor busca, sempre que possível, justamente nestes posicionamentos meta-cinematográficos, discutir a questão da produção do significado no cinema. Ao contrário, até. Toda esta esta movimentação de romper com uma lógica causal quase que pré

estabelecida pela história do cinema (drama), acaba por suscitar no espectador uma vontade de reflexão, de pensar a respeito de como se produz uma narrativa cinematográfica. Ao se posicionar com esta quebra, com esta ruptura, digamos assim, Tarantino possibilita ao espectador *sentir* as possibilidades da própria narrativa cinematográfica.

Mas afinal?

Até aqui buscou-se analisar a obra de Quentin Tarantino a partir da perspectiva teórica da narratologia de Gaudreault e Jost. Narratologia esta que é altamente influenciada e substanciada pela semiologia de Christian Metz. Procurei trabalhar, assim, como se pôde observar, específicos elementos e estratégias cinematográficas que o diretor vem ao longo dos anos trabalhando, e que permite refletir a respeito da dimensão da produção do significado na narrativa cinematográfica. Evidente se fez, portanto, que trata-se de uma busca por elementos de atitudes filmicas específicas. Priorizou-se, desta forma, por exemplo, o predomínio da palavra sobre a imagem, analisando dois elementos presentes em *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction: tempos de violência*: respectivamente, o assalto à joalheria que não é mostrada, cenicamente, bem como conteúdo da maleta que não nos é revelado. Abrindo espaço, desta forma, para a especulação a respeito do que de fato possa ter ocorrido. Esta atitude em desvalorizar o fulcral do entendimento da trama faz aproximar, num primeiro momento, como disse, o cinema da história. A partir, precisamente, da ideia de que a história se condiciona por uma característica peculiar: o seu objeto de pesquisa não mais está, o passado enquanto materialidade se faz como ausente.

Noutro momento procurei analisar a criação de narrativas dentro da narrativa cinematográfica, utilizando como estudo de caso a carta de Abraham Lincoln ao Major Marquis Warren (Samuel L. Jackson) em *Os oito Odiados*. Além da história criada por Django (Jamie Foxx) para se livrar de seu destino cruel em *Django Livre*. Ambos os casos permitem-nos iniciar a discussão a respeito do *detalhamento* como critério de adesão de outros ao que está sendo contado, narrado. Acontece, porém, que o procedimento de levantamento de detalhes na narrativa cinematográfica faz suscitar um outro elemento: a dimensão da coesão na produção do significado. Algo que enquadra, retoma, pra ser mais preciso, elementos basilares da narratologia de Gaudreault e Jost: o enunciado e o discurso.

Para o fechamento deste primeiro ciclo de análise de Tarantino pela narratologia, aglutinando, assim, a questão do detalhe com a dimensão da coesão e do significado na narrativa cinematográfica, tomei como objeto de discussão o caso de Mr. Orange em *Cães de Aluguel*. Pois neste recorte o cineasta propõe ao espectador a reflexão de como se estabelece, se configura, a produção do significado no cinema. Mas esta proposição de Tarantino se desenrola por meio da problemática de como tornar uma história, um disfarce, no caso, crível - aceito por outros personagens.

O que também se evidencia nisto tudo são os muitos elementos e as muitas voltas que são necessárias para se chegar à exposição da centralidade do trabalho. Que é, vale retomar, a discussão da narrativa histórica por meio da trâmites, do movimento da narrativa cinematográfica. Mas toda esta movimentação de, primeiramente, exposição de um aparato que nos habilite significar, teoricamente, a narrativa cinematográfica, para posteriormente, num estudo de caso, ler a obra de um específico cineasta por meio desta mesma tecnologia teórica, todos este movimento a meu ver se faz necessário. Mesmo sendo cansativo tais procedimentos este é, dúvida, a meu ver, o caminho mais didático para se chegar à conectividade das atividades narrativas. E este giro, esta conexão se estabelece por meio do questionamento mais elementar e simplório: qual a relação que todas estas análises e todos estes elementos, supostamente aleatórios, estabelecem com a dinâmica da narrativa histórica? Ou seja, o que tudo isso tem haver com a narrativa histórica?

Tarantino ao propor a ausência da encenação do fundamental para a compreensão da trama; ao criar uma narrativa dentro de outra narrativa, potencializando, assim, a função do detalhe e da argumentação como elementos decisivos no estabelecimento da verdade; ao trabalhar justamente este detalhe como agente fomentador da coesão na produção do significado; ao propor todas estas dinâmicas filmicas, acaba por viabilizar questionamentos da seguinte ordem: a história possui as mesmas estruturas?; estas mesmas logicidades? O “melhor” significado (“mais verdadeiro”) a respeito do passado, expresso numa narrativa histórica, se efetiva por meio da melhor argumentação? Argumentação esta tida como consequência da própria habilidade do historiador - espécie de sagacidade no uso e na criação das palavras. Seria, portanto, o historiador o responsável por trazer a verdade sobre o passado à luz por meio justamente de seu poder de convencimento? Afinal de contas, como bem colocado, outrora, a história lida com o passado que, em sua dimensão lógica, não mais está; não mais se faz presente; sua concretude como testemunho ocular, portanto, já não se faz possível. E a história como campo do saber que sempre privilegiou a verdade,

passa, agora, portanto, a se sustentar no critério de argumentação? Afinal, como nos supracitados exemplos filmicos de Tarantino, a verdade aceita pelo espectador é aquela que melhor desempenha seu poder de argumentação e contemplação de detalhes. O que entra em jogo, neste momento, é o potencial criativo dentro da configuração do texto histórico. A chance em ficcionalizar que o historiador em seu ofício (não) possui. É evidente, sabemos, que dentro do quadro de possibilidades que a narrativa cinematográfica apresenta, a ficção acaba por potencializar o ato de narrar, aumentando, assim as formas de se produzir cinema. A reflexão central que se evidencia e permanece diante de todos estes questionamentos é a seguinte: tais comportamentos narrativos do cinema se estendem à narrativa histórica?

Encerrar esta discussão a partir da ideia de que a história possui, indubitavelmente, um compromisso com a verdade e conseqüentemente se pretenda ciência; e a partir e somente disto, jamais se aproximará em absoluto da narrativa cinematográfica, acredito, é hierarquizar a atividade histórica. O argumento de que a história se comporta como ciência, e juntamente com isto a aceitação de que a dimensão criativa (e até ficcional) não residem dentro de sua estrutura, é engessar por completo as relações da narrativa histórica. Portanto, neste momento, na tentativa de elaboração de respostas aos supracitados questionamentos, deve-se suportar teoricamente numa estrutura de pensamento que realize um deslocamento hierárquico. Que se possível, também, questione princípios e teorizações que engessam as relações narrativas dentro da escrita da história, numa perspectiva científica. Para tanto, recorro à filosofia da linguagem de Frank Ankersmit. Por acreditar que seu comportamento teórico autoriza e legitima uma reflexão a respeito das dinâmicas criativas da narrativa histórica. Ankersmit reflete acerca do significado dentro da história, que é precisamente o ponto de inflexão entre as duas atividades narrativas em questão: o significado é o que torna possível a conectividade entre elas. Enquanto na narrativa cinematográfica enfatizei a produção de significado, articulada por meio da relação do discurso com o enunciado - narratologia; na história, para Ankersmit, o significado se articula dentro da dimensão de representação da história - ou seja, a aceitação de que a história detém, sim, um aspecto de representação. Acontece que o significado nestas duas acepções, para a narratologia de Gaudreault e Jost, e para Frank Ankersmit, possuem sistematizações e fundamentações distintas - respectivamente, a semiologia e a filosofia da linguagem. Contudo, deve ser o significado, a articulação do todo, o elemento que estabeleça a conexão, mesmo que suportados por matrizes teóricas

distintas. É neste sentido, portanto, que se evidencia a relevância da coesão no processo de formação do significado. A coesão entendida aqui como o diálogo do todo com as partes: o meio que torna possível a construção do significado.

1.4 FRANK ANKERSMIT E A REPRESENTAÇÃO NA HISTÓRIA: O SIGNIFICADO NA NARRATIVA HISTÓRICA

1.4.1 VISÃO GERAL

Refletir acerca da aproximação da narrativa cinematográfica com a narrativa histórica é o objetivo deste tópico. Mais especificamente, perguntamos se a narrativa histórica possui as mesmas estruturas da narrativa fílmica, em se tratando da produção do significado. Esta reflexão parte da filosofia da linguagem de Frank Ankersmit, obrigando-me a justificar mais detalhadamente o uso de suas ferramentas teóricas. Tal pretexto se fundamenta na constatação de que o autor fornece ao significado, dentro da configuração da escrita da história, uma dinâmica inteiramente distinta do que outros teóricos da história vem trabalhando. As possibilidades reflexivas deste trabalho, ao tratar das similaridades entre as narrativas, se encerram por completo diante da argumentação de que a história se faz essencialmente como ciência - regulação empírica como legitimador da pretensão de verdade. E que por conta disto, única e exclusivamente, a sua dimensão criativa não se estabelece, em nenhum sentido, como nos moldes da narrativa cinematográfica. É exatamente o que se constata ao lidar com a teoria da história de Jörn Rüsen, por exemplo. Suas colocações e fundamentações teóricas, de fato, conseguem lidar e responder uma série de questionamentos e problemáticas que há muito a história vinha lutando - como é o caso da força explicativa de sua matriz disciplinar e sua concepção de consciência histórica. Contudo, para um tipo de reflexão que aproxima as atividades narrativas, se faz necessário deslocamentos hierárquicos de específicas categorias da história - as do tipo basilares, sobretudo. Como por exemplo - no mínimo - a relativização do seu *status* de cientificidade. Transferindo, assim, categorias que outrora foram responsáveis por legitimar justamente seu caráter de ciência. Rüsen aborda, a dimensão orgânica da narrativa no pensamento histórico - ou seja, pensa a prática historiográfica em sua necessidade interpretativa (subjetividade) e sua essência temporal acaba por se configurar de forma narrativa.

1.4.2 A representação em Frank Ankersmit

i. Ankersmit e a Filosofia da linguagem

Até o momento já se evidenciou que os reais motivos para a escolha de Frank Ankersmit resultam tanto pelo deslocamento reflexivo que o autor elabora, quanto pela dimensão de representação de sua concepção de história - pois é esta assunção que torna viável a aproximação entre as narrativas filmica e histórica. E como já tratado noutra instância é o significado a categoria que possibilita aproximar as duas atividades narrativas. Acontece, porém, que a logicidade do significado na dinâmica reflexiva da história, na “teoria da história de Ankersmit” - que na verdade se estabelece como “filosofia da linguagem”, o significado, por assim dizer, se localiza dentro da performance da representação da escrita da história. Para falar em significado, portanto, elemento de conectividade, deve-se tratar, também, do contexto da representatividade histórica. Contudo, antes do levantamento de todos estes elementos, acredito que seja interessante uma prévia contextualização a respeito das diretrizes que orientam Ankersmit - precisamente o seu entendimento da relação entre história e linguagem. Este contexto, vale dizer, se configura como um procedimento de aproximação mas, entre duas atividades de representação: a pintura e a escrita da história. O que é melhor evidenciado na análise de “*Meaning, truth, and reference in Historical Representation*” (ANKERSMIT. 2012b.). Se por um lado, para as diretrizes de meu trabalho, acredita-se que o significado seja a instância que une as duas atividades narrativas em questão, para Ankersmit, é a representação que torna possível o emparelhamento da pintura com a escrita da história. Afinal, a história ao lidar com o passado, procurando articulá-lo, expressando-o na linguagem, acaba por conceber a representação como intermediador de tais dinâmicas.

Diante desta constatação se observa que uma série de relações e categorias passam, ou melhor, necessitam ser deslocadas para que a meditação, então sobre a representação histórica, se desenvolva. É o caso, por exemplo, da questão da terminologia do que realiza, afinal, Ankersmit. Segundo o próprio autor, não se trata, em absoluto, da elaboração de uma teoria da história - algo como a fundamentação de uma concepção de história que se encerre em si mesma. O autor articula precisamente uma filosofia da linguagem, na qual, basicamente, busca refutar a respeito dos limites e dos usos da

linguagem na operação histórica. Um procedimento reflexivo inteiramente salutar à teoria da história, inclusive. Afinal de contas, o uso da linguagem dentro da dinâmica das articulações históricas se configura como enigmático - uma hora supervalorizada em seu potencial na relação com o passado, outrora tida como entrave para trazê-lo à luz. O objetivo do autor é evidente e gira em torno da seguinte relação: a história possui, sim, assim como a pintura, uma dimensão de representação. E esta dimensão é permeada, articulada, precisamente, pela linguagem. A relação da verdade na escrita da história e o passado, ou seja, a capacidade da história, a forma de trazer o passado à tona, por meio de um texto expresso como histórico, é regulamentada pela dinâmica da linguagem. Desta maneira, se faz como fulcral que se reflita (em níveis de pensamento, filosófico!) sobre a organização desta linguagem que, objetivamente, regula a representação histórica.

Vale esclarecer que o enquadramento do pensamento de Ankersmit como filosofia da linguagem se dá, precisamente, pelo seu esforço em tratar da relação realidade/linguagem na escrita da história. Como é o que se constata no primeiro capítulo da obra, “*A escrita da história: a natureza da representação histórica*”, (ANKERSMIT. 2012a) intitulado “*O uso da linguagem na escrita da história*”. Na ocasião o autor busca alternativas ao pensamento paradigmático estabelecido pelo iluminismo, o romantismo e o construtivismo. Sua alternativa gira em torno justamente da reflexão sobre o uso da linguagem na escrita da história: como é operada a sua função dentro da produção do texto histórico; e de seu comportamento na relação de definição da própria realidade. A linguagem se caracteriza, para Ankersmit, por um comportamento específico dentro da escrita do texto histórico, que é orientada pela necessidade em estabelecer pontes com a realidade do passado. Com isto, deve-se adiantar, o autor acaba por operacionalizar um deslocamento hierárquico de categorias, na qual a história não mais passa a se consagrar como ciência mas, sim, como específica atividade “intelectual” humana - não produzindo conhecimento empírico e, sim, propostas¹⁰ (algo que será melhor desenvolvido). Pode-se, ainda, a partir de tais níveis de argumentação, levantar o questionamento acerca de, se a história não se articula como ciência, supostamente sua organicidade não sistematize em níveis da discussão racional. Argumento que, de antemão, já se qualifica como infrutífero.

¹⁰ A ideia central do filósofo para o assunto é a de que o texto histórico não transmite um conhecimento mas, sim, proposta de como o passado deveria ser visto: “Estas propostas são, essencialmente, meios de *demonstração* da realidade histórica. *Demonstrações* e *propostas* são ambas meio o meio-termo entre ser baseado no conhecimento e ter ou obter conhecimento. Ambas são mais compreensivas que o conhecimento: demonstrando (o passado) e sugerindo um proposta (de como o passado deveria ser visto) formam uma estrada para o conhecimento do passado e uma indicativa de como lidar com ele”. (ANKERSMIT. 2012a. p. 51. grifo do autor)

Pois os critérios de falso ou verdadeiro para a discussão histórica são atribuídos dentro da própria coesão que reside no interior da escrita da história¹¹. A compreensão da linguagem como ferramenta para produção de significado (sentido histórico), é justamente o que torna possível a aproximação com a realidade do passado. A linguagem, dentro de tais parâmetros, na perspectiva desta filosofia da linguagem, não é naturalizada como sugere, por exemplo, outras teorias de pensamento¹².

ii. A representação

Elucidado a relação que Ankersmit mantém com a linguagem, que o conduz à adequação daquilo que se firma como filosofia da linguagem, passo, agora, à dimensão da representação do texto histórico. Na qual o questionamento primário sobre o tema se faz, sem sombra de dúvidas, na questão das “causas”: porque, afinal, da história possuir uma dimensão de representação? Quais seriam os motivos que a conduzem à necessidade de se consolidar nos moldes e na dinâmica da representação? Ankersmit nas suas explicações sugere que tais questionamentos devem ser respondidos olhando para a própria constituição do objeto da história: o passado, que se articula como objeto, onde é “expresso” na forma de fonte documental, possui uma constituição diferenciada. Ou seja, o passado, como objeto, não mais está; não mais se faz presente; não podendo, assim, se fazer reclamante por qualquer interpretação sua. Necessitando, portanto, ser representado. Surgindo daí a emergência da dimensão da representação na constituição do texto histórico.

A ideia é a de que o passado em si mesmo nunca pode ser um ingrediente no processo de aquisição do conhecimento histórico ou na discussão histórica, uma vez que o passado por sua natureza não pode ser mais observado. O passado não

¹¹ “Esta interpretação construtivista da historiografia também nos dá uma resposta à questão de como a linguagem é utilizada pelo historiador: o historiador *usa* a linguagem, isto é, declarações singulares individuais, a fim de construir uma narrativa. De um modo impreciso, pode-se dizer que declarações singulares são *usadas* para expressar conhecimento (sobre o passado). Mas isto é impreciso, na medida em que tais declarações, de fato, *são* conhecimentos (do passado). E nada pode ser usado para expressar o que ele é; o que desejamos atingir por meio de *x* é diferente de *x* em si mesmo. No máximo, podemos dizer que declarações singulares são usadas para expressar verdade, pois a declaração verdadeira não é a verdade mesma. Uma vez que concedemos à narrativa histórica um *status* à parte e diferente daquele da declaração singular, é-nos permitido dizer que, de acordo com o construtivismo aqui advogado, o historiador *usa* a linguagem no sentido próprio e verdadeiro da palavra.”. (ANKERSMIT. 2012a. p. 50. grifo do autor).

¹² Como sugerem, segundo Ankersmit, os teóricos literários: “O teórico literário ‘naturaliza’ a linguagem e seu relacionamento com o mundo. Para o filósofo, há a realidade, por um lado, e linguagem, por outro, e cruzar o vácuo entre ambas implica cobrir a trajetória na qual todos os tópicos de pesquisa podem ser situados.” (ANKERSMIT. p. 111. 2012a).

mais existe e, assim, não pode ser um objeto próprio da investigação. Temos à nossa disposição apenas traços que o passado nos deixou em forma de documentos, inscrições, pinturas, construções e assim por diante. (ANKERSMIT. 2012a. p. 45).

É necessário destacar que este posicionamento não se trata de uma questão ontológica mas, sim, do próprio condicionante da história. É o próprio objeto que condiciona e delimita a estrutura da história. Não se tratando, destarte, quando se recorre à emergência da representação na constituição do texto historiográfico, de uma referência à condição da realidade. Mas, sim, à condição do objeto da história - que, precisamente, a coloca numa recorrência à representação. O objeto da história como ausente e, conseqüentemente, condicionando a história à formulação de aspectos do que fora o passado, abre possibilidades para distintas visões sobre um mesmo fato; sobre um mesmo personagem; ou sobre um mesmo representado. A não assunção da dimensão de aspecto do texto histórico faz o historiador, e o leitor, também, caírem nalguns erros frequentes que ocasionam na transformação da teoria da representação em teses ontológicas - capaz de entender a escrita da história não como aspecto do passado mas, sim, como o passado em si: 1) faz crer que o mundo mesmo corresponde ao que é representado por meio das representações e suas convenções (no caso os elementos representados); 2) faz a diferença entre objeto e seus aspectos não fazerem nenhum sentido (afinal, o que foi real? A representação do real que faz ditar o que foi real); e 3) fazendo concluir, diante dos fatos, que a teoria da representação deve, sim, ser rejeitada. A partir deste esboço, vale destacar que a teoria da representação, neste caso, numa relação com o passado, pertence à lógica da escrita da história. Não devendo, portanto, ser transformada ou atribuídas como teses ontológicas.

A confiança equivocada na concretude da história fez com que traduzíssemos a teoria aqui definida sobre a representação em uma tese ontológica. Isso nos fez 1) conceber o mundo, como tal, de coisas e seus aspectos, como correspondente ao que é representado por suas representação e seus representados; 2) argumentar que, no caso das revoluções, da cultura literária, e assim por diante, a distinção entre objetos e seus aspectos não faz sentido; e 3) concluir de tudo isto que a teoria da representação deve ser julgada improcedente. No entanto, a teoria da representação defendida aqui não é uma tese ontológica, mas uma teoria sobre a lógica da escrita histórica (ou mesmo da apresentação em geral). O mais próximo que eu estaria disposto a chegar de tal interpretação ontológica é permitir que aquilo que é representado por uma representação pode ser encontrado naquilo “do qual” temos evidência histórica - com ênfase no “do qual” (e certamente não “para o qual”). (ANKERSMIT. p. 193 e 194. 2012a).

Entendido que a linguagem dentro da escrita da história possui a função específica de ser responsável em estabelecer a conexão (inteligibilidade) à realidade do

passado - não sendo, destarte, o próprio passado cristalizado na fonte documental; compreendido que a condição do objeto da história, o passado, por não mais se apresentar como verificável, a condiciona à emergência da representação; e mais ainda, esclarecido que as constatações sobre o passado se referem à constituição do objeto, e não, em absoluto, à realidade em si - não se tratando, então de uma ontologia. Esclarecido todos estes elementos, pode-se, de fato, adentrar às características e inovações tecnológicas sobre a dimensão de Ankersmit acerca da representação. E a principal delas diz respeito à organicidade da representação dentro do contexto da escrita da história. Novamente ai, percebe-se o deslocamento mas, no sentido de ruptura com qualquer leitura do tipo “tradicional” de representação. Ruptura com posicionamentos que insistem em alocar a representação como uma operação (de prática de sentido) de dois lugares: representado e representação. Justamente neste tipo de posicionamento é que costumam compreender a linguagem como a realidade em si, algo que a argumentação de Ankersmit precisamente diverge. O seu entendimento da linguagem como ferramenta para inteligibilidade do passado, da realidade histórica, faz alterar as estruturas da logicidade - primeiro, inserindo a representação e, segundo, acrescentando à modalidade a dinâmica não mais de uma operação de dois lugares. Ao propor uma nova estruturação, Ankersmit afirma que a representação se articula como uma “operação de três lugares” (“Three-Place Operator”) (ANKERSMIT. p. 68. 2012b).

A centralidade da problemática de Ankersmit nas suas reflexões, em se tratando da representação é, ao mesmo tempo, simples e arrebatadora: afinal, o que é representado na representação (Idem. Ibidem)? As respostas para a questão não se dão apenas, para pretensões de filosofia da linguagem, no entendimento da representação como operação de dois lugares. A solução que se articula, se legitima, ao contrário, na concepção de uma operação de três lugares: 1) define uma realidade; na qual 2) esta definição reside/habita, possui o seu lugar numa espécie de convenção linguística realizada noutra temporalidade; e 3) esta representação é vista e consumida no mundo¹³. Vale destacar ainda que o procedimento primeiro de definição de uma realidade (“1”), se aloca no processo no qual o próprio autor a entende como “descrição”. Descrição, por sua vez, que é compreendida como forma de representação. Numa de suas empresas filosóficas Ankersmit se dedica a

¹³ Expressando de outra maneira: 1) as palavras possuem 2) suas referências ou denotações e 3) seus significados ou conotações. (ANKERSMIT. 2012b. p. 72 e 73). Pegando como um caso específico tem-se, também: 1) a estrutura intelectual da mentalidade do século XVIII é representada por; 2) uma representação iluminista cujo conteúdo é; 3) o que esta apresentação de representação significa. (ANKERSMIT. p. 74 e 75 . 2012b).

justamente refletir acerca das distinções entre “descrição” e “representação”. Na qual deve-se entender, primeiro, que a força motriz do emparelhamento é a indagação acerca da “função” do texto histórico: se a escrita da história é descrição do passado; ou se se estabelece como uma representação do passado. Para o autor, contudo, a própria descrição, na sua constituição se afigura como representação. Pois o significado elaborado durante a descrição se confunde, assim como na representação, com o que está sendo representado e com a própria representação em si: a ideia da impossibilidade de distinção (durante (e) na representação (histórica)) de referência de atribuição. Entendendo por atribuição aquilo que se localiza no corpo, no interior da representação histórica, e que tanto o ato de representar quanto de descrever, mesmo articulando-se num regime com estruturas por vezes distintas, ambos são conduzidos à noção de referência e atribuição¹⁴. A descrição, desta forma, ao se pretender à verdade, estabelecendo-se, por outro lado, também, como significado, acaba por implicar numa específica ontologia: decidir os objetos únicos identificável - a descrição que possui a opção de retorno ao objeto para verificação. Precisamente o uso de predicados de verdade que, em si, já se portam como elaboração de referentes (de referências).

Obviamente, enquanto não for possível ter certeza sobre qual objeto no mundo a frase ou descrição se refere, não podemos decidir sobre a verdade ou falsidade proporcional. Se a condição de escolha excepcional houver sido satisfeita, pode-se retornar ao objeto referido no enunciado e verificar se ele possui ou não a propriedade mencionada. Se isso ocorrer, a menção ou descrição é verdadeira, e se não é falsa. Assim, o formato lógico de um enunciado (ou descrição) verdadeiro implica uma ontologia específica: a ontologia de um mundo que é composto por objetos únicos identificáveis, aos quais podemos atribuir certas propriedades com predicados de afirmações verdadeiras cujos sujeito-termos fazem referência a eles. (ANKERSMIT. 2012a. p. 186).

iii. O significado

A perspectiva de entendimento da representação como operação de três lugares, concebendo, assim, um outro movimento reflexivo, passa a se fundamentar diretamente na ideia outrora levantada de aspecto. De que ao contrário do que se possa sugerir do texto

¹⁴ Segue a citação: “It might now be argued that since reference and attribution cannot be distinguished in the case of portrait painting, these two logical operations take place there at one and the same time, and that It is the marvel of representation (as opposed to true description) that it somehow succeeds in pulling together reference and attribution into one procedure. But this would then be all there is to representation: it accomplishes in one step what description does in two. Hence, from a logical point of view, there should be no real difference between description and representation. Both can be reduced to the notions of reference and attribution.” (ANKERSMIT. p. 67. 2012b)

histórico, sua relação com a realidade histórica não se estabelece unilateralmente: o texto histórico que apenas sugere o que possa ter ocorrido no passado. O aspecto neste tipo de filosofia da linguagem é a variação da parte da história que faz romper com a primazia da categoria “referência”. E é justamente nisto que reside a centralidade do que se busca nesta reflexão: o deslocamento hierárquico das categorias. É neste sentido, justamente pela representação histórica conceber apenas aspectos do passado, é que o significado (*meaning*) se torna mais elementar que a referência (*reference*) e a verdade (*truth*)¹⁵. Retomando a questão da condicionante, o fato da história não se caracterizar como ciência mas, sim, como especificação da atividade intelectual, é o que faz sua regulação não se regulamentar pelos (nos) moldes da tradicional racionalidade. Os critérios de verdadeiro ou falso, de veracidade, não se qualificam à sua dinâmica por precisamente não produzir verdades sobre a realidade histórica e, sim, propostas de como poderia ter sido (por isso da emergência da dimensão de representação). Deve se entender que ao realizar este tipo de deslocamento hierárquico, Ankersmit acaba por conceber outra maneira de entendimento da história enquanto campo do saber. A história para tanto não se localiza dentro da normatividade da racionalidade empírica. Precisamente por conta de suas condicionantes - algo já tratado. Seu regime e estrutura de logicidade, por assim dizer, se situam na dinâmica da representação.

Diante desta (nova) valorização da categoria significado (*meaning*), em detrimento da referência (*reference*) e da verdade (*truth*); e mais ainda, diante da dificuldade do enquadramento da história na logicidade racional empírica; diante disto tudo questiona-se, afinal, se e como se estabelece (algum) critério de veracidade à prática historiográfica? Ou seja: se perante o deslocamento hierárquico de que a história se sustenta pela perspectiva de representação privilegiando o significado, se diante tudo isso ainda se pode falar em “critérios de veracidade”? Pois, afinal, se se renuncia à primazia da referência (do referente) de qualquer concepção de história, naturalmente a tradicional busca por legitimação de veracidade se esfacela. Se fragmenta! Obrigando-nos a perguntar, portanto: pode-se falar em critérios de verdade e veracidade na configuração do texto historiográfico, com este tipo de entendimento da história? Se, sim, como, afinal?

¹⁵ “In the course of my argument in these four chapters - which together form the central part of this book - it will become clear that meaning is more basic than reference and truth in (historical) representation.”. (ANKERSMIT. p. 64. 2012b).

A história nesta perspectiva, se “sistematizando” por meio da noção de representação, movimentando, assim, as hierarquias de suas categorias, se caracteriza como especificação da atividade intelectual humana. No qual o texto histórico, ou a historiografia, não mais articula verdade sobre o passado. E, sim, propostas:

O insight histórico não tem um caráter cognitivo, mas é essencialmente uma proposta de como o passado deveria ser visto. Não é um conhecimento, mas uma organização do conhecimento (ANKERSMIT. p. 61. 2012a)

Este entendimento pode, erroneamente, nos conduzir à constatação de que se ela não é uma ciência, supostamente, portanto, não pode ser alocada num nível da discussão racional. Constatação inteiramente infrutífera! Vale dizer, de antemão, que a história para Ankersmit possui, sim, critérios de veracidade. Restando se questionar *quando* estas noções de verdade, falsidade e referência são aplicadas na representação. Tais critérios aparecem dentro da própria coesão que reside no interior das narrativas históricas. Quando a função representacional contribui com um auto referencial ou uma definição recursiva da própria representação em questão. Quando a representação se volta para si na função em estabelecer coesão e coerência (posicionamento quase metateórico). O significado engendrado por ela, o movimento de articulação das afirmações (*statements*), mantém sua legitimação na coesão com a finalidade de manutenção da unidade. Apenas neste nível, destarte, que se pode falar em veracidade para o texto histórico. Ou seja, só se fala em verdade para a escrita da história quando no nível das declarações singulares individuais. Se elas, então, estão, ou não, contribuindo para a efetivação da representação em questão.

Each sentence of a historical representation has a double function: in its description function, it gives us truths about the past, whereas in its representational function it contributes (together with all the other sentences of the representation) to a self-referential or recursive definition of the representation in question. And that representation contains the respective sentences is, in this way, necessarily true of it, since a representation cannot contain other sentences than those it contains. At this level, therefore, the notions of truth, falsity and reference can be applied to representation. (Necessarily) true and false statements can be made about representations, not because they are true of the representations's presented or of what its sentences allegedly refer to but because they are self-referentially or recursively true of the representation mentioned in them. (ANKERSMIT. p. 80 e 81. 2012b).

A interdependência de partes do texto histórico (inclusive o diálogo do todo com as partes) que formaliza a coesão, porém, é o que torna possível a efetivação de dois significativos elementos da representação histórica: 1) a possibilidade de conferência de

veracidade - verificação das afirmações se estabelecerem como verídica; e 2) a predominância da relevância do significado (*meaning*) em relação à referência (*reference*) e à verdade (*truth*). O que passa a interessar nesta configuração, neste tipo de visão, é o grau (nível) de coesão que os elementos ali dispostos possuem. Ou seja, o quanto “A”, enquanto parte menor, ou outra parte da escrita do texto, legítima, suporta e respalda o que B afirma (“B” enquanto todo ou até mesmo enquanto outra parte). Diante de tais constatações, alguns podem sugerir de imediato dois aspectos - orientados por um pensamento dialético para uma ocasião de questionamento: 1) que este tipo de entendimento de representação histórica efetiva a argumentação de que qualquer afirmação sobre o passado possa ser expressa, dita ou até mesmo fabricada - afinal, não há um rigor empírico que obrigue a argumentação a se referenciar, já que o mais elementar seja, objetivamente, a formação do significado; 2) e que com isto, com a primazia atribuída à categoria “significado”, supostamente deixando a verdade num segundo plano, as afirmações de um texto histórico se qualifiquem à vontade de uma suposta habilidade do próprio historiador durante a fabricação da escrita - esforço retórico. Para o enfrentamento de tais posicionamentos deve-se esclarecer alguns específicos pontos: em primeiro lugar, a força da categoria “*meaning*” ao ser posicionada como primazia em relação às outras categorias, não se consagra pelo esforço (retórico) do profissional (historiador). O significado já em si se apresenta como mais relevante pelo fato do texto histórico, na dinâmica da representação, almejar a formação de um todo.

Em segundo lugar que a própria representação histórica na qual, por aproximação, se confunde com o movimento da descrição, se articulando como uma específica ontologia¹⁶. Pois ambos os movimentos concebem o significado numa confusão entre o que está sendo representado e com a própria representação - precisamente a concepção de que a distinção do que é referência e do que é atribuição se torna complexo. Portanto, se representação e descrição se assemelham, partilhando, assim, de um mesmo regime de organicidade, deve-se acrescentar que estes dois processos acabam por implicar numa específica ontologia: decidir os objetos únicos identificável. A articulação que se desenvolve por meio do uso de predicados de verdade - que em si já comporta uma atividade de elaboração de referentes (de referências). A representação, assim como a descrição, são, naturalmente, movimentos da linguagem que pretendam à veracidade

¹⁶ Ankersmit trata do assunto no capítulo quarto “*Representation*” de uma de suas obras (ANKERSMIT. p. 65 e 67. 2012b).

regulamentada por algum referente. E justamente por conta disto se perguntar (empiricamente) acerca da veracidade na escrita da história se caracteriza como algo improdutivo. Já que suas estruturas de verificabilidade se articulam noutros níveis de pensamento.

iv. O Retorno para justificar

É justamente o *status* que a filosofia da linguagem de Ankersmit atribui ao significado (*meaning*) que torna possível o outrora explicitado deslocamento hierárquico das categorias; e este, por sua vez, possibilita a conexão entre as dinâmicas da narrativa histórica com a cinematográfica. Precisamente o significado que torna viável a comunicação entre as duas instancias narrativas. A pergunta que permeia toda esta empresa reflexiva é a seguinte: a narrativa histórica se articula como a narrativa cinematográfica - se referindo a níveis de detalhamento que legitimem e fortaleçam a coesão do que é narrado (o que é contado pelos personagens)? Vale reafirmar, ainda, que a escolha por Tarantino se justifica por ele precisamente conseguir expressar que a questão da relevância da veracidade de uma narrativa não se encerra apenas na questão do detalhe - este, inclusive é objetivamente o que fortalece a coesão das partes (seja das partes com o todo, ou das partes que se auxiliam e se afirmam na legitimação do significado).

A narratologia de Gaudreault e Jost aplicada a Tarantino viabilizou enxergar como a articulação do significado na narrativa fílmica se desenvolve. E para a ocasião evidenciou-se que a fabricação do significado ocorre por meio da comunicação das partes com um todo (entre as dimensões primárias de sentido, o enunciado, com o discurso). Claro se faz que na narrativa cinematográfica não se presencia a preocupação com alguma regulamentação da veracidade do que se narra, por exemplo. Por justamente não ser orientada por um estatuto que a regule como crível, decisiva, enquanto verdade na orientação da vida humana. Porém a partir da filosofia da linguagem de Ankersmit pôde-se observar algo parecido - vale ressaltar que em se tratando dentro de um quadro com determinadas especificações. Pois os controles empíricos que definem a veracidade (ponto de vista que é sustentado noutras teorias da história) de uma narrativa histórica não mais se sustentam diante da força da representação histórica do autor. O que passa a se ser mais relevante no jogo da fabricação de narrativas históricas é o significado, e não mais a verdade nem a referência.

O significado, portanto, tanto na narrativa histórica quanto na cinematográfica possui um regime de organicidade atrelado ao caráter da coesão. Na primeira, como se viu em Ankersmit, ele é construído justamente pela comunicação das partes, das afirmações (*statements*) umas com as outras que, por sua vez, conferem legitimidade e autorização para se pensar em veracidade no texto histórico. Na segunda, na narrativa cinematográfica, a partir da ótica de uma narratologia, a coesão se estabelece pela conexão, pelo diálogo das partes menores com o finalidade de formação de um todo (discurso). Ambas buscam e prezam pela formulação de um todo, que é precisamente o significado. Desta forma a resposta para o questionamento outrora levantado a respeito do comportamento da narrativa histórica em relação à cinematográfica, não se esgota numa argumentação simplificada. É necessário que paralelos e dicotomias sejam levantadas e explicados. Sobretudo que as formas para se chegar a consolidação do significado sejam amplamente respeitadas e explicadas. Procurei evidenciar neste primeiro capítulo que há, sim, uma conectividade entre as duas atividades narrativas. E que a ponte que as une é justamente a categoria do significado. Contudo deve-se ressaltar que específicos elementos precisam ser amplamente explorados e valorizados nesta aproximação. Como é o caso dos seus modos de produção nas duas atividades.

2. NARRATIVIDADE: A DIMENSÃO ORGÂNICA DO CINEMA E DA HISTÓRIA

O caráter narrativo do cinema e da história

2.1 VISÃO GERAL

Neste segundo capítulo busco, novamente, delinear pontos de conexão entre as atividades narrativas. Porém, a temática se estabelece de uma outra maneira distinta, pois já que procuro trabalhar com outros elementos. A pergunta e diretriz central ainda permanecem, afinal, é ela quem direciona e torna possível toda a discussão: o que se localiza na narrativa cinematográfica se aplica à histórica?; isto é, a narrativa histórica se organiza por meio dos mesmos parâmetros que regulam a narrativa fílmica? O paralelo desta vez, contudo, não será mais por meio da categoria do significado. Trabalharei com a dimensão da narratividade nas atividades em questão. Utilizando, para isto, a obra de Quentin Tarantino como objeto de análise, numa estratégia de localizá-lo entre a teorização e a prática. Vale ressaltar, ainda, que os processos teóricos aqui trabalhados devem ir em direção ao objeto. Devem ser pensados e entendidos como ferramentas que tornam possível a leitura da experiência temporal humana. Ou seja, em se tratando do cinema, as teorizações cinematográficas servindo como instrumentos que possibilitam significar a atividade fílmica. E não o contrário! Afinal de contas, este é o movimento natural em sua origem: a teorização que surge, parte da prática - no caso em questão, da prática do cinema.

O primeiro movimento do capítulo se firma na exposição das ideias de André Parente. Filósofo brasileiro que fora orientado em seu doutoramento por Giles Deleuze. E que por conta desta relação, portanto, sua filosofia sofre significativa influência de seus ideais. O motivo para escolha de suas fundamentações, num primeiro instante, giram em torno da aproximação que o autor estabelece com as recomendações de meu trabalho. Parente elenca, nalguns instantes, uma relação entre narrativa histórica e a narrativa cinematográfica. Porém, sua relação se concebe numa proporção dicotômica, ou seja, ora afinidade ora ruptura - e o que ocorre, também, aliás, com com a teoria narrativa de Paul Ricoeur. É evidente que sua relação com Ricoeur não se direciona num posicionamento apenas harmoniosa e de apropriação. Vales resultar que Parente realiza considerações e algumas críticas, inclusive. Contudo, todo este quadro melhor se desenvolve diante do efetivo entendimento de toda sua empresa reflexiva: definir, por meio da abordagem

filosófica, a organicidade narrativa da atividade filmica. Para tanto, resgata a semiótica deleuziana e, ao mesmo tempo, rompe com mesma para que uma perspectiva orgânica seja concebida.

Noutro momento realizo a leitura de alguns elementos da obra de Quentin Tarantino, orientado pelas perspectivas anteriormente discutidas. Neste tipo de procedimento não desejo de forma alguma apenas confirmar a validade da força reflexiva de Parente. Ao contrário, busco extrapolar qualquer comportamento qualitativo como este. A aplicabilidade das diretrizes reflexivas de sua filosofia narrativa, em Tarantino, possui a clara finalidade de reflexão a respeito da essência narrativa que comporta a atividade cinematográfica. Portanto, procuro recortar específicas ocasiões da obra de Tarantino onde a questão da narratividade no cinema se faz mais intensa, mais frutífera para a discussão a. Numa terceira parte, trabalho com o mesmo princípio de organicidade narrativa que anteriormente apliquei ao cinema, mas, agora, voltado-me para a história. Ou seja, a essencialidade narrativa da produção histórica. Um assunto que trata das formas de fundamentação do pensamento histórico. Para tanto, procuro construir uma contraposição de argumentos: de uma lado, autores que consideram a narrativa na histórica como um retorno; e de outro, a teoria da história de Jörn Rüsen que considera que a narrativa é a instância que fundamenta todo o pensamento histórico. É narrativa, portanto, para este segundo posicionamento, que torna possível a operação histórica. As razões para tanto, segundo Rüsen, é o fato da história necessitar interpretar e se deslocar temporalmente, simultaneamente - algo que a narrativa consegue realizar e suportar.

2.2 A NARRATIVA A PARTIR DA FILOSOFIA: A PERSPECTIVA DE ANDRÉ PARENTE

2.2.1 O retorno da semiótica (deleuziana): o cinema a partir da semiologia

Passo agora para a abordagem que André Parente dedica à narrativa cinematográfica. No primeiro capítulo procurei evidenciar que as definições de Gaudreault e Jost se configuram numa retomada da semiologia engendrada por Metz, com o claro objetivo de fundamentação de uma narratologia. Agora, em se tratando das elucidações de Parente, deve ficar claro que seu fundamento, sua base teórica se sustenta na recuperação da semiótica estabelecida por Giles Deleuze (precisamente expressa em suas obras Cinema

1: A imagem-movimento (1985) e Cinema 2: a imagem-tempo (1990)). Como bem expressa o subtítulo deste capítulo, o diferencial da abordagem e até mesmo “definição” de narrativa que André Parente estabelece, reside no trato filosófico que o mesmo busca articular. Este tipo de procedimento acaba por acarretar numa série de inovações e consequências teóricas. Como por exemplo, o questionamento interino de abordagens que buscam estruturar a dimensão da narrativa cinematográfica dentro dos limites da linguística.

Sua obra - *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra* (2000), se divide em duas partes, a saber: “*Abordagem geral da narrativa cinematográfica*”; e “*O experimental, o direto e o disnarrativo*”. No qual a primeira se dedica a discutir, questionar e definir os pressupostos da narrativa e da narrativa cinematográfica. Considero esta passagem a mais densa e complexa, onde seus referenciais teóricos são colocados em contrastes com o intuito definição da prática narrativa. Já na segunda parte nota-se o desenvolvimento de uma espécie de prática da abordagem teórica articulada anteriormente. É justamente aí que se vê a aplicabilidade num específico objeto - se é que se pode colocar em tais termos: o cinema do pós-guerra.

O propósito de sua obra é resolver um problema claro e específico: a falsa dicotomia que ao longo da história das teorizações cinematográfica se estabeleceu entre, cinema narrativo *versus* cinema não-narrativo. Para o autor, aqui seguindo os passos de seu mestre o cinema possui uma natureza imagética. E, portanto, a narração não se configura como um processo linguístico. A narração cinematográfica não é, pois, uma sucessão, por exemplo, de enunciados. Mas sim, uma sucessão imagética. A ordem do cinema não é, então, da categoria do discurso (enunciativo), mas, sim, imagética. As tipologias que Parente elabora se baseiam claramente nas ferramentas semióticas elencadas por Gilles Deleuze. Contudo, procura utilizá-las no intuito de montar seu próprio arcabouço explicativo para superação da dicotomia estabelecida entre não-narrativo *versus* narrativo¹⁷.

¹⁷ Vale destacar, já, “regras” deleuziana para melhor nos situarmos: Imagens-movimento: acontecimento mais elementar e precedente de atribuição de sentido do homem, na atividade cinematográfica; imagens-substantivas: relações sensório motoras entre o homem e o mundo; e imagens-tempo: acontecimentos ideais, que se distanciam inteiramente das pretensões das imagens-movimento. Nossos aparelhos sensório-motores estão inseridos no *regime de variação universal*, ou se podemos dizer, a realidade pura. E que por conta disto, não são permitidos pular de uma imagem à outra, como ocorre no cinema. Portanto, o *racord* só pode ser falso \falsificante (PARENTE. 2000. p. 15).

O foco central que este trabalho mantém com o pensamento de Parente necessita ser melhor explanado, devido a densidade e especificidade da reflexão. E isto se refere basicamente ao tratamento que ele dispensa à natureza narrativa do cinema. Como supracitado, sua vontade em superar a dicotomia narrativista que insistiu (e insiste) em permanecer na história do cinema, se configura como uma útil estratégia aos meus objetivos. Pois acredito que durante o desenvolvimento de seus procedimentos teóricos, Parente é capaz de nos conceber uma “definição” de narrativa cinematográfica. O termo é expresso de tal forma por sua abordagem não se caracterizar como “conceituação”, precisamente. Ao refletir sobre a natureza narrativa da prática cinematográfica, acaba por refletir a respeito da “dinâmica” e “logicidade” da narrativa cinematográfica. E o mais importante, portanto, acredito, seja justamente a exposição desta reflexão operada pelo autor. Na qual inclui a montagem de uma estrutura contextual teórica que habilite compreender este trato que o autor fornece à narrativa cinematográfica.

Um outro breve esclarecimento necessita ser feito no que se refere às suas perspectivas teóricas. Apesar de sua meditação ser direcionada à inteira dissolução de estruturas que fundamentem teorias como a narratologia de Gaudreault e Jost, mesmo assim, os objetivos centrais deste trabalho não se firmam na elaboração de uma suposta contraposição teórica. Deve-se recordar que a centralidade das discussões aqui levantadas devem ser inexorável e primeiramente em benefício da aproximação da narrativa cinematográfica com a histórica. Desta forma, entendo que específicas teorizações e estudos, mesmo que díspares, podem, sim, auxiliar no entendimento da narratividade. Basta que para isso, evidentemente, se faça os devidos fechamentos e costuras teóricas para que o objetivo principal do trabalho esteja e permaneça coeso.

Inicialmente dedica-se a esclarecer as diretrizes teóricas que serão utilizadas, e sobretudo questionadas. Neste momento, percebe-se que se inicia aí a crítica às abordagens semiológica do cinema. Precisamente no que se refere à sua sintagmática¹⁸ - regra de uso linguístico fundamental do cinema. Sua crítica se sustenta na regra elementar da abordagem levantada por Metz: a noção de sujeição do cinema à narratividade. Ou seja, sujeição à ideia dos enunciados. Este tipo de procedimento deixa de lado, segundo Parente, a característica mais elementar do cinema, que é sua condição imagética. Esta

¹⁸ Parente expõe os caminhos reflexivos existentes da semiologia através do levantamento de duas alternativas: a semiologia, que se dedica à sintagmática (preferência metziana); e outra que se concentra na semiologia paradigmática. A primeira se conforma pela decomposição e consequente compreensão dos filmes por intermédio da linguagem cinematográfica (PARENTE. 2000. p. 20).

subordinação acaba por se desenrolar numa espécie de círculo vicioso (PARENTE. 2000. p. 20). A sujeição do cinema à narratividade incorre na redução das imagens e da própria narrativa a enunciados submetidos à regra linguística sintagmática. O que o autor procura expressar na realidade com sua crítica é a incômoda dependência de atribuírem à própria condição do cinema, e da narrativa na sua centralidade, parâmetros estrutural da linguística. Parente reivindica para o cinema, primeiramente, sua independência imagética, que precede qualquer processo de estruturação. O cinema se configura como narrativo, não é devido à sua possível natureza enunciativa, de ordem discursiva¹⁹. Mas, sim, a seu caráter essencialmente imagético.

A problemática do procedimento de sujeição é que ele levanta dois pressupostos complementares, e que se articulam como entraves: 1) a impressão de realidade (a questão da analogia): ideia sintagmática de que a imagem possui a capacidade de reproduzir algo de alguma realidade; e que, portanto, 2) a capacidade cinematográfica se resumiria apenas “em endossar os clichês da pura representação” (GAUDREAUULT. 2000. p. 21). O cinema, desta forma, não possuiria sua própria semiótica e estrutura de logicidade capazes de confeccionar devir. Para Parente, então, a atividade fílmica detém a habilidade de elaborar um devir, precisamente a partir das falsificantes imagens-tempo (PARENTE. 2000. p. 22). O cinema, diante disto, possui sua autonomia de composição e, sobretudo de existência - sua materialidade não se encerra na sua submissão apenas à narratividade oriunda da linguística. Esta capacidade em desenvolver a criação de um devir, é o que o configura como língua e escrita da realidade²⁰. Elemento que o autor explicita como dupla articulação cinematográfica: apresentação da realidade por meio dela mesmo. Este duplo processo imagético se alimenta da realidade pura, para se constituir. E é exatamente este comportamento, esta característica que faz do cinema a escrita da realidade.

Percebe-se, destarte, o interesse que o autor emprega ao utilizar as abordagens de origem semiótica. Num primeiro momento, que se constitui numa densa fundamentação teórica, Parente procura formatar a compreensão da atividade cinematográfica, não por meio de diretrizes que estruturam, mas, sim, por intermédio da retomada das discussões semióticas. Para tanto, remete à Pasolini como o primeiro teórico a elaborar uma semiótica

¹⁹ Referência à noção de discurso narrativo, principalmente: sequência narrante de enunciados (PARENTE. 2000. p. 20).

²⁰ Dupla articulação cinematográfica: apresentação da realidade por meio dela mesmo; duplo processo imagético: se alimenta da realidade para se constituir. Fazendo do cinema uma língua e escrita da realidade - representa o real por meio dele próprio (PARENTE. 2000. p. 23).

independente da linguística. E que, entretanto, cabe à “Giles Deleuze o mérito de fundamentação, com rigor e consistência, uma semiótica do cinema” (PARENTE. 2000. p. 23). O cinema possui um sistema de regras distinto da dinâmica da linguística. A saber: sistema de signo que difere da escrita e/ou da fala. É neste sentido que se viabiliza a acepção de “independência imagética cinematográfica”. A imagem de cunho cinematográfico que possui sua própria organicidade de signos, e que por isto deve se fazer incompatível à outras propostas de formatação estrutural. Por este ângulo, então, se observa a necessidade da retomada deste tipo de abordagem (seja ela deleuziana, como prefere Parente), pois se buscará preservar a originalidade das relações imagéticas que o cinema possui com a realidade.

O cinema, portanto, em sua essência, se faz inteiramente como semiótico. Isto, evidentemente, devido à sua condição imagética. Pois a partir de Deleuze ele passa a ser articulado por signos que não são, contudo, enunciados. A postura do cinema diante, ou em relação aos significados, é de algo para ser executável. Uma outra dimensão no que concerne à questão da narratividade cinematográfica, pois, para esta visão o cinema se é, paralelamente, além de imagético, narrativo em sua essência²¹. Neste caso, o cinema, a narrativa cinematográfica se configura como enunciável. Justamente por esta dimensão, esta característica é que a linguística, por conseguinte, só detém possibilidade de efetivação no estudo do cinema, como parte específica da semiótica. Não podendo ela operar em sua significação, uma vez que o filme não se sustenta nas regras da língua - sua dimensão mais elementar, antecede à forma. Parente nos coloca que o cinema é a matéria não-linguística que a língua transforma (PARENTE. 2000. p. 25). O que se verifica nesta discussão é o fato de que qualquer cinema privilegia sempre processos imagéticos. E que, todavia, não são apenas eles que constituem a composição cinematográfica. São eles com frequência, e simultaneamente, também, imagéticos e narrativos. Com isto pode-se confeccionar uma contraposição das funções da semiologia com a semiótica. A primeira personificada pelas teorizações de Christian Metz - bem como seus seguidores; enquanto que a segunda por uma requintada e bem elaborada miscelânea de estudos semióticos (precisamente, por meio do resgate das teorizações de Pasolini e das fundamentações de Deleuze). É evidente que a centralidade deste tipo de estratégia privilegia a abordagem

²¹ Entendimento do cinema enquanto operação narrativa, sem que para tanto, porém, o sacrifique enquanto movimento. Pois semiótica pura do cinema corresponde, segundo o autor, à semiótica pura da narrativa cinematográfica. E isto se contrasta diretamente aos propósitos dos semiólogos já que é a narratividade (sequência narrante de enunciados) que caracteriza o cinema, e não o movimento.

semiótica, na qual desembocará num outro tipo de perspectiva de narrativa. Para tanto, porém, a estratégia do autor se caracteriza em demonstrar primeiramente a imensa ineficiência que a linguística opera, ao lidar com a prática filmica a partir de um viés estrutural - se esquecendo das categorias mais fundamentais e elementares da imagem, o movimento e sua condição imagética.

O que se opõe ao narrativo não é o imagético, e sim o “narrativo” tal como concebido pela semiolinguística. Parece-nos que a semiologia e seus métodos não são de grande utilidade para o estudo da narrativa em geral, e da narrativa imagética cinematográfica em particular: a abordagem semiológica da narrativa é inspirada nas teorias estruturalistas que reduzem a narrativa a uma sequência de enunciados que representam um estado de coisas e submetidas às regras linguísticas e discursivas. [...] Por outro lado, a montagem não é uma instância linguística ou discursiva. A montagem é a determinação das imagens-movimento. Cada plano é um corte sobre um movimento de pensamento comparável àquele que esboçamos em nós mesmos quando estamos diante de uma situação. A duração e a escala dos planos, assim como seus encadeamentos, não podem ser compreendidas pela grande sintagmática, pois não dependem de um discurso significante. (PARENTE. 2000. p. 27).

i. A narrativa em André Parente

Passo, neste instante, para o enfoque da narrativa. Fora mostrado até aqui que para uma abordagem semiótica, o cinematográfico não deve ser entendido como aglomerado de enunciados. Pois o filme é, sobretudo, com frequência e, simultaneamente, imagético e narrativo. Para afirmá-lo como tal, deve-se, previamente, reivindicar para reflexão o que se faz (e o que é) narrativo, na atividade cinematográfica. Eis o que Parente realiza! Tática que se caracteriza, basicamente, pela inserção da filosofia neste tipo de discussão. Esta dinâmica se organiza na exposição e subsequente desconstrução das abordagens estrutural: a ideia de que a narração só não se faz como um fato cinematográfico devido as abordagens que tratam o cinema como objeto linguístico. Fato este ocasionado pela disposição de algumas áreas do conhecimento em fazer do enunciado escopo privilegiado em suas abordagens - tais como, teoria semântica, narratologia e Teoria Mimética (representada pela teoria narrativa de Paul Ricoeur). A chave de leitura destas diretrizes se clarifica no entendimento das pretensões primordiais de Parente: colocar concepções narrativas em perspectiva. Ou ainda, como bem expressa o próprio autor, saber de onde surgem as recomendações teóricas dos processos narrativos imagéticos.

Parente nos apresenta três maneiras existentes de proceder o estudo da narrativa: a maneira dos 1) semânticos da prosa, que tratam seu objeto de estudo, a narrativa

cinematográfica, como sequência narrante; a maneira 2) dos semânticos da ação, que se caracteriza pela relação com a praxis (a ação do “fala-se”, “conta-se”). Ligado à experiência da atividade de contar alguma história; e por fim 3) a perspectiva que entende a narrativa como operação síntese de nossa vida - narrativa como inteiramente significação (a visão de Paul Ricoeur, por exemplo). Vale dedicar uma especial atenção a esta passagem, pois nela reside uma relevância diferenciada - que é via de conexão entre as atividades narrativas. Parente esboça tanto críticas à obra de Ricoeur - como ao entendê-las como um representante dos que significam a narrativa como enunciado; quanto apropriações - quando retoma, posteriormente, o pensamento de Ricoeur no intuito de fortalecer a argumentação a respeito do comportamento de sua definição de narrativa: se referindo, especificamente, ao movimento em direção à formação do todo, na tentativa de transformação do diferente, do heterogêneo, em uma totalidade inteligível. Para concepções de cunho histórico, como as deste trabalho, é plenamente compreensível a necessidade de uma ação (sentido) em tornar linguagem aquilo que ainda não o é. Pois a função e o potencial de inteligibilidade podem e devem ser cada vez mais ampliados (dilatação dos horizontes da universalidade: no caso da história, a questão do rigor científico).

Haveria uma terceira forma de assimilação da narrativa a um aspecto do enunciado. Diferentemente das duas precedentes, desta feita, é a narrativa que faz advir a linguagem, nossa experiência originária e o sentido oculto do mundo são levados à linguagem pela narrativa. Parece-nos que é esse o sentido dos trabalhos recentes de Paul Ricoeur sobre a narrativa e o tempo. Para ele, a narrativa opera uma síntese de nossa vida, transformando o diverso e o heterogêneo que é nossa vida, dando-lhe uma significação. Além da dimensão cronológica que ordena as relações de antes e depois da ordem dos acontecimentos, a narrativa supõe uma dimensão configuracional. (PARENTE. 2000. p. 33)

A contribuição de Parente surge da ideia de introdução de uma quarta dimensão a respeito da condição da narrativa. Exatamente neste sentido que reside, penso eu, a sua relevância reflexiva para o estudo da narrativa e, conseqüentemente, da narrativa cinematográfica. Novamente, seu respaldo teórico se baseia na filosofia de Deleuze, que não se trata, em absoluto de uma redução à ideia de enunciado. Mas sim, à uma condição de enunciável. Segue a citação:

Inseparavelmente, o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele mostra uma face para as coisas e outra para as proposições. Mas ele não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. Ele é exatamente a fronteira das proposições e das coisas. Ele é esse

alíquido, a um só tempo extra-ser e insistência, esse mínimo de ser que convém às insistências (DELEUZE. 1968. p. 34 *apud* PARENTE. 2000. p. 34).

A narrativa, portanto, recebe um outro trato, uma outra significação. Sua condição é, antes de tudo, a de enunciável. Não é nem o estado das coisas, nem o enunciado²². Seu lugar, como bem expressa a citação, é a fronteira. A condição para ser manipulada, trabalhada. Para confirmar esta visão, Parente retoma outra acepção que, originariamente, remete à as teorizações de Maurice Blanchot: a narrativa como acontecimento ideal. Ou seja, operação que consegue localizar espacial e temporalmente o acontecimento - a narrativa como representação da ação. Não se firmando, porém, como pertencente à linguística, à condição de enunciado. Exatamente neste ponto que se estabelece a relação com a filosofia de Deleuze: a narrativa como condição de enunciável. Movimento de pensamento que posiciona sua face para contemplação das duas dimensões, a representação e o próprio acontecimento. A narrativa, portanto, se faz presente no mais elementar da vida: ligado ao processo que antecede, precede a enunciação; o momento de substantivação (PARENTE. 2000. p. 36). Desta forma, o autor esboça uma certa tipologia síntese para se chegar ao momento de substantivação: a narrativa como *função* - o modo-início, a narração como *processo* e a história como *enunciável* (conjuntura para sofrer a ação). Por este ângulo, o cinema pode ser designado como escrita da realidade, não por elaborar em suas representações ações que se assemelham à realidade (ou o que se convencionou ser real, verídico). Ele é a escrita da realidade ou às vezes o próprio acontecimento, por justamente realizar os mesmos procedimentos que o aparelho sensório-motor realiza, ao lidar com o puro devir.

Neste instante, a perspectiva de Paul Ricoeur é retomada, já que a narrativa passa a ser trabalhada como fator de configuração; conforme supracitado, transformação do diferente, do heterogêneo em uma totalidade inteligível. A narrativa, portanto, como

²² Na citação seguinte observa-se a síntese das críticas estipuladas por Parente, às diretrizes que buscam significar a narrativa (tanto escrita e oral, quanto cinematográfica) por meio da linguística - atribuindo-a como aglomerados de enunciados: "Além disso, do lado oposto da teoria mimética de Ricoeur, as teorias estruturalistas da narrativa não convêm mais ao estudo da narrativa verídica. Em primeiro lugar, elas identificam a narrativa com um objeto linguístico tomado na dialética significante/significado. O primeiro termo remete ao representante - seja à ordenação do "antes e depois" do episódio ou ao discurso do narrador - e o segundo, ao representado. Em segundo lugar, as teorias semânticas descronologizam ou relogificam o representado, reduzindo-o a estruturas acrônicas. Em terceiro lugar, a narratologia de Genette reduz o representante ao discurso significante que remete a um ato de enunciação. Em quarto lugar, tudo isso torna sua aplicação ao cinema problemática. A dialética significante/significado (primeiro ponto), e as estruturas acrônicas (segundo ponto) não podem se aplicar ao cinema sem a colocação entre parênteses das imagens. Quanto à teoria de Genette, sua aplicação ao cinema se mostra quase impossível, pois ela só pode valer para os modos orais e escritos." (PARENTE. 2000. p. 42).

potencial de formação de unidade²³. A partir disto, delinea-se dois tipos de narrativa: 1) narrativa verídica (ou narrativa monológica): é a identidade do eu, a unidade que permanece íntegra mesmo diante da multiplicidade; e 2) narrativa não-verídica: a que fragmenta a unidade, expressando uma variedade de devir. Ressaltando, integrando o fragmento, a multiplicidade. Estas duas formas narrativas se diferenciam não apenas por suas potencialidades e relações com a unidade e o fragmento, mas também por seus vínculos e formatações temporais. A narrativa não-verídica representa o próprio encontro. E sua dimensão temporal faz esfacelar qualquer temporalidade pré-estabelecida, ou já cristalizada. No inevitável encontro, tornar-se outro é a alternativa (PARENTE. 2000. p. 37 a 39). Narrativa verídica representa o próprio reconhecimento: o ato de reconhecer-se, não apenas identitariamente. Pois no caso da temporalidade, o presente que se confirma na expressão da própria narrativa. A narração e a narrativa, desta forma, não se organizam como consequência das próprias imagens aparentes - suas formações como produto do movimento imagético cinematográfico. É a própria narrativa que antecede à qualquer estruturação (como às imagens e aos enunciados).

É o caso da morte de Hitler em *Bastardos Inglórios* (2009). Filme escrito e dirigido por Quentin Tarantino. Na obra, o diretor presenteia o público com a surpreendente morte do líder do partido nazista, Adolf Hitler. Shosanna (Mélanie Laurent), proprietária de um pequeno cinema na Paris ocupada pelos alemães (1944), é a responsável por organizar a premier do fictício filme *O orgulho da Nação* - a história do soldado Fredrick Zoller e sua mortal defensiva contra a chegada das tropas americanas. Durante a sessão de estréia, Tarantino demonstra toda a capacidade criativa do cinema, ao encenar a morte de Adolf Hitler pelas mãos do grupo judaico estadunidense “Bastardos”. O fictício assassinato de Hitler estabelece um conflito de temporalidades, que se dispõe na mente do espectador. Isto se torna evidente, por exemplo, quando o filme é trabalhada em sala de aula, e seguidas vezes alunos questionam acerca da veracidade de tal episódio. O ato de trazer para o presente uma ação como esta, fenômeno que Parente apresentará mais à frente como presentificação²⁴; o efeito que isto estabelece, precisamente em ressaltar a existência de um devir falsificante, se contrasta com a unidade temporal a qual se localiza o

²³ Neste momento assemelhando à prática do monólogo interior: percebemos (percepção), Sentimos (afecção) e agimos (ação).

²⁴ Processo de temporalização na Imagem-tempo: estabelecido a partir da relação entre as narrações que passam a subsistir na narrativa “principal”. Precisamente a complexificação dos processos de temporalização: variedade de dimensões temporais situadas num presente. (PARENTE. 2000. p. 49).

espectador. A morte de Hitler pelas mãos de um grupo terrorista judeu nos perturba, pois a temporalidade que reside no fato não confirma a unidade temporal do espectador. Ao contrário, ressalta a multiplicidade de devir que o cinema, enquanto tecnologia de significação pode operar. Desta maneira, a unidade de sentido, ou até mesmo de temporalização que detém o espectador não é preservada. Mas, sim, desconstruída, como bem coloca Parente, ao dizer uma das principais características das narrativas não-verídicas. Desta maneira, a unidade temporal do espectador não se confirma neste tipo de narrativa.

A partir disto se torna evidente que a dicotomia entre cinema narrativo e não narrativo se configura como irrelevante - ou como Parente mesmo expressa, como um falso problema. Pois baseado neste tipo de visão, toda atividade cinematográfica se configura (com frequência) como narrativa. Contudo, o autor ainda guarda uma reflexão para a questão do acinema: expressões cinematográficas que tentam atingir uma realidade anterior aos homens. Que precede, no caso, a própria narrativa; ao próprio monólogo interior - pois a narrativa é o próprio monólogo interior. A ideia central é de que a realidade é “concebida” independentemente dos homens no cinema-matéria (acinema). E o cinema, por conseguinte, entendido como monólogo interior, pois é narrativo, é a própria linguagem da ação.

ii. A relação entre imagem e narrativa

O esforço teórico agora se concentra na ligação entre as duas dimensões da atividade cinematográfica: a imagética (como imagem-movimento²⁵ e imagem-tempo²⁶) com a narrativa (narrativa verídica e narrativa não-verídica). Para tanto, algumas categorias precisam ser retomadas e outras trazidas à tona - como o caso do monólogo narrativizado e o discurso indireto livre. O monólogo narrativizado se estabelece por meio do discurso indireto livre: operação que não possui obrigações com a unidade narrativa (PARENTE. 2000. p. 49). Por isso, inclusive, de seu aspecto “indireto” e “livre”. Esta forma de

²⁵ Imagem-movimento: conceito imagético articulado por Giles Deleuze, e largamente utilizado por André Parente. Possui relações com a narrativa verídica. Pretensão de ligar ao (a um) todo, unidade.

²⁶ Imagem-tempo: conceito imagético igualmente articulado por Deleuze. Possui relações com as narrativas não-verídicas, por pretender ressaltar a multiplicidade. É, pois, neste sentido, que a narração confere tempo-realidade à imagem-tempo e às narrativas não-verídicas - por meio do processo de presentificação. Ou seja, por meio da narração dentro da narração.

discurso, por fim, se faz exatamente como a narrativa não-verídica, pois ambos não possuem compromisso com a comprovação e confirmação da unidade. Acredito que esta relação melhor se clarifique quando tratamos dos processos de temporalização da imagem-tempo. Que é estabelecido a partir da relação entre as narrações que passam a subsistir na narrativa fílmica - não se trata aqui da sugestão que expresse relação entre termos, como por exemplo, de micro-narrativas que se interrelacionam com uma narrativa principal, ou geral. Este processo se configura numa complexidade inteiramente distinta da da lógica linguística estrutural. Precisamente, a complexificação (lê-se, aprimoramento) dos processos de temporalização: ou seja, todas as dimensões temporais situadas num presente. Procedimento de presentificação: ato de levar dimensões temporais externas, na forma de narração, para o interior do próprio ato de narrar. Ou seja, a narrativa dentro de outra narrativa. Atitude fílmica, inclusive, muito explorada por Tarantino.

O exemplo que utilizo, para a ocasião, é outra cena de *Bastardos Inglórios* (2009). Ela se desenvolve no segundo capítulo da obra: “*Bastardos Inglórios*”. O sargento Werner Rachtman (Richard Sammel), bem como outros soldados alemães são capturados pelo pelotão do Tenente judaico-estadunidense Aldo Raine (Brad Pitt). Sob espécie de tortura psicológica, ele busca por informações acerca da organização militar das tropas alemãs. Aldo Raine, por conseguinte, questiona ao sargento Rachtman a respeito da fama do Sargento Hugo Stieglitz. Após alguns rápidos cortes e algumas movimentações cênicas, a imagem é congelada na então personagem Hugo Stieglitz (Til Schweiger), seguida pelo seu nome escrito em preto e amarelo. Neste momento, nos é apresentada uma outra narração: a história que elucida a fama do personagem em questão - sobretudo o fato dele ser considerado uma celebridade entre os oficiais do exército alemão, tal como sugere a voz over de Samuel L. Jackson. O que deve entrar em discussão nesta conjuntura, a respeito do procedimento narrativo em questão, é puramente a inserção de uma narrativa, dentro de outra narrativa. Percebemos que a narração sobre os feitos de Hugo Stieglitz é articulada numa espécie de “condensação” das esferas temporais, numa única temporalização. Há, nitidamente, uma organização em relação ao tempo, com a clara finalidade de produção de sentido: tornar as ações do personagem, realizadas numa esfera temporal distante, inteligíveis num presente. E que são apresentadas por meio do procedimento de presentificação, que é o próprio ato da narração cinematográfica - a partir da composição da imagem-tempo. Neste sentido, a história que Tarantino insere, em referência à vida de Stieglitz, é a própria expressão de um devir que não procura confirmar

uma unidade. Mas sim, ressaltar a multiplicidade. Neste caso, as possibilidades de devir falsificante. Pois imediatamente o espectador é levado a se perguntar a respeito da validade da história. Por se tratar de um obra filmica que utiliza como pano de fundo a atividade nazista, durante a Segunda Guerra Mundial, o espectador sempre se pergunta acerca de sua veracidade. Nesta acepção, a narração sobre específicos feitos da vida de Hugo Stieglitz, que é inserida dentro de outra narração, com finalidade explicativa, não nos confere confirmação. Ela, precisamente, como bem ressalta as teorizações Parente, faz fragmentar qualquer unidade, tanto temporal, quanto de significação por parte do espectador. Este procedimento nos faz, de fato, observar a potencialidade em falsear um devir que a atividade cinematográfica possui.

Um último elemento do estudo de Parente deve ser, ainda, discutido: as dimensões do monólogo interior - aspecto da filosofia deleuziana. Não apenas suas categorias e limites, mas sua profunda afinidade com a atividade do pensar humano. Portanto, se se afirmam a ideia de que o procedimento narrativo, que antecede qualquer operação de significação, sobretudo a enunciação, é na realidade o próprio monólogo interior; logo, o procedimento narrativo se liga, também, à atividade do pensar. Sendo assim, um dos primeiros fatores a ser discutido é a semelhança da composição das camadas do pensamento, com a elaboração deste monólogo interior: os elementos que integram sua construção se aproximam fortemente da atividade orgânica do pensar. Desta forma, a narrativa cinematográfica associa-se ao status do monólogo interior, e este vínculo de proximidade se articula a partir de três níveis. É se referindo, então, ao monólogo interior cinematográfico que Parente inicia a questão. E a condição e as categorias deste “tipo”, que se estabelecem na relação primária entre homem/objeto imagético se fundamenta, neste caso, numa miscelânea das teorias de Pasolini, Eisenstein e Deleuze. E estão dispostas da seguinte maneira: 1) organicidade, movimento com direção da imagem (particular) ao todo (estabelecido pela montagem). Ligado à capacidade racional de pensamento (PARENTE. 2000. p. 61); 2) expressividade, um puro movimento dialético, com direção oposta a da organicidade. Ou seja, do todo à imagem. E isto ocorre numa dimensão distanciada do campo da racionalidade (Idem. Ibidem); e 3) a imagem como conceito, como operação de sentido que une a relação entre homem/objeto:

Haveria um terceiro momento do monólogo interior cinematográfico. Trata-se, diz Deleuze, da “identidade do conceito e da imagem: o conceito está em si na imagem, a imagem é pra si no conceito”. Já não é mais nem orgânico (*logos*) nem o patético (*pathos*), mas um pensamento-

ação que designa a relação do homem e do mundo ou da natureza. É nesse terceiro momento, consubstancial aos dois outros, que Eisenstein atinge o auge de seu monologismo racionalista. Esses três momentos, que coincidem com as três relações da imagem e do pensamento (organicidade, expressividade e monologismo), estão presentes em todo cinema que se constitui como um monólogo interior do homem em suas relações com a natureza [...] O cinema é uma língua da realidade porque esta é um monólogo interior natural e vivo. Enquanto as ações do homem na realidade ou sobre a realidade tem a possibilidade de ser compreendidas em uma relação sujeito/objeto, trata-se de um monólogo interior. (PARENTE. 2000. p. 62)

iii. Mas afinal?

O propósito da obra de Parente é, como outrora falado, romper a dicotomia entre cinema narrativo e não-narrativo. Que, como bem ressalta o autor, se trata de um falso problema. Portanto, pensar o cinema em tais dualidades não se configura como salutar tarefa reflexiva. Deseja, por assim dizer, reler a história do cinema, em especial os cinemas vanguardistas do pós-guerra. Almeja significá-los a partir de outra dimensão, de outras perspectivas, que não a do viés da semiolinguística. Em verdade, seu objetivo se firma numa fecunda tentativa de ruptura com tais diretrizes de análises. A inovação de seu aparato intelectual, ao menos para nossas possibilidades e experiências reflexivas, se firma na inserção da filosofia nas problemáticas narrativas. Ou seja, a filosofia para a narrativa. Percebo que este tipo de procedimento abre uma infinidade de caminhos e alternativas possíveis. Em alguns termos e algumas temáticas, de fato, sua tecnologia reflexiva se faz numa efetiva solução para nossos problemas - como a própria definição de narrativa, na atividade cinematográfica. O objetivo principal aqui é discutir as maneiras e as formas de delimitação da narrativa cinematográfica.

2.3 QUENTIN TARANTINO E A NARRATIVIDADE DO CINEMA: UMA TIPOLOGIA APLICADA

Esta parte do trabalho se dedicará a aplicar a perspectiva filosófica de André Parente especificamente na obra de Quentin Tarantino. O motivo desta empreitada se clarifica na vontade em refletir a respeito da narratividade na atividade cinematográfica. Tal empreendimento, porém, não se caracteriza, como possa supor, numa possível procura por comprovação das diretrizes operadas por Parente. As dinâmicas que este trabalho se dispõe vão para além das recomendações de confirmação. O objetivo principal, portanto, é a discussão que a própria obra de Tarantino suscita a respeito da natureza do comportamento filmico. Deve-se salientar que o próprio cineasta não se dedica ou se

propõe a realizar uma empreitada reflexiva deste tipo - Tarantino não necessariamente objetiva pensar em seus filmes acerca de como a propriedade cinematografia se configura. Contudo, sua obra possibilita sugerir temas e eixos que problematizam e nos habilitam a utilizá-los para a reflexão sobre a natureza do cinema.

A perspectiva central que orienta toda a meditação desta parte do trabalho, gira em torno da relação entre existência e experiência. Uma concepção oriunda das diretrizes teóricas da história e da própria concepção de narrativa de André Parente - em especial, da filosofia da linguagem de Frank Ankersmit e da teoria da história de Jörn Rüsen. Porém, antes mesmo de seu desenvolvimento, aqui, se faz necessário trazer à tona a discussão de uma característica elementar e sempre presente na obra de Tarantino: o caráter enciclopédico e a cinefilia. Tais caracteres são levantados por alguns autores²⁷, inclusive pelo próprio Mauro Baptista:

Estudar um cineasta como Tarantino não é tarefa fácil. Ele é um autor eclético, enciclopédico e autoconsciente por excelência, que evoca várias formas de fazer e pensar o cinema num mesmo filme e se alimenta delas. BAPTISTA, M. 2011 p. 12.

O enciclopédico e eclético (e a cinefilia) que nos conta Baptista se refere, precisamente, a característica do cineasta em trazer para suas narrativas, outras criações cinematográficas que a história do cinema se dedicou a fabricar. Estou falando neste momento da característica de Tarantino em sempre trazer modelos da história do cinema - sejam eles marginal, hollywoodiana, europeu ou até mesmo asiática. Como se pode observar, Tarantino sempre procura abarrotar suas produções com específicas referências filmicas mundiais. Todas as suas obras, por exemplo, procuram manter uma relação norteadora com alguma construção já concebida e fabricada. É o caso de Kill Bill Vol. I e II, que mantém uma relação direta com *The bride wore black* (*La Mariée était en noir*, 1968); Django Livre com a obra Django (1966) de Sergio Corbucci; entre outros como Cães de Aluguel e Pulp Fiction, que se caracterizam como novas roupagens dos filmes de

²⁷ Felipe M. Guerra, autor do blog “Filmes para doídos” procura escrever a respeito de filmes que se caracterizam por seu caráter “marginal” e de baixo conhecimento por parte do público. Numa de suas resenhas, intitulada “Maratona Viva Django!”, o autor afirma o seguinte - se referindo a Django Livre (2012): “E se um novo filme do Tarantino é sempre um acontecimento festejado para os cinéfilos do mundo, aqui no FILMES PARA DOIDOS não poderia ser diferente”. O que o blogueiro deseja expressar é a característica de Tarantino em, a todo momento, conectar suas contemporâneas produções com a história do cinema (mundial). Sempre estar referenciando Sérgio Leone, Jean-Luc Godard, Brian de Palma e etc.

gangue da década de 1970; além do já citado Jackie Brown como uma clara homenagem aos filmes e à cultura blaxploitation.

Estas relações guias que Tarantino procura estabelecer e referenciar no seu cinema, em suas narrativas, não são nem de longe, atitudes filmicas que se caracterizam como plágios ou cópias. Ao contrário! Toda esta situação faz evidenciar seu arcabouço cinematográfico que o auxilia diretamente na problematização do narrar filmico. É precisamente nesta relação que a filosofia narrativa de Parente se faz eficaz e salutar: quando se entende a atividade cinematográfica como essencialmente imagética e narrativa, confeccionando-se, desta forma, como enunciável. O produto da história do cinema, nas mãos de Tarantino, se caracteriza como exatamente a perspectiva de Parente define: o que fora (e é) produzido pelo cinema é inteiramente utilizado, retomado, pra ser mais preciso, pelas obras de Tarantino. Vale destacar, contudo, que não é apenas ele quem realiza este tipo de procedimento, mas a própria ação de produção de narrativa cinematográfica. Acontece, porém, que em se tratando de Tarantino, isto tudo se torna claro, evidente, escancarado. Ao ponto de poder adjetivar sua atividade filmica como enciclopédica e cinéfila. A dimensão de autoconsciência que ainda cita Mauro Baptista, se refere ao entendimento das intencionalidades que o próprio diretor possui, ao articular todos este procedimentos de referencias.

É neste sentido, portanto, que a relação entre existência e experiência se faz mais entendível. Enquanto agente produtor de narrativa filmica, o cineasta se configura como existente no tempo - confirmando sua existência temporal. Porém, enquanto agente que almeja por sentido, assim como o historiador, o cineasta ao fabricar sua narrativa, acaba por extrapolar sua própria existência. Concebendo, precisamente, uma experiência temporal. Deixando, por assim dizer, seu registro de sentido. E o que Quentin Tarantino realiza é precisamente este tipo de procedimento: ao encarar a história do cinema como um elemento na condição de enunciável - algo para ser manipulado. Ao utilizar os referenciais cinematográficos, ele está a se relacionar com a narrativa filmica na condição de substantivação - entendendo-a e concebendo-a como enunciável. Além de articula, ainda, a como extrapolação existencial ao fabricar outra narrativa com a mesma função de orientação.

i. A coleção de 350 filmes de nitrato em "Bastardos Inglórios"

Expostos as diretrizes centrais que devem permear esta parte do trabalho passo, agora, para algumas análises filmicas da obra de Tarantino. Análises estas que serão substanciadas, teoricamente, pela perspectiva filosófica de André Parente. De início, me concentro noutra trecho da obra de *Bastardos Inglórios* (2009). Especificamente um particular momento de interação narrativa que se estabelece no filme. Algo, inclusive, bastante presente nas atitudes filmicas do cineasta: a inserção de uma narrativa de cunho explicativo dentro da própria narrativa cinematográfica - algo que faz sugerir algo como uma extrapolação do roteiro. A cena cujo o recorte recai é o momento em que Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) comunica ao seu projetista e companheiro Marcel (Jacky Ido), que a premier de estréia do fictício “Orgulho da Nação” será em seu cinema. Além de avisar, também, que todo o primeiro escalão do Terceiro Reich se fará presente na sessão de estréia - incluindo o próprio Führer. Com isto, Shosanna elabora um plano de execução em massa destes principais representantes do Partido Nazista. A maneira mais eficaz que encontra é por meio do incêndio, durante a transmissão do filme. Para tanto, utilizará a coleção de 350 filmes de nitrato que possui.

Ao terminar a explicação, a imagem congela em Marcel e uma tática de confirmação explicativa se inicia. Se trata, na realidade, de uma narrativa informativa com o objetivo de justificar a escolha por filmes de nitrato e não, por exemplo, explosivos para incendiar a estréia. Narrada pela voz *over* de Samuel L. Jackson, a explanação conta a respeito das propriedades inflamáveis dos filmes de nitrato. O quadro da narrativa sobre este tipo de filme se parte ao meio, abrindo espaço para a inserção de uma outra narrativa. Esta de um suposto filme antigo no qual o cobrador do bonde interroga um garoto a respeito do conteúdo da maleta que carrega: o cobrador questiona, “Ei, isso não pode ficar no veículo. São filmes, não?”. E o Garoto confirma, “Sim!”. O homem velho insiste em repreendê-lo, novamente, “São inflamáveis. Saia!”. A tela ainda permanece repartida, porém, agora outra encenação se inicia: um pequeno rolo de filmes de nitrato rapidamente pegando fogo. A segunda narração volta e então a voz *over* de L. Jackson prossegue, “Porque filmes de nitrato queimam 3 vezes mais rápido que papel. Shosanna tinha uma coleção de mais de 350 filmes de nitrato”. Toda a movimentação narrativa, então, se encerra e a cena em que Shosanna e Marcel conspiram seu plano é retomada e a trama continua.

Vários elementos podem ser discutidos nesta passagem. Porém, o que nos chama a atenção é precisamente a questão da inserção de narrativas dentro de outra narrativa. Na cena acima descrita percebe-se que no intervalo de que um minuto, mais ou menos, no mínimo três narrativas são articuladas dentro de uma narrativa central. O objetivo principal, aqui, contudo, não é contabilizar a quantidade de instâncias narrativas que são (e podem ser) inseridas uma dentro da outra. A centralidade em questão gira em torno do que este tipo de atitude fílmica pode representar. Mais ainda, o que ela pode problematizar? A partir da dinâmica reflexiva de Parente, pode-se perceber que este tipo de narrativa, além de possuir uma dimensão informativa, se caracteriza como uma narrativa do tipo verídica. Aquela que faz confirmar um devir, uma temporalidade. As informações nelas contidas conseguem informar o espectador a respeito de um elemento que fora elencado na trama. As informações contidas neste tipo de procedimento, por assim dizer, não faz fragmentar um devir, uma temporalidade - como faz, por exemplo, o já analisado caso da morte de Hitler. Ao contrário! Faz suscitar uma gama de informações que se confirmam diante da expectativa do espectador.

A validade e o alcance da teorização narrativa de Parente é bastante válida e lúcida diante da obra de Tarantino - ainda mais em se tratando do caso “Bastardos Inglórios”. Vale lembrar que, em verdade, tudo aqui não deve se tratar do enquadramento de Tarantino às teorizações de Parente, mas, sim, o movimento inverso. Ou seja, a empresa filosófica permitir leituras do cinematográfica. Afinal, esta deve ser a função central do empreendimento reflexivo, servir à experiência. Além do fato de “tipologias” de Parente encontrarem ótimas ressonâncias no “tarantiniano”, como as narrativas não-verídicas e verídicas, por exemplo, ainda se tem a questão conceitual da narrativa. A relação que o diretor mantém com a história do cinema é diretamente a compreensão da condição da narrativa como enunciável. Algo, inclusive, que faz conceber o cinema como escrita da realidade, vale relembra. Porém, como tudo isto se desenvolve? Precisamente na maneira como o cineasta compreende o passado da atividade cinematográfica. Quando, especificamente, entende a história do cinema, o produto narrativo da atividade fílmica, como algo enunciável, entendendo-o como algo a ser operacionalizado. Ou seja, uma operação que se fundamenta na logicidade da escrita da realidade, para, justamente, ser executado. O que se busca enfatizar diante disto é que Tarantino se relaciona com o produto narrativo da atividade do cinema, ao longo do tempo como algo a ser manipulado, utilizado. Sua atitude fílmica em avolumar suas obras com referências de outros filmes,

outras obras, seja no estilo de filmagem, nas falas, na concepção dos personagens, dos roteiros, tudo isto faz evidenciar sua visão do que já fora produzido pela história do cinema. Este tipo de olhar mostra ainda mais a associação entre existência e experiência, outrora citada. Enquanto agente produtor cinematográfico, ele não apenas faz existir o cinema como, também, extrapola esta dimensão. Como? Produzindo o novo, produzindo suas narrativas cinematográficas para a condição de enunciável.

Diante de um procedimento narrativo como este que Tarantino concebe, aliado, ainda, à orientação teórica de Parente, somos tentado a nos deixar conduzir pela reflexão acerca da organicidade narrativa do cinema. Como já trabalhado, acredito que sua vontade principal não seja, necessariamente, pensar sobre a narratividade do cinema. Porém, suas abordagens fazem suscitar, sugerir este tipo de reflexão. Tarantino não procura definir a atividade cinematográfica como essencialmente narrativa, por exemplo, contudo, a inserção de uma narração dentro da outra, sem dúvidas, faz aumentar e aprimorar a potencialidade criativa do próprio cinema; faz variar as formas e maneiras de se contar e narrar uma história. Neste tipo de posicionamento se assume de forma aberta e contundente que contar uma história deve se caracterizar como narrativa. Mas esta assunção não se refere à discussão acerca de uma possível “evolução” na história do cinema. Entendo toda esta perspectiva como algo que, se o cinema deve se fazer narrativo, cabe ao cineasta, portanto, de maneira geral, a função de desenvolvimento de formas do narrar. Não se trata com isso, todavia, de uma estratégia de concepção do filme como um procedimento ultranarrativo. Cinema a partir deste tipo de posicionamento está para além da compreensão de sua essência como narrativa ou não. Cabe à atividade, destarte, explorar as alternativas possíveis, pois, desta forma, assim, a chances de se contar uma história, cinematograficamente se ampliam.

ii. Pai Mai em Kill Bill Vol. II

Outro episódio da obra de Tarantino que também merece o olhar analítico é, sem dúvidas, *Kill Bill* (Vol. II). Não por ser uma obra com maior duração, mas por ser uma produção que, a meu ver, usa e abusa dos referenciais filmicos. *Kill Bill* no início fora produzido para ser estrelado como um só filme. Porém, em sua finalização, produtores decidiram por sua divisão, concebendo-o em dois volumes (BAPTISTA. 2011. 125). A obra apresenta uma variedade de estilos, misturando *western* e *western spaguetti* com

filmes de *kung fu*, além das claras referências ao gênero *blaxploitation*. A vontade de Tarantino em trazer para em torno de si uma quantidade de referências de outros estilos filmicos, se caracteriza como uma de suas principais características. Porém, o próprio diretor já se posicionou e comentou a respeito de todo este processo. Na citação seguinte o cineasta comenta a respeito do “tarantiniano” ou do “tarantinesco”.

Q: What about the “T” word - Tarantinoesque?

A: People keep asking me, ‘So how do you feel about all these scripts being referred to as “Tarantinoesque”’ And I get development people telling me, ‘Oh, every fourth script I read has your influence on them.’ And sometimes I see a movie that i think possibility could be influenced by my stuff. I’m afraid I’m just getting a big head. Bur at the same time, I remember that people have said that same stuff about my work - that I ripped off my Mexican standoffs from John Woo, and that I took this from that movie and that from this movie. And so much of it is just not the way it is. So those poor guys and girls ate taking a bad rap because they work in a genre I’m working in, because I’m popular in that genre and have a distinctive voice. It’s kind of unfair. Just a if someone does a neo-noir they’re told, no, that’s John Dahl’s territory. (PEARY. 1998. p. 201)

Este tarantiniano o qual a citação se refere se faz, nalguns momentos, como problemático. Quando nos deparamos com suas obras, ao menos para os aficionados por cinema e sua história, de imediato nos espantamos com suas formas e estilos. E ao se dedicar cada vez mais num processo quase que de historicização de suas produções, consegue-se localizar vários elementos da própria história do cinema. O diretor a todo momento referencia com alguma estilística, seja na forma de filmar, na concepção dos personagens ou até mesmo na criação dos diálogos. Desta forma, falar do tarantiniano é algo complicado e, em alguns momentos, limitador. Pois compreendo que boa parte de sua intencionalidade em, sempre que possível, re-encenar ou re-produzir alguma expressão cinematográfica, ele, basicamente, procura celebrar o cinema. Além do fato, como já discutido, de potencializar as formas narrativas. Percebe-se, ainda, que a forma de produção de Tarantino não se encerra e se resume apenas num tipo de gênero. Como bem se pode ver, em suas obras a presença de recortes aos gêneros, a aos estilos de filmagem sempre se fez presente.

A partir deste posicionamento, portanto, continuo com a análise de algumas de suas produções, tomando como estudo de caso, para o momento, a narrativa sobre os ensinamentos de Pai Mei. Beatrix Kiddo (Uma Thurman), ex integrante do grupo de assassinas das Víboras Mortais, empreende sua jornada de vingança com a finalidade de execução de todos aqueles que intentaram contra sua vida, durante seu casamento - em especial, Bill, cabeça e líder da organização, além de ex amante e pai de sua filha. A

narrativa gira em torno da caçada e dos desafios que a personagem enfrenta. Um dos integrantes do bando, além de irmão de Bill, Budd (Michael Madsen), fora, também, um dos responsáveis por sua tentativa de assassinato. Beatrix Kiddo, destarte, parte ao seu encontro, continuando sua trajetória vingativa. Porém, é surpreendida e presa pelo ex cunhado. É, então, capturada e enterrada viva.

Beatrix Kiddo inicia uma sequência agonizante. A cada instante que o desenvolvimento da ideia de ser enterrada viva se torna mais claro, atrelada à intensa (e ofegante) interpretação de Thurman, o espectador se vê cada vez mais envolvido na trama. Quando fechado o caixão e jogada a terra, toda cena mergulha numa escuridão total - apenas interrompida pelo o acender e o apagar da luz da lanterna que lhe foi ofertada. A personagem se debate e busca por escapatória. Porém, todos os seus esforços são em vão. Todavia, num certo momento, sua respiração se acalma, o silêncio continua e percebe-se que a personagem fecha os olhos. A luz da lanterna é apagada e a tela volta à escuridão. Surge, portanto, o título do próximo capítulo ("Chapter Eight") conjuntamente com a execução de uma música indígena. Se inicia, desta maneira, a narrativa intitulada: "The Cruel Tutelasse of Pai Mei" (A cruel tutela de Pai Mei).

Novamente, se nota a inserção de uma narrativa dentro de outra. Contudo, a diferença agora é que tudo isto se trata de uma lembrança - é ao menos o que sugere as movimentações cênicas. Se são ou não lembranças, pouco deve interessar. O relevante é o fato desta inserção narrativa em questão ser mais pertencente ao escopo da trama. Não se caracterizando, por exemplo, como as operadas nas narrativas informativas tanto sobre a história do soldado Hugo Stiglitz, quanto da coleção dos 350 filmes. Porém, mesmo assim, o procedimento ainda pode ser entendido como típica intervenção narrativa que Tarantino costuma realizar.

O que se evidencia, de imediato, a partir da orientação da filosofia de Parente, é o ato de presentificação. Ou seja, trazer para a proximidade da sensações imediatas algo que se localiza, temporalmente, anterior ao momento do narrado. Ao ponto, inclusive, de se confundir como uma intervenção de quem narra a história, como algo pertencente ao próprio corpo do roteiro. Vale destacar, também, que com a ideia de a todo instante referenciar outros estilos, outras obras, Tarantino acaba por trazer à trama o personagem Pai Mei, pertencente a outro mundo diegético. Isto representa bem a complexidade que a narrativa cinematográfica alcança. E o conceito de presentificação pode auxiliar no processo de entendimento: trazer para a esfera temporal do presente não apenas

temporalidades narrativas, mas também elementos específicos, recortes, pra ser mais preciso, como caracteres que foram produzidos ao longo da história do cinema. Este tipo de fenômeno faz fortalecer o entendimento da narrativa como enunciável, pois Tarantino deixa as possibilidades do que se possa fazer no cinema, à mercê de suas vontades, de seus usos. Não almeja questionar, vale lembrar, diante tudo isto, se o cinema é, ou não, narrativo. Apenas encara sua história como grande referencial a ser utilizado, encara a própria história do cinema como um devir - realizando aquilo que Parente afirma ser a representação da ação.

2.4 A NARRATIVA NA HISTÓRIA EM PERSPECTIVA: RETORNO E FUNDAMENTO

2.4.1 *Lawrence Stone e a narrativa como retorno*

Se num primeiro momento me dediquei à reflexão do narrativismo na esfera da cinematografia, busco agora tratar da discussão na dimensão da história. Se trata, precisamente, da relação de necessidade que a história, ou ainda, que o pensamento histórico mantém com a narratividade. A discussão, basicamente, gira em torno da organicidade deste mesmo pensamento histórico em se fazer organicamente narrativo. Tendo em vista que o objetivo central desta parte do trabalho seja discutir a questão da narrativa dentro da história, um específico posicionamento teórico para tanto, portanto, deve ser buscado. A partir desta necessidade delinea-se um panorama de argumentação no qual a narrativa na história seja concebida em dois momentos distintos: primeiramente, entendendo-a como retorno; noutro, compreendendo-a como fundamento do próprio pensamento histórico. As orientações reflexivas desta pesquisa procuram aliar-se às ideias que procuram, objetivamente, mostrar que o pensamento narrativo se faz (e se fez) como parte constituinte do pensamento histórico, já que a própria narrativa necessita se fazer presente no processo de compreensão histórica.

A partir disto, buscando formar um dos lados do panorama desta discussão, concentro-me, primeiramente, na elucidação de concepções que compreendem a questão da narrativa na história como retorno. Para tanto, Lawrence Stone sustenta tal ponto de vista com seu texto publicado na revista *Past and Present*, originalmente em 1979, intitulado “The revival of narrative: reflections on a new old history”. O autor e suas perspectivas procuram conceber a relação da narrativa com a escrita da história como uma

ideia de retorno: num determinado momento, por determinadas razões - que serão explicitadas, a história volta a se portar como narrativa.

Lawrence Stone

A obra de Stone trata, na realidade, de um ensaio a respeito do ressurgimento da narrativa nos processos de compreensão histórica. Seu estudo se caracteriza como uma tentativa de assinalar ou remontar mudanças e transformações que se tornaram perceptíveis no conteúdo; elementos que se tornaram cada vez mais presentes nos estudos historiográficos. Sua discussão se caracteriza pela drástica divisão da história em duas práticas fixas e bem delineadas: “história narrativa” e “história estrutural”. Onde a do tipo “narrativa” é marcada pelo retorno da prática narrativista nos estudos históricos, e a “estrutural” ligada à postura de análise dos fatos - orientada por “estruturas”. Importante salientar é o fato do autor procurar estipular, logo no início, uma específica acepção de narrativa: atitude de organização que remete à ordem de sequência cronológica, na qual se caracteriza por uma maior concentração de conteúdo (STONE. 1979. p. 1). Ou seja, Stone define como prática narrativa a existência de um tema e um argumento que atuam como norteadores da perspectiva de análise. Vale ressaltar, também, nesta acepção e “definição” a presença do elemento tempo, como agente articulador responsável pela coesão. Ou seja, a temporalidade necessária à perspectiva histórica, necessitando de uma tecnologia teórica que a comporte como tal.

O estudo de Stone se trata, como bem sugere o título, do ressurgimento da narrativa. Para o autor, a narrativa como modalidade ideal para reflexões com orientações históricas, deixa de ser utilizada a partir da primeira metade do século XX. O principal motivo para tanto é a preferência das ciências humanas por estruturas metodológicas que abordavam analítica e estruturalmente seus objetos. Justamente por compreender a função científica da história como uma busca por estabelecimento de leis generalizantes, com o evidente intuito de explicação de transformações históricas. Stone não define claramente o que se configura como “científico” - apesar de sugerir que um procedimento como tal possua clara recomendações metodológicas, sobretudo temporais (para o caso da ciência histórica). Não podendo, portanto, generalizar num único sentido o que se faz como

história científica²⁸. Evidencia-se, assim, a contraposição chave do autor, a oposição história narrativa e história estrutural. Stone acredita, contudo, que mesmo contrastando-se estas duas perspectivas, a narrativa e a análise estrutural, uma não se distancia por completo da outra. Isto quer dizer que a análise da estrutura não deixa de existir quando a abordagem histórica passa a se portar de forma narrativa. Porém, o mesmo não se aplica ao estudo histórico do tipo da análise. Para se compreender esta acepção vale retomar à concepção de narrativa que Stone delibera: seu caráter organizacional em torno de um tema ou uma trama central.

A vontade por legitimação científica, portanto, é o elemento que leva a forma narrativa a desaparecer, por um determinado tempo da prática historiográfica. Stone procura mostrar, desta forma, que a história durante um certo período, sobretudo quando na sua postura metodológica, fora influenciada diretamente pelas matrizes científicas das ciências sociais. E isto se explica pelo profundo interesse que a ciência histórica do século XX dedicava às sociedades - na localização ou formulação de generalizações, se esquecendo, por sua vez da influência e do valor do indivíduo no fato histórico. Ou seja, precisamente a predileção pela formulação de leis científicas, que procuravam legitimar por meio de específicos procedimentos metódicos. Procedimentos estes que se faziam inteiramente distantes e distintos das reais necessidades de um saber da categoria das humanidades. Este tipo de postura se localizava na explicação da transformação histórica. A prática da história, portanto, durante o século XX, se caracterizou pela elaboração de soluções do tipo inflexíveis, pretendendo-se universais. Esta forma de significar o passado (abordagens analíticas e estruturais), se sustentava na inteira dependência de categorias deterministas - Stone cita como exemplo o modelo determinista econômico. Dito de outro modo, a necessidade de explicar significativa transformações sociais por meio de situações esquemáticas que privilegiavam apenas determinados elementos e fatores específicos.

Se por um lado a dinâmica dos procedimentos históricos se caracterizou pela precisa influência metodológica das ciências sociais, por outro, também, de certa forma, fora precisamente a predileção por esta relação a responsável pelo retorno da narrativa aos estudos historiográficos. O autor elenca de três razões básicas que justificam e explicam o

²⁸ Lawrence Stone cita a existência de três sentidos, ou três tipos da “história científica”. O primeiro é o articulado por Ranke, ainda no século XIX. Que caracterizou-se pela detalhada crítica textual com a finalidade de trazer à tona os verdadeiros fatos do passado. O segundo sentido é o articulado pela escola francesa dos *Annales*, a partir de 1945. Stone compreende este tipo de história como uma combinação entre geografia e demografia históricas, articulados pela metodologia quantitativa. O terceiro sentido se cristaliza nas significações dos historiadores “cliometristas”. Tipo marcado pela necessidade de quantificação e processamento de dados.

retorno da modalidade narrativista. A primeira delas é justamente a desilusão para com o modelo determinista econômico de explicação histórica. Algo que melhor se clarifica a partir da relação entre a relevância da ação dos indivíduos, com as “forças impessoais da produção material” (SOTNE. 1979. p. 7). O que isto significa? A postura da ciência histórica em relação a seu objeto se modifica, justamente pelo desencanto para com a metodologia tida como primazia. Assim, a ação do indivíduo no processo de compreensão histórica passa a obter alguma importância. Contrapõe-se, portanto, a influência destas grandes estruturas impessoais com a vontade do indivíduo. Não são mais, por assim dizer, apenas grandes estruturas institucionais que determinam o fluxo do vontade humana, pois passam-se a ressaltar, também, a vontade individual (“reconhecimento das ideias, da cultura e mesmo da vontade individual como variáveis independentes” (SOTNE. 1979. p. 8). E neste processo de esclarecimento da vontade humana nos acontecimentos históricos, é que se entende a segunda razão para o ressurgimento da narrativa: o interesse por elementos, temáticas, personagens e agentes históricos que não se localizam na centralidade dos interesses da metodologia do determinismo econômico - como por exemplo, a questão do poder. A terceira razão que Stone levanta é a atenção que os procedimentos históricos dedicavam à quantificação. O autor entende que este processo, de fato, fora de uma relevância fundamental, fazendo, por vezes, amadurecer as necessidades do tipo histórica. Contudo, com a inteira mudança de interesses nas questões, passe-se a observar que tal preocupação não se faz como prioridade única para a história. A centelha do indivíduo que resiste, ou mesmo que não cabe neste processo de quantificação estabelecido por números, gráficos e estatísticas. Além do que, segundo o autor, a quantificação na história não nos trouxe significativas resoluções para problemas de ordem histórica - como por exemplo, as razões para a escravidão americana. Precisamente, a questão dos “porquês”.

Neste momento se delineia uma das melhores passagens da obra de Stone: com o processo de desencanto e desuso das metodologias do determinismo econômico, os historiadores se veem obrigados a voltar ao princípio da indeterminação da história (STONE. 1979. p 11). A ideia de que os elementos de determinado evento pertencem apenas à sua particularidade, dificultando, desta forma, a validação de doutrinas e metodologias que incentivam operações generalizantes. A partir de então, passam a questionar a ideia de cientificidade da história - aquela ligada à orientação totalizante. E justamente nesta atitude questionadora que acabam por abrir novos horizontes e

perspectivas que, segundo Stone, a caminhada de retorno da ciência histórica em direção à narrativa se torna inevitável. O estabelecimento de elementos culturais e psicológicos como “variáveis independentes”, reforça o quadro contextual de retorno à narrativa. E para o autor um dos agentes responsáveis pela introdução de elementos que favoreceram o ressurgimento, é a própria antropologia²⁹. A função que desempenhou este campo do saber, dentro dos estudos da história, fez favorecer o deslocamento de interesses na sociedade (geral), pelo individual (específico, o fragmento). Portanto, para Stone, como a reinstalação da narrativa no campo da história, o fluxo dos esquemas explicativos passam, também, a se movimentar. Pois, antes, durante a atividade da análise estrutural, o sentido se estabelecia do geral para o particular. Agora, porém, o movimento se caracteriza do particular para confirmação do geral. É evidente que a leitura de Stone é orientada por uma clara vontade de formação de um todo. E o que ele busca articular é a história da prática historiográfica durante o século XX. Portanto, em seu ímpeto por formulação de quadros gerais é de se compreender que alguma parte, ou particularidade se escape - me refiro à práticas históricas que não se enquadram dentro da significação de Stone.

Se houve mudanças significativas tanto na forma de apresentação, quanto na maneira de elaboração do conhecimento histórico, se faz necessário compreender este fenômeno. E é exatamente esta a função do trabalho de Stone: quais as razões, os motivos e sobretudo os elementos que estão em jogo neste processo de relação da ciência histórica com a narrativa. E um outro motivo que marca o retorno da narrativa é da ordem da dimensão didática. Não àquela entendida como nos termos da teoria da história de Jörn Rüsen - a utilidade do conhecimento histórico para a vida. Mas no sentido mais elementar e corriqueiro: o texto final, o produto da pesquisa histórica voltado para um público leitor comum. A história que possa ser lida, facilmente, pelo público que não seja especializado, indivíduos que não são propriamente historiadores ou historiadoras. A narrativa, portanto, passa a possuir a função de facilitador, quase. Pois nela reside um elemento organizador que articula a coesão em torno de um trama, uma temática.

Mas este ressurgimento da narrativa muito se diferencia da prática narrativista anterior ao século XX. Segundo Stone, os “novos historiadores” ainda se dedicam a contar histórias (como os tradicionalistas faziam), mas não nos mesmos moldes que os

²⁹ “Assim, a primeira causa para o ressurgimento da narrativa entre alguns dos “novos historiadores” foi a substituição da sociologia e da economia pela antropologia, como a ciência de maior influência”. (STONE. 1979. p. 12)

antepassados. Existem, para tanto, determinados pontos que distinguem diretamente estas duas práticas narrativas. Primeiramente, os temas aos quais se dedicam os contemporâneos pertencem à esfera da vida, aos personagens históricos obscuros, ao invés das figuras dos grandes agentes históricos (STONE. 1979. p. 17). Procuram expressar miscelâneas de metodologias, utilizando tanto perspectivas da analítica, da história estrutural, quanto da narrativa, da história narrativista. Articulando-se, portanto, não apenas num único procedimento de compreensão do passado. Neste processo de mudança tanto das temáticas, quanto dos personagens históricos, novos horizontes a respeito da definição de fonte passam a ser ampliados. Novas diretrizes para o que se entende por fonte são criadas, bem como também novos documentos são trazidos à tona. Ampliando, desta maneira, as possibilidades de se obter informação a respeito do passado humano. Por se tratar da inserção da narrativa nos estudos históricos, as relações com a produção romanesca se tornam inevitáveis. Passam, então, a estabelecer conexões com a narrativa do romance moderno (Idem. p. 18). Na qual se privilegia a descrição e a influência de conflitos psicológicos no processo de entendimento das ações do indivíduo. O argumento de que o movimento da significação do passado realizado pelos “novos narrativistas”, se configura no sentido do micro, para confirmação das estruturas do macro. Não são mais apenas as interpretações do todo, do institucional que definem a ação humana, mas novas interpretações são confeccionadas a partir do momento em que dedicam melhor atenção à centelha do individual.

Se estou certo em meu diagnóstico, o movimento em direção à narrativa por parte dos “novos historiadores” marca o fim de uma era: o fim da tentativa de criar uma explicação científica coerente sobre a transformação no passado. O determinismo econômico e demográfico faliu frente às evidências, mas não surgiu nenhum modelo determinista completo, baseado na política, na psicologia ou na cultura para ocupar seu lugar. O estruturalismo e o funcionalismo não se mostraram muito melhores. A metodologia quantitativa se revelou um caniço bastante frágil, capaz de responder apenas a um leque restrito de problemas. Levados a escolher entre modelos estatísticos *a priori* do comportamento humano e uma compreensão baseada na observação, na experiência, no julgamento e na intuição, alguns dos “novos historiadores” agora tendem a recuar em direção à segunda modalidade de interpretação do passado (STONE. 1979. p. 18).

Não se trata, acredito, de pensar ou compreender a história como uma busca por tentativas de elaboração de um método eficaz, para uma talvez efetiva compreensão histórica. Se trata, precisamente, de entender as experiências das várias metodologias da história, dentro dos limites da teoria da história. Ou seja, todas elas como dotadas de possibilidades de significação do passado. E mais ainda, não contrapor, como expressarei a

partir da teoria da história de Jörn Rüsen, procedimentos não-narrativos e procedimentos analíticos. A validade dos escritos de Stone até aqui são inteiramente salutares. Como supracitado, busco, por meio da elucidação de suas diretrizes, montar um panorama de discussão a respeito da questão da narrativa na história. O autor, como ficou evidente ao longo do texto, compreende a atividade histórica durante o século XX como marcada pela clivagem entre história narrativa e história estrutural³⁰.

2.4.2 CRÍTICA À NARRATIVA COMO RETORNO

Como ressaltado anteriormente, autores que compõem a discussão do panorama da narrativa como retorno, constituem a frente de argumentação que não significam a narrativa como inteiramente necessária ao ofício do historiador. Os escritos de Peter Burke (BURKE. 1992.), por exemplo, acabam por sinalizar temas relevantes para a discussão da narrativa, a partir de objetivos que se fixam nos parâmetros da teoria da história. Além de reforçarem a ideia de retorno da narrativa à atividade de produção historiográfica, colocam-nos à par de categorias gerais que tal discussão possa encobrir. Como a questão das conjunturas e estruturas. Temática esta que é trabalhada por Carlos Oiti (2012), mas se referindo, no caso, diretamente à dinâmica reflexiva de Lawrence Stone. O respaldo teórico na operação de uma crítica à perspectiva de retorno, ou ressurgimento da narrativa, se fundamenta, num primeiro momento, na obra de Oiti. Evidentemente que o objeto o qual ele se dedica - a crise dos paradigmas - não é o mesmo que o deste trabalho. Contudo, dentro da discussão articulada por ele, em especial a atenção dedicada à problemática da retórica, há a presença da narrativa. A visão que o autor possui da temática é exclusivamente orientada a partir de uma reflexão metateórica. A saber, discutir o papel da narrativa na teoria da história (BERBERT JUNIOR. 2012. p. 165). E é exatamente neste

³⁰ A partir disto, para melhor alimentar a discussão, sugiro a leitura dos escritos de Peter Burke, no qual o autor opera, juntamente com Stone, uma frente de discussão daqueles que compreendem a atividade histórica como marcada pelo abandono e conseqüente retorno da atividade narrativista (BURKE. 1992). Percebe-se que Burke procura ponderar a respeito da inserção da narrativa na historiografia. Disto que se trata a discussão, e é deste tipo de problemática que o autor procura levantar. Em verdade o autor pretensa elaborar problemas que busquem soluções do tipo dialógicas. Mas como ele mesmo afirma, apontamentos que se estruturam na forma de síntese, atrelando dois comportamentos históricos. Ou seja, por fim e novamente, onde a estrutura possa ser relacionada aos acontecimentos. Afirmação, portanto, não necessariamente de renascimento, como nos termos proposto por Stone, mas sim de regeneração (talvez) da narrativa, dentro da escrita da história. Em que sentido? Ampliação da competência profissional (não retórica, precisamente narrativa) em articular vários pontos de vistas, sobre o mesmo tema. Deixando evidente, desta forma, também, na narrativa científica histórica, que seus objetivos com a verdade são limitados justamente por seu rigor científico - confinando, de maneira conseqüente, seu potencial de criação.

movimento, por meio deste recorte que consigo, de certa maneira, substanciar, criticamente, a leitura das escolhas de Stone, no que concerne à sua abordagem narrativa³¹.

Essa reflexão [a ideia de Stone a respeito da ilegibilidade que apresentam as análises historiográficas do tipo estrutural] marca o retorno dos aspectos conjunturais em detrimento dos aspectos estruturais. Em suma, do ponto de vista da filosofia da história, observamos a substituição das categorias progresso e fragmentação, do ponto de vista da metodologia, observamos a substituição das estruturas pela conjuntura. (BERBERT JUNIOR. 2012. p. 166).

Deve se entender que a obra de Carlos Oiti realiza, primeiramente, uma leitura contextual acerca das reflexões de Stone, algo que se configura numa espécie de esboço dos desdobramentos e problemáticas da “crise dos paradigmas”. Esta perspectiva acaba por denunciar o lugar que as elucubrações de Stone ocupam, dentro das discussões da narrativa: a ideia de que “o paradigma moderno, em sua vertente ideológica e em sua pretensão de universalidade, excluiu e ignorou aqueles elementos que não se inseriam em seu modelo” (Idem. p. 159). Diante do contexto, ou seja, a partir da atitude moderna em referência à sua ânsia em almejar regularidades, delinea-se o choque, ou o contraponto que se desenvolve neste contexto da “crise dos paradigmas”. A saber, a crise de aplicação das categorias. O que significa, ou, o que isto, de fato, estabelece? Ou ainda, como toda esta leitura contextual se relaciona com a questão da narratividade na história? Pensemos, primeiramente, a respeito do embate entre as categorias “universalidade” e “contingência”. Categorias estas que se apresentam em destaque no processo de significação das ciências da natureza, durante o projeto da modernidade. No qual a universalidade almeja suplantar a contingência, com o intuito de concretização de seus objetivos universais. Postura esta que acaba por desenvolver algumas implicações, entre elas algumas dentro do campo da teoria da história e, conseqüentemente, da produção historiográfica. Para Carlos Oiti, portanto, e por exemplo, esta postura da ciência moderna acaba por suplantar qualquer chance de pretensão de uma teoria da história assentada em bases existenciais. Já que tal posicionamento acaba por implicar, também, por associação, “um sujeito conhecedor abstrato e descontextualizado”. (Idem. p. 161). A particularidade, desta maneira, não passa a ser ressaltada ou valorizada, fazendo com que a produção da ciência histórica se

³¹ Vale destacar, ainda, a respeito da relevância deste tipo de operação crítica, bem como sua consubstanciação teórica. A ideia da narrativa enquanto retorno ou ressurgimento, não suscita uma perspectiva de organicidade narrativa no pensamento histórico. Como já se evidenciou, o objetivo primário deste segundo capítulo se firma em aproximar as atividades narrativas cinematográfica com a histórica. Porém, a partir de um outro elemento, que não o significado: justamente da dimensão orgânica da narrativa tanto na atividade filmica quanto na histórica.

estabeleça e se encerre, até, igualmente, na busca por regularidades que reafirme e comprove a condição de progresso. Se este posicionamento, como bem ressalta Carlos Oiti, acaba por impossibilitar o nascimento, bem como desenvolvimento de uma teoria da história calcada na existência, a narrativa, evidentemente, como elemento, quer queira ou não, constituinte da discussão da ciência histórica, passa a sofrer a mesma problemática. Ou seja, a narrativa, diante de tais perspectivas, passa a ser regida, também, pela busca por regularidades. Precisamente isto que Oiti afirma a respeito da existência de uma história da narrativa, dentro da teoria da história³².

Diante dos fatos, vale retomar, afim de avançar, o quadro teórico que a leitura de Carlos Oiti suscita: a “crise de aplicação das categorias”. Esta que se caracteriza como consequência da busca moderna por regularidades, acaba por se tornar intolerante à ambiguidade, dificultando desta forma a irrupção do fragmento. Este embate, destarte, acaba por gerar, além de uma resistência por parte do particular, o conflito das categorias. Fator este que acaba por acentuar a “ruptura de categorias” tão essenciais à modernidade. A saber: 1) particularidade e universalidade; 2) narratividade e objetividade, na qual esta segunda acaba por favorecer a desenvoltura de uma terceira, que é precisamente a contextualização dos escritos de Stone: 3) conjuntura e estrutura (Idem. p. 162). Desta forma, a leitura crítica e contextual que almejo estabelecer da obra de Lawrence Stone é seu entendimento, de modo geral, como uma produção teórica que compreende a narrativa dentro desta ruptura de categorias - precisamente o terceiro caso. Pois a narratividade para Stone se caracteriza por sua potencialidade descritiva, se contrastando diretamente à atividade de análise de alguns textos historiográficos. Uma passagem que melhor representa, por assim dizer, esta questão é precisamente a narração da cisão entre a produção historiográfica da história social e da história intelectual, nos EUA³³. Percebe-se ali, claramente, a problemática da ruptura entre “conjuntura” e “estrutura”. Isto tudo que se trata, na realidade, da postura do texto histórico em recorrer à conjuntura contextual, ou à

³² “Dito de outra maneira, a narrativa possui uma história dentro da teoria da história que resulta em uma oscilação entre a rejeição pura e simples e a tentativa de adaptá-la aos modelos tradicionais.” (BERBERT JUNIOR. 2012. p. 162).

³³ “A cisão entre história social e a história intelectual teve as mais infelizes consequências. Ambas se tornaram isoladas, estritas, voltadas para si mesmas. Nos Estados Unidos, a história intelectual, que antes havia sido o estandarte da profissão, enfrentou tempos difíceis e, por um certo período, perdeu a confiança em si: a história social prosperou como nunca, mas seu orgulho por suas realizações isoladas não passava do prenúncio de uma subsequente perda da vitalidade, quando começou a declinar a fé em explicações puramente econômicas e sociais. Os registros históricos agora obrigam muitos de nós a reconhecer que existe um fluxo bidirecional extraordinariamente complexo de interações entre fatos relativos, de um lado, à população, oferta de alimentar, clima oferta monetária, preços, e, de outro lado, os valores, ideias e costumes. Formam, com as relax os sociais de posição ou classe, uma única rede de significados” (STONE. 1979. p. 7).

própria estrutura determinada. Esta última tida como pré-estabelecida (seja) por modelos determinista-econômicos, com a função de legitimação e fortalecimento de sua compreensão histórica. Desta forma, portanto, recorrer à conjuntura requer uma postura narrativista, seja pela necessidade em retomar temas e contextos “extra-diegéticos” (por assim dizer), um esforço mais literário, ou até mesmo na capacidade da narrativa em adequar-se (diga-se suportar) temporalmente. Enquanto que a analítica não reclama para si tal obrigação, já que a mesma acaba por se fortalecer na existência da própria estrutura em se caracterizar de forma pré estabelecida, por uma perspectiva determinista. Vale ressaltar que enquanto os objetivos reflexivos de meu trabalho se firmam na reflexão dos limites e das capacidades da narrativa histórica, as questões levantadas por Oiti se configuram, por assim dizer, nestas passagens, pela inserção da narrativa no quadro de discussão da “crise dos paradigmas”. As ciências da natureza e seus desdobramentos, orientadas pela busca por regularidades, e suas relações com as questões da narratividade.

O que acaba se fazendo como problemático é justamente a clivagem entre história “narrativa” e “estrutural”, sugerindo, assim, uma inatividade narrativa na abordagem histórica de cunho estrutural - a preferência da atividade historiográfica, durante um certo período do século XX em produzir compreensão histórica sem o suporte da narrativa. Primeiramente, esta separação, do ponto de vista teórico da história se faz improcedente. Pois a *praxis* histórica, e é o que procurarei esboçar com as reflexões de Jörn Rüsen, requer uma profunda relação com a atividade narrativa. Seja por sua dimensão temporal, em suportar conexões do tipo temporais, tão necessárias à história; seja na sua dimensão em potencializar o processo de interpretação. Ou seja, dimensões que são, especificamente, da ordem da ciência histórica. Problemáticas, portanto, que resvalam nas questões da especificidade do conhecimento histórico. E uma forma precisa e elementar de ressaltar e dizer isto é refletir a respeito da constituição temporal do próprio pensamento histórico. Afinal, o que caracteriza um pensamento como histórico? Precisamente sua dimensão temporal! A necessidade de recorrência à outras esferas temporais distintas. E é, então, a narrativa que torna todas estas diretrizes possíveis de possuírem formas e ser articuladas como atribuições de sentido histórico. Desta maneira, a racionalidade do pensamento histórico, ou, ainda, a racionalidade da história se faz de uma maneira bastante específica, a narrativa (RÜSEN. 2010. p. 155). E o que se contrapõe, por conseguinte, às diretrizes reflexivas de Stone, diante destas informações, é o fato de até mesmo na história do tipo “estrutural”, existir a necessidade de interpretação, bem como de conexão temporal. Não se

trata, evidentemente, de refutar a constatação de que, durante um certo período século XX, a produção historiográfica se diferenciou. O que proponho colocar em perspectiva, porém, é justamente esta ausência da atividade narrativa no pensamento histórico.

Diante do que é exposto e discutido por Carlos Oiti (o enfoque da questão da narrativa na crise dos paradigmas), evidencia-se, desta forma, a ineficiência do paradigma moderno diante das problemáticas que a irrupção do fragmento ressalta. Ou ainda, se preferir, a inabilidade da modernidade em integrar o estranho, oriundo da recorrência da ambiguidade. Esta falha, por assim dizer, faz desacreditar, porém, determinados valores e categorias extremamente valiosas, inclusive para a própria ciência histórica, e que a modernidade ao longo do tempo forjou e estabeleceu como prioridade. Me refiro neste momento à difícil manutenção de determinadas características universais e que, juntamente ao seu esfacelamento paradigmático, se perde, tornando-se ineficientes ou até mesmo inoperantes. E que, porém, se configuram de extrema serventia para operações de sentido com pretensões científicas.

Dito de outra maneira: como evitar o isolamento resultante da exaltação da fragmentação e, ao mesmo tempo, manter determinadas características universais, encontradas no ser humano em geral, sem apelas para uma definição semântica de progresso que nivela as culturas dentro de uma perspectiva historicamente determinada, constituída em uma única região do planeta? (BERBET JUNIOR. 2012. p. 172).

Para Oiti, Rüsen consegue apontar uma saída alternativa para esta questão quando, por exemplo, desassocia as categorias “universalidade” e “progresso” (BERBET JUNIOR. 2012. p. 172). Com isto, porém, e estou de acordo, o autor alemão não incorre no erro ao almejar, ainda, categorias que possam ressaltar e reafirmar qualquer universalidade. Vale lembrar neste momento que Carlos Oiti realiza uma específica leitura da obra de Rüsen. Assim como a narrativa é pensada a partir da perspectiva da crise dos paradigmas, o mesmo se estende à obra de Rüsen, procurando delinear as possíveis soluções teóricas da história que ele elabora. O meu interesse neste tipo de leitura é precisamente a atenção dedicada às questões da narrativa. Portanto, neste processo de referência ao autor alemão, acaba por sugerir os próximos passos deste trabalho. A saber, a apresentação do processo de fundamentação do pensamento narrativista na história, a partir da teoria da história de Jörn Rüsen. Tal estratégia se firma na objetividade em elucidar a contraposição à ideia de ressurgimento da narrativa. Ou seja, substanciar, teoricamente, as razões da crença da história em ser compreendida organicamente como narrativa.

Toda a discussão aqui expressa deve se resumir apenas, certamente, às questões narrativas. Há, sim, uma série de outras categorias que perpassam a reflexão, que complementam a discussão. Como por exemplo a ruptura entre conjuntura e estrutura. Contudo, como já supracitado, e ressaltando, novamente, o foco deste trabalho se conserva na questão da narrativa. O que desejo é responder o seguinte questionamento: se não se trata de um ressurgimento da narrativa, na produção do conhecimento histórico, então do que podemos falar? Neste instante, portanto, surge a necessidade de adentrar nas teorizações de Jörn Rüsen. Já que em suas perspectivas não se vê referência à ideia de um possível desaparecimento e conseqüente ressurgimento. A questão da narrativa se estabelece a partir da própria especificidade do conhecimento histórico, e sua conseqüente relação com o caráter universal da narrativa. A ideia, portanto, é enfatizar, por meio da explicação que história se faz inteira (e organicamente) narrativista, pois sua forma mais fundamental, ligada à vida prática, é narrativa. Me refiro neste instante à necessidade humana em articular temporalmente, por meio da interpretação da experiência vivida. Esta, segunda a concepção de Rüsen, é uma operação inteiramente narrativa. Pois se articula temporalmente por meio da interpretação.

2.4.3 Jörn Rüsen: o narrativismo como fundamento do pensamento histórico

As reflexões de Jörn Rüsen devem ser aqui compreendidas, para esta parte do trabalho, como uma empresa teórica capaz de refletir e sintetizar as categorias a respeito da relevância do pensamento narrativista, para a constituição do pensamento histórico. Meu intento não se configura, contudo, numa tentativa de encerrar a discussão, colocando sua teoria da história como única. Desvalorizando, assim, por ventura, quaisquer outros procedimentos semelhantes - objetivo negado, inclusive, pelo próprio autor. Como os objetivos neste momento se firmam na atenção que o autor dedica à narrativa (histórica), as diretrizes, agora, não seguirão a mesma sequência de apresentação que o próprio autor estabelece em sua trilogia³⁴. Ou seja, como as demandas se voltam exclusivamente para a questão da fundamentação narrativista e seus desdobramentos, o recorte operado na obra de Rüsen, logicamente, se concentrará na temática referente à relevância da narrativa. Acarretando, por vezes, um suposto excursão para com alguns temas e assuntos de sua teoria da história.

³⁴ Razão histórica (RÜSEN. 2010); Reconstrução do Passado (RÜSEN. 2007b); e História Viva (RÜSEN. 2007c).

A lógica de exposição e reflexão de seu pensamento se desenvolve em três partes. Partes estas que se caracterizam como claros recortes temáticos à sua trilogia. Sua exposição não se configura numa espécie de síntese ou resumo de pensamentos, algo que se estende aos demais autores aqui trabalhados. A função de seu estudo, neste caso, se caracteriza claramente em demonstrar como sua teoria da história compreende a narrativa como fundamento do pensamento histórico. A justificativa para este tipo de recorte é objetiva: a aceção de que o pensamento histórico possui uma dimensão orgânica de narrativa. Justamente o que conecta as atividades em questão - o narrativismo como essência. Desta maneira, trabalhar concepções que fundamente e racionalize tal entendimento se faz necessário e viável. Num primeiro momento me concentro na temporalidade do processo de produção da narrativa (histórica), procurando enfatizar a transformação temporal - relação entre tempo natural e tempo humano. Justamente o comportamento que legitima o agir humano intencional, por meio de uma operação interpretativa (base do narrativismo). Numa espécie de extensão, anexo, até, explícito, também, a relevância e a relação do processo de consciência histórica que o autor a todo momento remete. Num segundo momento surge a reflexão dos fundamentos, por assim dizer, do pensamento narrativista na história. Procurando enfatizar as forças reflexivas do paradigma narrativista. Na terceira parte, por fim, dedico-me às funções práticas da narrativa histórica. Especificamente sua função crítica - relação com o “caráter lacunar”. Diante dos movimentos supracitados, evidencia-se a pretensão de melhor representar a oposição ao entendimento da narrativa na história como ressurgimento, ressaltando, assim, uma perspectiva fundamentada numa concepção histórica essencialmente narrativa.

i. A temporalidade na narrativa histórica

Em se tratando da relação entre temporalidade e narrativa histórica, me utilizo do segundo capítulo do Razão histórica (2010) de Jörn Rüsen (“Pragmática - a constituição do pensamento histórico na vida prática”). Observa-se aí que a discussão em voga seja a valorização da especificidade do conhecimento histórico. É justamente a partir dessa ótica que se consegue compreender a necessidade da análise diferenciada que o saber histórico necessita, voltando-se inteiramente pra sua utilidade para a vida. Rüsen investiga a respeito da origem da consciência histórica, buscando desenvolver, assim, os fundamentos da ciência da história. Esta busca requer a completa retirada da característica científica do

pensamento histórico. Pois a partir daí tem-se, portanto, a dualidade de sua prática: a científica e a vida prática. Ou seja, o processo da consciência histórica se desenvolve em duas esferas da experiência humana, conferindo ao saber histórico um comportamento e uma condição específica (RÜSEN. 2010. p. 57). Vale questionar, sim, desta forma, acerca dos motivos deste tipo de característica. E a resposta para tanto é o fato da consciência histórica está fundada numa ambivalência antropológica: o homem só pode viver no mundo se interpretá-lo, a partir de suas intencionalidades (Idem. Ibidem).

A ideia a respeito da necessidade de interpretação melhor se evidencia quando se reflete acerca da acepção do termo “contingência”. Para as diretrizes deste trabalho, abstenho-me à própria definição que Rösen estabelece, colocando-o como: conceito-síntese das perturbações que insistem em quebrar, superar a intencionalidade humana, no agir orientado intencionalmente - no qual a morte se apresenta como a experiência mais radical (Idem. p. 60). Pode-se dizer que o agir intencionalmente também se caracteriza nos seguintes termos: o ser humano que interpela o mundo à sua volta, numa vontade de agir intencionalmente, ou, ainda, se preferir, de agir de maneira orientada. Acontece, porém, que o que se coloca em jogo não é apenas a unilateralidade da orientação humana. Tem-se, também, as mudanças temporais que acabam por usurpar toda esta trama de vontade e agir - reside justamente aí a força do conceito “contingência”. Se configurando, assim, numa experiência que é precisamente “diferente” da intenção, mesclando a interatividade do homem com as mudanças que o mundo exige. E desta maneira, ao mesmo tempo, o homem se caracteriza como agente e paciente: é o indivíduo que gera a satisfação de carências antigas, mas que ao mesmo tempo acaba por gerar outras novas.

Neste processo de necessidade de interpretação do mundo, mantendo uma relação particular com a contingência, o ser humano acaba por produzir a transformação intelectual do tempo natural, em tempo humano. Ato, segundo Rösen, constitutivo da própria consciência histórica. Constatação que faz surgir o questionamento a respeito do como, de fato, surge a problemática da temporalidade, no procedimento interpretativo? Dito de outra forma, onde se localiza o tempo no processo interpretativo? Quando se ressalta, ou se evidencia a dimensão temporal que sub-existe no necessário ato humano de interpretar o mundo, para sobreviver. E é justamente a narrativa que surge como elemento, agente, até, que torna possível o processo de transformação - aqui uma questão dos “se” e dos “como”. Pois ela acaba por se portar como ferramenta capaz de comportar forças de organização, já que sua universalidade é resguardada numa dimensão (puramente) atrelada à fala.

Acredito, contudo, que não seja apenas o fato de estar vigorosamente atrelada ao ato da fala que sua universalidade se expressa e se comprova. Além da organização, a narrativa consegue comportar outros elementos que se configuram como fulcrais para os procedimentos da ordem histórica. Como por exemplo a capacidade de suportar estruturas temporais; além de possibilitar e potencializar fortemente a atividade interpretativa, favorecendo, assim, a formação de unidades de sentido.

Rüsen, como se vê, procura articular temas e conceitos caros à fundamentação teórica do saber histórico, como por exemplo, narrativa e interpretação. Acontece, porém, que o que outrora fora deveras discutido, e até mesmo distorcido da relação entre saber histórico e a sua busca pela verdade, nas suas reflexões tomam outro sentido, outra propriedade. Opera soluções de problemas que prezam pela alternativa dialógica, mesmo diante dos extremos. O que se delineia nas suas articulações é a preferência pelo diálogo, e não ao embate de ideias. É justamente isto o que se vê na sua articulação entre narrativa e interpretação. A partir da ressalva da necessidade destas duas atividades na prática histórica, uma série de problemas passam a se potencializar, relativizando categorias tão necessárias à realização do próprio saber histórico. E em se tratando disso, acaba por sugerir a formação da diferenciação entre narrativa ficcional e narrativa não ficcional. Contudo, o autor acredita que o sentido que é constituído por meio da interpretação do passado, pela narrativa, se posiciona para além desta distinção. E que esta distinção, inclusive, abarca uma de outro tipo: “realidade” e “imaginação”. Já que a narrativa, dentro do processo da consciência histórica, acaba por se estabelecer como constituidora de sentido, por meio da interpretação da experiência do tempo.

O que se coloca em discussão, precisamente, são os desdobramentos da narrativa como constituinte do processo de consciência histórica. Vale ressaltar, contudo, que mesmo esclarecendo e atribuindo à narratividade toda sua influência diante da formação do saber histórico, Rüsen afirma que se faz como aberto, ainda, a reflexão acerca da real dependência do saber histórico para com a narrativa. Denunciando, desta maneira, a relevância de reflexões teóricas que se comprometem a refletir a respeito dos limites e das possibilidades da narrativa histórica. Há, ainda, no processo de distinção entre “realidade” e “imaginação”, o que o autor denomina de tríplice especificação. Algo que se origina a partir da vontade de esclarecimento das razões da produção do saber histórico carecer de relações com elementos da esfera da “imaginação” (RÜSEN. 2010. p. 62). Tal especificação trata acerca dos comportamentos (e das funções, diria, até) da constituição de

sentido operada pela narrativa. Na qual 1) se refere à recorrência à lembrança para interpretação das experiências do tempo. Esta que, por seu vez, se torna lembrança do passado, diretamente por meio da operação narrativa, com a clara finalidade de orientação temporal (o agir intencionalmente). 2) a operação narrativa que acaba por possibilitar a formação e instituição da unidade (temporal) de sentido, por meio da representação de continuidade. Conceito central na sua teoria da história, inclusive (representação de continuidade): unidade geradora de interdependência entre as temporalidades, ocasionada direta e justamente pela narrativa histórica. Ou seja, a representação de sentido que a narrativa realiza dentro do processo de consciência histórica. E 3) que se caracteriza pelo relevante fato da narrativa se portar como “meio” de constituição da identidade humana. O fortalecimento identitário fornecido pela interpretação.

É evidente que tais discussões e refutações partem do ponto de vista da vida prática: a constituição narrativa de sentido no processo de consciência histórica na vida prática. Não se tratando, portanto, da produção do conhecimento histórico científico. Contudo, estas mesmas categorizações acabam por se estender também à prática científica. Mas o que o autor pretensa, deste modo, é refletir a conexão entre operação de sentido narrativista e a confecção do saber histórico. É exatamente nesta diferenciação que começa a delinear a discussão da especificidade do conhecimento histórico - importante elemento em se tratando da relação entre narrativa e história. E o questionamento chave para tanto é, como, dos feitos, surge a história? (RÜSEN. 2010. p. 67). O que se deve ponderar sobre tal indagação é o fato de que, se há a produção do saber histórico nas duas esferas da existência, deve-se questionar quando e onde se inicia a história. Vale destacar que, para Rösen, tudo isto não implica numa suposta definição do que seja história. Mas sim, primeiramente, uma meditação a respeito de seu objeto - pois a partir daí a própria definição pode-se desenvolver. Tal consideração acaba por conceber a separação entre experiência do passado *versus* história. Pois deve-se lembrar que a história, por sua vez, apropria-se da experiência humana do passado com a finalidade de produção dos textos historiográficos. Se a consciência histórica se faz presente tanto na vida prática, quanto na prática científica, alguns aspectos se fazem necessários diferenciar. E esta atividade acaba resvalando na necessidade de reflexão da função do passado, para a própria história.

Surgindo daí, destarte, a dicotomia entre subjetivismo e objetivismo³⁵ no pensamento histórico.

É interessante notar que a compreensão da narrativa como elemento fundamental da consciência histórica, acaba por gerar uma quantidade significativa de problemas teóricos. E a articulação de Rüsen se caracteriza justamente como desenvolvimento e resolução de destes tipos de problemas. Portanto, a supracitada dicotomia entre subjetivismo e objetivismo se enquadra, também, dentro dos desdobramentos reflexivos da inserção da narrativa nas questões históricas. A investigação do autor segue, então, em função dos caminhos e dos feitos que tornam possíveis a realização da história. Para tanto, é necessário diferenciar a respeito do objeto da história. Questiona-se, por conseguinte, sobre a qualidade da experiência humana no tempo, ou seja, se ela é uma massa de informações como fruto direto das vontades e intencionalidades (decisionismo); ou se estas experiências são consequências das grandes estruturas e instituições históricas. A relevância destes questionamentos é facilmente compreendida quando se retoma que no processo de interpretação do passado, a narrativa se relaciona diretamente com o objeto da história.

Outra temática trabalhada por Rüsen, e que deve ser trazida à tona, é a questão das implicações da relação da tradição com a história, a partir da discussão entre narrativa e interpretação. Nota-se que a tradição se configura como uma espécie de estudo de caso, ou como um objeto a ser analisado, já que ela se estabelece como um exemplo de operação de sentido. Sendo assim, primeiramente, a tradição acaba por ser concebida como pré-história, ou uma proto-narrativa. Uma vez que ela se caracteriza como um claro exemplo de orientação do agir humano no presente. Mas um agir do passado orientando um agir do presente. Tal acepção sinaliza alguns conteúdos implícitos, como por exemplo o fato da massa de informações da experiência do passado não ser algo ausente de sentido, ou até mesmo caótica - já que o agir humano se configura sempre como orientado intencionalmente. Vale ressaltar, ainda, que tanto a tradição, quanto a consciência histórica realizam o processo de transformação temporal, por meio da operação narrativa. Acontece, porém, que elas acabam por possuir funções distintas. Já a história, todavia, se qualifica como uma articulação externa (posterior) humana. O que se pode imediatamente extrair

³⁵ Subjetivismo: ligado ao decisionismo, que compreende o que é história a partir da inteira relevância da intencionalidade do indivíduo; Objetivismo: que coloca a definição de que vem a ser história atrelada à relevância da dominação do passado, sobre a ação individual.

desta diferenciação entre tradição, consciência histórica e a história, é a constatação do que se faz como dado antropológico: o agir humano orientado pela experiência do tempo. O que acaba por nos conduzir à reflexão acerca da historicidade. Esta que reside no próprio ato humano em agir intencionalmente. Esta historicidade não diz respeito à condição ou categoria da história (produto exterior acionado pelo fator humano). Mas, sim, à vida humana prática em agir por meio da transformação temporal. A função da consciência histórica, portanto, é justamente um meio que torna possível o questionamento da tradição. Pois onde esta última não conseguiu se efetivar, atingindo, talvez, o seu limite de significação, surge, então, a chance da interpretação operacionalizada pela experiência da consciência histórica.

O que deve ficar evidente, ao longo do debate das reflexões de Rüsen, para o momento, é a clara ideia de que a narrativa histórica, oriunda do processo da consciência histórica, se contrasta com a narrativa produzida pela tradição. Este contraste melhor se exemplifica a partir da dinâmica de uma especificidade, que a narrativa produzida pela consciência histórica articula, e que é o desenvolvimento e manutenção de uma postura crítica - requisitando, aqui, uma outra acepção para “crítica”, na qual busca remeter ao processo de diferenciação. A narrativa estabelecida a partir da consciência histórica se apresenta numa condição que possibilita e permite a reflexão a respeito de sua veracidade, ou de sua própria condição de existência (RÜSEN. 2010. p. 82). Isto não quer dizer, contudo, que este princípio crítico, que este tipo de condicionamento não implica, necessariamente, numa negação total ou até mesmo desvalorização da interpretação forjada pela tradição. Rüsen acredita, inclusive, que precisamente o oposto disto possa se desenvolver, ou seja, a narrativa produzida pela consciência histórica efetivando no processo de ampliação do entendimento da significação articulada pela própria tradição.

Percebe-se claramente que a vontade do autor se aproxima de uma vontade de exportação do método histórico de validação. Pois afinal, e isto pode-se afirmar tranquilamente, toda narrativa almeja e pretensa se firmar e ser compreendida como verídica. Eis, então, a sua sugestão: o acompanhamento do fluxo do próprio processo de consciência histórica - justamente o que o autor realiza, ao longo de sua escrita. Pois nesta observação se evidencia e se esclarece o critério de validação, e a relação da narrativa histórica com o reforço da identidade. Uma questão de legitimação que se estende tanto à identidade individual, quanto à coletiva. E o que se conclui, portanto, é a validação da narrativa histórica gerando, por sua vez, uma interdependência com o reforço identitário.

Os questionamentos centrais que circunscrevem toda a reflexão até aqui, devem ser os seguintes: 1) o que se diferencia (e o que se assemelha) da interpretação histórica elaborada pela história de cunho científica, das outras interpretações? E 2) qual a função da atividade narrativa nestes processos interpretativos? Respectiva e primeiramente, sua pretensão e seu status de veracidade - algo que é melhor desenvolvido e articulado por Rüsen em seu terceiro capítulo de Razão histórica (RÜSEN. 2010). E o que o autor busca meditar é justamente a respeito dos desdobramentos deste processo de diferenciação. Pois exatamente neste tipo de reflexão é que se consegue localizar a função da narrativa, no processo de elaboração do saber histórico. Dentre algumas, destaca-se a viabilização da formação de unidade, por meio da organização do material; a capacidade de comportar estruturas temporais; e possibilitar a atividade interpretativa. Segundamente, portanto, a atividade narrativa deve se encontrar tanto no processo de produção do saber histórico, ligado aqui, no caso, à vida prática, quanto na produção do conhecimento histórico. Busquei expressar, vale destacar, a partir da meditação da obra de Jörn Rüsen, dois elementos fundamentais: 1) que a centralidade da fundamentação da narrativa se localiza, primordialmente, na questão da especificidade do saber histórico. 2) Especificação esta que faz desembocar no segundo elemento, que é justamente a potencialidade do processo da consciência histórica se fazer presente em duas esferas de significação da vida humana. E nestes dois campos de produção de sentido histórico, pode-se encontrar a atividade narrativa. Atividade com dimensões orgânicas - que se inicia na articulação temporal. Ou seja, o conhecimento histórico se fazendo organicamente narrativo, inclusive na sua acepção elementar.

ii. Fundamentação do pensamento narrativo na história: o paradigma narrativista

Vale ressaltar, ainda, que a narratividade e seus desdobramentos não se inserem apenas nas questões da temporalidade do processo de confecção do saber histórico. Há outras dimensões das quais se necessita refletir e relacionar. E uma delas é essencialidade da operação narrativa para a efetivação do pensamento histórico. O que se evidencia na discussão é a gama de problemáticas que a relação entre história e narrativa acaba por sugerir. Problemáticas que o desenvolvimento de uma teoria da história consegue suportar e solucionar. Como outrora expressei, esta parte do trabalho se dedica a refletir a narrativa como fundamentação do pensamento histórico. Nas páginas anteriores busquei discutir a

respeito da relevância da temporalidade nas relações narrativas. Acabando por colocar em perspectiva, desta forma, a questão da especificidade do saber histórico, que se caracteriza por sua ocorrência em duas esferas da experiência humana, a vida prática e a prática científica. Procurei evidenciar, a partir disso que, justamente por conta desta especificidade do humano requerer interpretar para viver, é que a narrativa se estabelece como necessidade para a confecção do saber histórico. Como é de se supor, a reflexão aqui, ainda, permanece relacionado às questões da narrativa e os seus desdobramentos na história. Acontece, porém, que a reflexão agora se desenvolve na elucidação do pensamento narrativo como forma de racionalidade do pensamento histórico. Procurando, a partir disto, meditar a respeito da importância do paradigma narrativista. Ou seja, a narrativa como fundamentação do pensar histórico noutros horizontes.

Acredito que o primeiro passo para o desenvolvimento desta discussão - “racionalidade histórica e pensamento narrativista”, seja a definição ou até mesmo efetivo esclarecimento acerca destas duas asserções. Algo, inclusive, que o próprio Rösen se encarrega de estabelecer. Racionalidade se refere à condição de existência de próprias pretensões de validação (RÜSEN. 2010. p. 151)³⁶. Ou seja, certamente um procedimento teórico que contenha em seu princípio sua própria capacidade de validação. Me refiro neste momento à subterfúgios teóricos tais como fundamentação, criticabilidade e até mesmo validação metódica, todos estes elementos que acabam por conceber os próprios estilos e métodos de comprovação. A noção de paradigma, por outro lado, se relaciona diretamente com a existência de distintas formas de racionalidade, já que elas aparecem e se organizam justamente no modo de paradigmas. Que por definição, (paradigma) se configura: consolidação de um determinado tipo de racionalidade (Idem. p. 152). É no entendimento da existência de distintas formas de racionalidade e, conseqüentemente, múltiplos modelos de paradigmas, que se consolida a dimensão da racionalidade histórica e do paradigma narrativista. Na qual a sustentação do primeiro, se estabelece a partir da fundamentação que realiza o segundo. Ou seja, é o paradigma narrativista quem legitima e fundamenta a racionalidade histórica.

³⁶ “Nosso tema é, pois, a *racionalidade específica do histórico*. Para poder tratar dele, deve-se começar pela questão do que seja racionalidade em si. O que é a forma racional do trato interpretativo do homem consigo mesmo e com seu mundo e como esta se distingue das demais? Na linha de Jürgen Habermas, Wolfgang Iser formulou a seguinte resposta: a racionalidade está presente sempre que ‘assertivas são criticáveis e fundamentáveis com base nas suas próprias pretensões de validade’. Na teoria da história, por conseguinte, a questão tem o seguinte teor: como os enunciados especificamente históricos podem ser criticados e fundamentados e que pretensões próprias de validade possuem?” (RÜSEN. 2010. p. 151)

A constatação da prevalência de uma variedade de tipologias referente tanto à racionalidade, quanto ao paradigma, faz ressaltar, mais uma vez, a questão da relevância da especificidade do “histórico”, a partir de outro segmento. Afirmar a existência de uma racionalidade (do tipo) histórica é ressaltar, evidentemente, a capacidade da história em articular e produzir pensamentos, com a clara finalidade de organização do conhecimento. Diferenciando-se, desta maneira, de outras formas de produção intelectual. É o fato da história possuir sua própria capacidade de raciocínio, o que a obriga ao procedimento de especificação, que a faz diferenciar, em certas medidas, da generalização “ciências humanas” - além, é claro, de se distanciar da racionalidade imperante das ciências das natureza. Se se crê que o paradigma narrativista é quem fundamenta a maneira histórica de pensar, isto requer todo um processo de desenvolvimento teórico da história. E a centralidade deste procedimento reside, basicamente, no reconhecimento da dimensão temporal do próprio pensamento histórico. A necessidade de evocar as esferas temporais é o que faz a articulação narrativa, o pensamento narrativista, se apresentar de forma tão efetiva à racionalidade da história. Para se pensar historicamente é necessário contemplar e recorrer às estratégias reflexivas que consigam abarcar sua qualidade temporal³⁷.

Se se perguntam, naturalmente, a respeito das origens do paradigma narrativista, Rösen coloca seu nascimento, em princípio, a partir das meditações de Arthur Danto. De que maneira isto se desenvolve? O que se configurava como lacuna, quando se procurava legitimar a cientificidade da história, por meio da busca pelo estabelecimento de leis gerais, passa, então, a partir de Danto, a se fazer como uma característica positiva. É justamente a relevância deste fragmento que torna a história tonificada, forte, requisitando para si, portanto, uma reflexão baseada na ressalva desta especificidade. Desta maneira, começa-se a tomar forma as distintas necessidades reflexivas que a história requer, em relação a outros campos do saber. A partir disto, chega a levantar as diretrizes que são necessárias para uma efetiva compreensão do significado do paradigma narrativista, que consiste numa divisão em três planos: 1) princípio da racionalidade em si; 2) diferentes tipos de racionalidade; e 3) planos do paradigmas. Esta sistematização só vem evidenciar a maneira pela qual o pensamento narrativista fundamenta o pensamento histórico, a começar pelo reconhecimento da racionalidade do tipo histórica. Para o correto

³⁷ Um outro viés desta perspectiva de especificidade se atrela à conexão entre o fator antropológico (outrora citado), e o caráter histórico da dimensão humana. É incontestável que ao associar “dimensão antropológica” à necessidade de interpretar para viver, a teoria da história de Rösen se refere, indubitavelmente, à uma parte da dimensão humana. Na qual a temporalidade se relaciona diretamente com a necessidade de interpretação.

entendimento desta relação, é interessante pensar a respeito de uma racionalidade de explicação. Que é precisamente a racionalidade que é concebida como dependente de aplicação de leis gerais - procedimento semelhante e oriundo da fundamentação das ciências naturais. Mas que para o caso da história, tem-se a narrativa como racionalidade da constituição histórica de sentido - do ponto de vista gramática, até, processo de adjetivação que faz ressaltar o específico. Vale se perguntar, portanto, agora, de forma conclusiva, a respeito das funcionalidades da relação entre racionalidade (histórica) e paradigma (narrativista). A narrativa como uma efetiva maneira que o passado acaba por se tornar presente, se configurando, para tanto, como a própria interpretação do passado (RÜSEN. 2010. p. 149)³⁸. É justamente ela que confere ao pensamento histórico sua principal característica, atribui a ele um modo de explicação (validação) próprio - modo este que se contrapõe às recomendações epistemológicas das ciências da natureza.

Percebe-se neste procedimento que a narrativa é expressa pela forma da linguagem - a racionalidade narrativa. Passando a ser compreendida como uma prática elementar e universal, portanto. A dimensão da narrativa histórica, de fato, se configura como um processo de adjetivação, afinal, a atribuição de sentido temporal requisita para si a necessidade de manifestação nalgum tipo de forma; almeja para si um processo de nomeação. Sabe-se, pois, que a narrativa consegue comportar uma dimensão temporal, mas que não se porta como histórica, necessariamente, na totalidade de suas produções. Acabando por articular, por outro lado, porém, a dimensão de interpretação dos acontecimentos. Confirmando com isso que ela possui, sim, um caráter (o temporal) que é fundamental para o processo de comunicação entre os seres humanos. Em alternativa, do ponto de vista, agora, sim, histórico, é a narrativa que realizará a articulação do passado como relevante para o presente: ela se faz como agente responsável, como outrora tratado, por *fazer* a história no presente. Ou seja, a interpretação do passado sendo útil à vida prática no presente, por meio do processo de serventia de orientação temporal, inclusive para os próprios narradores (RÜSEN. 2010. p. 155).

³⁸ “O pensamento histórico, em todas as suas formas e versões, está condicionado por um determinado procedimento mental de o homem interpretar a si mesmo e a seu mundo: a narrativa de uma história. Narrar é uma prática cultural de interpretação do tempo, antropologicamente universal. A plenitude do passado cujo tornar-se presente se deve a uma atividade intelectual a que chamamos de ‘história’ pode ser caracterizada, categoricamente, com narrativa. A ‘história’ como passado tornado presente assume, por princípio, a forma de uma narrativa. O pensamento histórico obedece, pois, igualmente pro princípio a lógica da narrativa” (RÜSEN. 2010. p. 149).

O que o autor pretensa com toda esta discussão é reforçar a ideia de que a história, de fato, possui uma racionalidade, uma maneira de pensar. E este meio, este modo, se comunica diretamente com a questão da especificidade do conhecimento histórico. Vale ressaltar, inclusive, que a maneira de proceder por meio da significação a partir da perspectiva histórica, guarda toda uma série de especificações. E o que Jörn Rüsen se dedica é investigar a respeito desta racionalidade do saber histórico, que é precisamente fundamentada pelo narrativismo. Esta interdependência fundamental se desenvolve tanto na esfera da produção de sentido histórica de caráter científico, quanto na vida prática. É interessante notar que a categoria de sentido, que é articulada pela narrativa histórica, a partir da experiência do tempo, possui suas profundas relações com a articulação temporal que coloca o passado como critério relevante para orientação no presente. Quando se fala em dimensão temporal, como elemento que remete à especificidade do conhecimento histórico, pode e deve se questionar: o que caracteriza um pensamento como histórico, afinal? Precisamente sua dimensão temporal. É, portanto, a narrativa que torna este procedimento de fabricação de sentido histórico possível - por justamente possibilitar uma dimensão temporal, no seu processo interpretativo. Por isso da racionalidade da história se apresentar de uma maneira específica, a narrativa. É exatamente a partir disto que o autor procura esmiuçar, estabelecer tipologias pra que o entendimento deste tipo de categoria de sentido se efetive. Ou seja, a partir do levantamento de quatro elementos estabelece uma definição da atividade de articulação de sentido (histórica): a) percepção da contingência (percepção); b) interpretação do percebido (interpretação); c) orientação da vida prática (orientação); e d) motivação do agir (motivação) (RÜSEN. 2010. p. 155).

iii. Função crítica da narrativa histórica: a perspectiva da formatação historiográfica

Acredito que as diretrizes centrais da pesquisa necessitam ser trazidas a tona, novamente. Deve-se lembrar que a pretensão em discutir a teoria da história de Jörn Rüsen, se firma na sua fundamentação do caráter orgânico da narrativa na história. Pois é justamente esta organicidade o segundo momento conectivo das duas atividades narrativas em questão: a cinematografia e a história. Para tanto, num primeiro instante de exposição e estudo da teoria de Rüsen, se preocupou discutir a dimensão de temporalidade presente na narrativa histórica. Já num segundo momento buscou-se o enfoque na racionalidade

narrativa que comporta o pensamento histórico. Nesta terceira parte me dedico a expor o apelo crítica que comporta a narrativa histórica. Para isto, porém, alguns questionamentos e delineamentos prévios se fazem necessários para melhor contextualização da discussão. Tais indagações se caracterizam numa duplicidade de movimento, no qual, primeiramente, se interpela a respeito da natureza da narrativa histórica - afinal, qual o tipo de narrativa que a discussão se refere? Pois como outrora se buscou analisar, a produção da narrativa histórica se articula em duas esferas da atividade humana. É precisamente, então, a narrativa histórica do tipo científica que interessa, neste momento. A narrativa como produto direto da atividade da história enquanto ciência, ou seja, a que se consolida nas formas da historiografia.

O que se deve inquirir, agora, realizando, assim, uma adentro é a respeito dos motivos por este interesse, precisamente por este tipo de narrativa. Primeiramente, o trabalho pretensa refletir acerca dos limites da narrativa articulada pelos historiadores. Por outro lado, porém, tem-se mais duas outras justificativas. 1) O fato de Rüsen se dedicar às questões da formatação historiográfica - entendendo historiografia como produto trabalhado da pesquisa histórica com claras pretensões científicas. E é precisamente dentro deste tipo de estudo que o autor acaba por denunciar um comportamento, uma característica própria da narrativa histórica produzida pelos historiadores: sua característica crítica. 2), a outra justificativa, por seu modo, se avizinha com o entendimento da historiografia como narrativa histórica, mas com claras validações científicas. Este entendimento, por sua vez se respalda no próprio entendimento que o autor expressa, de que “a ‘história’ como passado tornado presente assume, por princípio, a forma de uma narrativa” (RÜSEN. 2010. p. 149)³⁹.

Evidentemente que esta reflexão expressa pelo autor, na citação, não se refere, ainda, à história institucionalizada, como a com claras pretensões científicas. Mas o excerto acaba por se referir, também, a um específico questionamento outrora levantado: como do processo de interpretação do passado, surge a história? Exatamente quando a experiência do passado interpretada passa a servir como orientação temporal, articulando o agir humano intencional - precisamente, o passando tornando-se presente. É este tipo de

³⁹ Não apenas esta citação nos confere respaldo para a compreensão do texto historiográfico como uma expressão de narrativa do tipo histórica, com pretensões de cientificidade. Tem-se também, na obra *Histórica Viva* (2007c) tal perspectiva: “A historiografia pode ser caracterizada como o processo da constituição narrativa de sentido, na qual o saber histórico é inserido (mediante narrativa) nos processos comunicativos da vida humana prática. É nesses processos que o agir humano e a autocompreensão dos sujeitos se orientam pelas representações das mudanças temporais significativas.”. RÜSEN. 2007c. p. 43)

concepção de “história” que Rüsen está a referir. Contudo, aqui, agora, justificando esta retomada, mesmo não se referindo à prática histórica num sentido institucionalizado, pode se estender, sim, este tipo de reflexão à prática da narrativa histórica com pretensões científicas. Pois o processo da consciência histórica se faz tanto na vida prática, quanto na prática científica, e é a própria narrativa quem operacionaliza, quem torna todo o procedimento possível - isto graças à sua capacidade interpretativa, somada à necessidade humana de justamente interpretar para viver. E é o próprio narrativismo quem auxilia no processo de consciência histórica, fazendo com que o produto final seja, também, uma narrativa (do tipo) histórica.

Retomando, então, ao objetivo central que é a refletir a respeito da crítica que comporta a narrativa histórica, como produto direto da história enquanto ciência, deve-se questionar: afinal, que dimensão crítica é esta a qual me refiro, dentro dos parâmetros contextuais da produção da conhecimento histórico? Este tipo de indagação se faz salutar quando se tem contato com um procedimento de teorização como o que realiza Rüsen. Pois percebe-se que esta dimensão se localiza em dois momentos da produção da narrativa. Vale destacar, aqui, contudo, que o tipo de narrativa histórica a qual me refiro é a mesma anteriormente tratada. Ou seja, a narrativa histórica como produto imediato da prática científica. A atividade crítica, desta maneira, apresenta-se em duas circunstâncias, a saber: 1) voltada à crítica aos documentos - atrelada prontamente ao procedimento da pesquisa histórica. Como bem expressa o autor, durante o Reconstrução do Passado (RÜSEN. 2007b), a crítica, juntamente com a heurística e a interpretação, configuradas como “operações transversais da pesquisa histórica” (RÜSEN. 2007. p. 104). Ou seja, a intencionalidade crítica, como parte constituinte da pesquisa histórica que é ligada à realização científica da história. Já em outra circunstância, 2), tem-se a crítica como parte constitutiva do texto historiográfico. Exatamente o recorte que nos interessa, pois se liga à constituição da narrativa que a fomenta de vontade crítica. Acabando por se estabelecer como (qualidade de) orientação do agir humano. É este o raciocínio que busco esmiuçar, conectando-o, necessariamente, às diretrizes da narrativa histórica.

Para o desenvolvimento desta reflexão, deve-se saber a respeito da noção crítica que o autor estabelece. Na qual se vincula à uma concepção precisamente emancipatória de didática de história. Termo que direciona a reflexão para a relevância do conhecimento histórico para a vida. Ou seja, a utilidade do que se produz por meio da pesquisa histórica, para a vida humana prática. Esta característica “emancipatória” se estabelece na “crença”

na validade efetiva do pensamento racional, para a vida prática. Precisamente, uma leitura e retomada dialógica da razão. Para tanto, alguns levantamentos de determinados elementos se fazem necessários discutir, para que um efetivo entendimento se desenvolva. Com é o caso dos motivos da formatação do texto historiográfico se configurar como um problema de teoria. Já que, afinal, a teoria da história de Rüsen se propõe a discutir tais demandas. Ou seja, porque a forma do texto historiográfico está presente numa discussão de nível teórico?

Para se responder tais questionamentos deve-se trazer para a discussão a relação existente entre formatação historiográfica e os dados produzidos por meio da pesquisa histórica. Procedimento que passa a estabelecer uma série de implicações, de ordem da teoria da história, e que acabam por responder alguns questionamentos levantados dentro da pós-modernidade. Como por exemplo, o fator subjetividade no caráter interpretativo da história - aqui atrelada à dimensão criativa, ao lidar, interpretativamente, com as fontes documentais. A figura do historiador, nesta perspectiva, necessita sempre recorrer aos dados descobertos (ou desenvolvidos) por meio de seu contato, com a fonte documental. Confeccionando, desta maneira, uma interpretação regulada pelos dados da pesquisa histórica. Assim sendo, a formatação do texto historiográfico, algo da natureza estética, deve, também, recorrer aos dados armazenados por meio da pesquisa histórica. Estabelecendo, assim, uma relação de dependência entre formatação (articulação das formas) e pesquisa (regulação metodológica). E esta relação, por conseguinte, acaba por se caracterizar como fulcral, pois, já que a própria formatação necessita dos respaldo dos resultados da pesquisa histórica, para se articular como científica - regulação empírica. Já que o fato destes dois procedimentos se estabelecerem numa relação de dependência, é o que fornece ao texto historiográfico sua constituição científica.

Para a articulação da validação científica, na formatação do texto historiográfico, Rüsen acaba trazendo para a discussão dois elementos fundamentais e controversos para a reflexão do conhecimento histórico. A saber, estética e retórica. Dois elementos centrais para a confecção da historiografia. Retórica, para o autor, refere-se ao esforço textual para que a interpretação da experiência do passado se torne útil para o presente. Que a conexão entre passado e presente se efetive e se evidencie, favorecendo o reforço da serventia da história para a intencionalidade da vida prática. Se interligando, assim, à dimensão de conectividade do texto historiográfico, com a perspectiva de orientação do público-alvo no presente (RÜSEN. 2007c. p. 36). Estética, por sua vez, nos procedimentos rüsenianos,

passa a contrariar toda uma tradição filosófica que a discute, enquanto disciplina, e a articula como um procedimento inteiramente distante de qualquer aproximação com o real. Estética, ainda, contudo, continua sendo relacionada à ideia de beleza (mas para neste caso, a textual) - associada a componentes imaginativos. Concepção esta, por sua vez, que a elenca numa aproximação com a realidade (mais precisamente, talvez, com o social). Neste sentido, estética passa a representar uma noção, ou até uma força de libertação do sujeito. Algo que fomente no ser humano a vontade de liberdade para o agir “livre” de constituições de sentido que o “aprisionem”.

A estética desenvolveu-se como um disciplina filosófica, cuja visão da arte teve um efeito fortemente anti-retórico. A beleza, como qualidade cognitiva particular da percepção sensorial, foi rigorosamente separada da eficácia prática, e mesmo oposta a ela, de modo que a qualidade estética de uma forma de significado seria medida pelo quanto ela evita interferir nas intenções do agir. O desinteresse valia como qualidade essencial da estética de uma forma de significado seria medida pelo quanto ela evita nas intenções do agir. O desinteresse valia como qualidade essencial da estética. A coerência estética de um construtor significativo estaria então em fomentar nos destinatários uma relação de liberdade com as determinações do agir em suas vidas concretas. Ao invés de induzir os sujeitos a agir de determinada maneira, libera-os da pressão para agir e habilita-os a conhecer melhor as circunstâncias de suas vidas, que lhes ficariam veladas na rotina quotidiana do agir por interesse. A coerência estética predispõe para a libertação do sujeito dos constrangimentos para agir. Por sua vez, essa libertação confere às intenções orientadoras do agir uma nova qualidade: entendimento dos contextos de sentido que envolvem o agir, liberdade como motivo e intenção do agir. Essa função libertadora da estética faz a retórica aparecer como um contra-senso, pois ela vincula os destinatários de um significado a determinadas induções a agir, de que a qualidade estética da imaginação os quer justamente liberar. (RÜSEN. 2007c. p. 37)

Mas, afinal, deve se perguntar, como esta dimensão crítica da narrativa historiográfica, com a clara pretensão de libertação do sujeito se desenvolve? A resposta se constitui no processo de interatividade entre as constituições históricas de sentido. Para Rösen, existem quatro tipos destes, que são ordenados por meio de uma tipologia da historiografia. Nos quais a existência de critérios de sentido acabam favorecendo a formação de tópos de significação. Tais “formas” são nada mais que tipos de constituição de sentido, do tipo histórico, que acabam por tomar diferentes configurações. Estas, por sua vez, logicamente, se diferenciam uma das outras, requisitando, assim, apenas num plano teórico da história de uma sistematização como a que realiza Rösen. Deve-se ter em mente que as variações da constituição histórica de sentido acabam por possuir a clara função de orientação. Contudo, antes de iniciar a articulação da resposta à pergunta realizada no início deste parágrafo, tem-se que questionar: quais são, afinal, estes tipos de historiografia que Rösen delinea e, acima de tudo, como se articulam?

Vale ressaltar que, num elementar e genérico primeiro instante, a teoria da história de Rüsen elenca quatro princípios de diferenciação que, precisamente, distinguem uma constituição de sentido da outra. Este momento se faz de fundamental importância já que nos possibilitam compreender a respeito da funcionalidade do procedimento de significação, por meio de uma sistematização. A primeira forma de sentido histórico a se desenvolver é a 1) constituição tradicional de sentido. Ligada diretamente à orientação de afirmação, que se configura como um critério de sentido que acaba por favorecer a formação de narrativas tradicionais. Na qual a tradição, neste caso, passa a ser entendida como uma forma de constituição de sentido, com a finalidade de orientação do agir humano - ou seja, a “presença pura e simples do passado no presente” (RÜSEN. 2007c. p. 45). A tradição como forma historiográfica que orienta o agir intencional humano. O segundo tópos se trata da 2) constituição exemplar de sentido, na qual o critério de sentido da regularidade faz beneficiar o surgimento da narrativa histórica do tipo exemplar. Em que as projeções do futuro passam a ser orientadas (inteiramente) pela experiência do passado - espécie de supratemporalidade dos princípios e das regras (Idem. p. 52). No terceiro tópos tem-se a constituição crítica de sentido, 3). Na qual o critério de sentido que influencia a formação de narrativa histórica crítica é a negação ou a contraposição. Há, ainda, uma quarta 4) e última forma de expressão de sentido histórico, que tem-se como critério o princípio da transformação, auxiliando diretamente no processo de fabricação da narrativa histórica genética - esta que para o autor se configura como a mais eficiente e, diga-se de passagem, como maior possibilidade de credibilidade científica. A constituição genética de sentido coloca a mudança (temporal) no centro de seu trabalho, “o tipo genético de constituição narrativa de sentido aparece nas formas e *topoi* historiográficos que põem o momento da mudança temporal no centro do trabalho da interpretação histórica” (Idem. p. 58). O momento mais propício para a inserção do elemento do diferente, do estranho é, para Rüsen, dentro do desenrolar de uma atribuição de sentido do tipo genética. Vale destacar, porém, que se trata de uma inserção por meio de uma postura dialógica.

Posto isto, obriga-se, portanto, agora, retornar à questão a respeito do desenvolvimento da articulação da dimensão crítica da narrativa histórica para com estas supracitadas tipologias da historiografia. Se questionar a respeito deste tipo de desenvolvimento é interpelar acerca da relação direta que a dimensão crítica, necessariamente existente na narrativa histórica, possui com a transição de uma

constituição de sentido para outra. Isto significa que é a partir daí que se consegue localizar e expressar a centralidade de toda a questão. Estas tipologias se relacionam numa forma de transição (quase que num sentido de evolução). Ou seja, enquanto que a concepção tradicional⁴⁰ expressa o estágio primário das variedades da constituição histórica de sentido, de forma dialética, o tópos *genética* expressa não necessariamente “o” fim. Mas o sentido fundamental da configuração histórica de sentido com claras pretensões de cientificidade. Cabe-nos, desta maneira, nos perguntar justamente a respeito deste processo de transição de uma constituição de sentido à outra - se questionar, precisamente, a respeito do desenvolvimento. É, pontualmente, a dimensão crítica que possibilita esta transição - esta movimentação. É a crítica que faz passar, movimentar, articular a transição de uma constituição histórica de sentido, à outra. Transição no sentido de ampliação qualitativa das possibilidades de compreensão. E este procedimento, ainda segundo Rösen, acaba por possuir um destino, se configurando numa espécie de tipologia com objetivos de alcance final: a constituição histórica de sentido do tipo genética. Ela acaba por se configurar como o estágio final, por justamente ser a que incorpora (de forma dialógica) o processo de transformação temporal.

O que se evidencia distante disto é a concepção de Rösen de que a constituição histórica de sentido, diante da postura científica, ou até mesmo por meio de seu produto, a narrativa histórica científica, se configuram como oportunidades profícuas para se ampliar, qualitativamente, os horizontes de integração. Afinal, para as demandas científicas da teoria da história deste autor a narrativa histórica com tais tipos de pretensões de validação, acaba por comportar uma dimensão crítica capaz de emancipar e libertar o sujeito do agir institucionalizado. E isto acaba por resvalar na particular ideia de cientificidade, oriunda de uma concepção que se porta de maneira dialógica para com o pensamento racional. Toda esta problemática melhor se clarifica com o levantamento do seguinte questionamento: porque, afinal, da postura histórica científica possibilitar ampliar as qualidades da atribuição de sentido? Pois a prática científica, para Rösen, acaba por firmar um compromisso metodológico com a verdade. Precisamente, a questão do superavit cognitivo - a história por meio da pesquisa histórica científica que respalda suas interpretações do agir humano no passado, numa dinâmica de regulação empírica.

40 Como bem confirma a leitura de Arthur Assis a respeito disto: “A autoafirmação subjetiva possibilitada pela narrativa tradicional é a base sobre a qual se desenvolvem todos os demais tipos de narrativa histórica (HV, p. 45; 48-50)” (ASSIS. 2010. p.60)

Contudo, mesmo ressaltado toda esta relação de plausibilidade empírica, por meio da postura científica, a narrativa histórica acaba por suportar uma outra dimensão que se deve aqui ressaltar. E se pode acessá-la a partir da seguinte interpelação: o que diferencia a significação da operação de sentido historiográfica, de um mero modelo pré-fabricado de constituição de sentido? Precisamente, a capacidade de fomentar no próprio sujeito o movimento de transformar os moldes recebidos. E este comportamento específico se justifica quando se analisa a formatação historiográfica e a interrelação dos quatro tipos de constituição histórica de sentido. Pois a transição de uma forma à outra se desenvolve somente por meio da postura crítica - pontualmente, a vontade de transformação dos modelos recebidos. E o que se deve destacar nesta *vontade de transformação* é o papel que a crítica desempenha para com o produto final, ou seja, para com a constituição de sentido produzida - como se posiciona a dimensão crítica da narrativa histórica, diante de sua própria significação⁴¹. Para a constituição histórica de sentido (operada nos modelos da ciência histórica), quanto mais se esclarece o “caráter lacunar” de uma narrativa histórica, mais efetiva ela se faz do ponto de vista da regulação empírica. Pois a função primária do texto historiográfico é gerar inquietação no leitor, fazendo-o, assim, questionar algum falso sentido que pretenda se fazer como único, fechado - dinâmica esta que objetivamente remonta à supracitada perspectiva de didática emancipatória. Percebe-se que toda esta discussão se desenvolve como consequência do processo de formatação do texto historiográfico, demonstrando, assim, o sentido histórico que a dinâmica do discurso científico pode estabelecer na orientação da vida prática. Rösen nesta parte busca refletir a respeito da possibilidade da constituição histórica de sentido servir como orientação para a vida prática. E que por justamente possuir regulação empírica, que legitime sua produção de sentido, acaba por se configurar como opção que, de fato, qualifique a orientação do agir humano.

Diante de tais exposições teóricas vale retornar e concluir, resumidamente, os principais objetivos que a discussão das ideias de Rösen pode nos fornecer. O estudo de sua narratividade da história implica, como se observou, no reforço da ideia da narrativa como fundamentação teórica que legitima e sustenta o pensamento histórico. Sua empreitada reflexiva se caracteriza precisamente numa formatação teórico que legitima,

41 Vale aqui retomar a discussão que outrora fora estabelecida a respeito da racionalidade do pensamento histórico. Me referindo neste momento ao fato de que a articulação racional se caracteriza por possuir fundamentação, criticabilidade e validação metódica. Ver p. 60.

sistematicamente, a narratividade na história. A dinâmica de estudo de suas reflexões procurou seguir o desenvolvimento de três movimentos. Primeiramente, articular a relação entre narrativa e tempo, onde a dinâmica da interpretação com a temporalidade acaba por conceber a transformação do tempo natural em tempo humano. No segundo momento buscou-se sistematizar o paradigma narrativa, que é, basicamente, a ideia de que o narrativismo se configura como estrutura que suporta e legitima o comportamento do pensamento histórico. E é justamente a narrativa quem sustenta uma lógica temporal e interpretativa. Num terceiro instante buscou-se trabalhar a dimensão crítica que possui a narrativa histórica. Deve-se notar, inclusive, que a fundamentação dessa crítica se caracteriza, em verdade, pelo anseio do autor em valorizar a operação racional de controle empírico, como fontes seguras qualitativas para orientação do agir humano.

É justamente esta crítica sua maior particularidade, já que é a partir dela que se torna possível uma concepção evolutiva que suscita novos horizontes, na tarefa de emancipação do agir humano intencional (reforço qualitativo na orientação). Desta maneira, se observa que o narrativismo se articula como fundamentação do pensamento histórico por contemplar uma dimensão temporal e interpretativa. E que por conta disto a narratividade se caracteriza como a essência da atividade histórica. Possibilitando a produção de uma narrativa caracteristicamente crítica. O objetivo para a escolha de sua teoria se insere na perspectiva de que o pensamento e a operação histórica possuem uma dimensão que se articula como orgânica (essencialmente narrativa). E é justamente este o ponto que aqui se busca sustentar. Pois é precisamente esta organicidade narrativa que se localiza (e regula) tanto a atividade cinematográfica quanto a histórica. A teoria da história de Rüsen, portanto, corrobora, sistematiza e fundamenta este tipo de aceção. O que se pretensa com a teoria da história de Jörn Rüsen é, objetivamente, a fundamentação de que a atividade histórica se racionaliza organicamente como narrativa. Assim como a atividade fílmica se caracteriza também, a partir da visão de André Parente. Desta forma, a pergunta chave que conduzir todo o raciocínio em questão é a acerca das origens da narratividade na história e no cinema: o histórico e cinematográfico se firmam como narrativos a partir de quando?; a partir de que instante que se “tornam” narrativos? Ambas as atividades se organizam como organicamente narrativas. Sua essência se articula no entendimento de que desde suas origens o cinema e a história necessitam se caracterizarem como narrativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chega o momento em que os apontamentos finais necessitam ser realizados. A diretriz central que tornou possível todo o empreendimento reflexivo desta pesquisa, necessita ser retomada. Precisamente, o paralelo comparativo entre as atividades narrativas, que se iniciou diretamente com o estudo da obra de Quentin Tarantino - e encerrou com o exame da narrativa histórica. Desde então buscou-se conceber a problemática basilar a partir da aproximação entre as atividades em questão. Esta problematização, vale lembrar, se empreendeu num movimento duplo. De um lado, a questão da veracidade do significado, relacionado diretamente com a disposição dos fatos na narrativa fílmica. De outro, delineou-se a estrutura da narrativa fílmica que fez evidenciar sua capacidade em suportar uma pluralidade (polifonia) dentro de si - seja de instancias e até mesmo de outras narrativas. Fazendo destacar, desta forma, a dimensão da narratividade da atividade cinematográfica. Todos os questionamentos referentes às estruturações do cinema, foram direcionados à dinâmica da narrativa histórica. Diante deste quadro, portanto, procurou-se desenvolver dois panoramas que se dedicassem à fundamentação da disposição narrativa, tanto no cinema quanto na história: inicialmente, a reflexão acerca da categoria "significado", e, posteriormente, a questão da organicidade da narratividade. Respectivamente, os primeiro e segundo capítulos. Acredito que a melhor maneira de toda esta finalização ser operacionalizado, seja por meio de divisão em duas partes. Primeiro, os apontamentos gerais e particulares do primeiro capítulo. Precisamente, a relação entre significado nas narrativas cinematográfica e histórica. No segundo ato, as reflexões conclusivas do segundo capítulo, ou seja, acerca do paralelo entre a organicidade narrativa das atividades em questão.

Nos primeiros momentos busquei traçar o paralelo comparativo entre as atividades histórica e a cinematográfica, por meio da categoria do significado. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, foi se tornando mais evidente que o ponto de inflexão entre as narrativas, seria a relevância da produção do significado. Mas, afinal, vale aqui se questionar, porque ele a categoria a ser pretendida nesta relação? Basicamente por dois propósitos, inicialmente, pela narrativa nas duas atividades objetivar a formação de um todo. E a designação deste todo, inclusive, comum às duas operações, é, básica e justamente, a categoria do significado. Porém, não é apenas a finalidade de formação de uma unidade que se destaca nesta confrontação. Há também os critérios de validação que

viabilizam uma outra relação aproximativa: a confirmação, bem como aceitação destes “todo”, destas unidades como verídicas.

A opção pela escolha da narratologia de Gaudreault e Jost, na relação do significado, em verdade se justifica pela conceituação de narrativa que viabilizam. Sua definição ressalta a interatividade entre dimensões primárias de sentido que, quando em conjunto, são responsáveis pela produção de um sentido maior. Uma instância com preciso direcionamento ao todo, à formação de uma unidade. Precisamente o que os autores caracterizam como discurso. Portanto, a produção de significado no contexto da narratologia aqui utilizada, possui na definição de discurso sua força maior. Diante de toda esta perspectiva, desta logicidade da produção na narrativa fílmica, inicia-se os possíveis horizonte de aproximação com a narrativa histórica. Vale retornar, para tanto, da indagação norteadora: a narrativa na história se organiza nos (e pelos) mesmos parâmetros que os da narratividade fílmica? Posto de outra forma, o significado e sua produção possuem o mesmo quadro de regulamentação tanto para o cinema quanto para a história? Tendo por base específicos recortes temáticos, pode-se, sim, falar numa relação aproximativa entre história e cinema. Pois já que o postulado fundamental e a priori é que ambas as atividades almejam, objetivamente, a formação de um todo de sentido. Contudo, mesmo o sentido formalizando-se pela categoria do significado, suas regulamentações devem ser entendidas como distintas.

A dimensão do critério de validade que atesta o significado, é onde toda a concretude da aproximação se legitima. Na narrativa cinematográfica, a mesma articulação das instâncias primárias de sentido que se unem em direção à formação do todo coeso, é o que justifica o critério de validação - para que os elementos sejam aceitos tanto pelo espectador, quanto pelos personagens da diegese como verdadeiros. Isto é, os parâmetros de veracidade numa narrativa cinematográfica são estabelecidos pela interação das dimensões primárias de sentido, os enunciados, que são os responsáveis pela coesão do discurso. Neste caso, a veracidade no cinema é considerada tanto a partir de uma dimensão diegética - elaboração de uma narrativa tanto na finalidade de se firmar como verdadeira, quanto da intencionalidade de um cineasta em sua tentativa de re-construção do real - narrativa fílmica que se “pretensa” como verdadeira. A velha problemática: como tornar o que se narra, no cinema, real? Como, por fim, tornar o significado, que é produzido na cinematografia crível? A coesão das pequenas partes do todo é quem deve legitimar a veracidade do significado.

Em se tratando do contexto da narrativa histórica, sustentei-me nas reflexões de Ankersmit, pois a partir de sua perspectiva, a categoria do significado possui uma certa relevância em detrimento com a verdade e a referência. Seu procedimento teórico, que se configura como um deslocamento hierárquico, faz suscitar a viabilidade da conexão entre história e cinema, por meio da defesa da dimensão da representação histórica. Assim como no cinema, a pretensão de validade na escrita da história se desenvolve a partir do exame das afirmações (*statements*) que compõem a estrutura do texto histórico. Estruturas que trabalham na confirmação e legalidade do todo que é expresso na narrativa histórica. Ou seja, partes menores que coadunam com a coesão do texto final da pesquisa histórica - a questão da verdade, destarte, se localiza na relação de consagração do significado. Semelhante a atividade fílmica, mesmo suportados por referenciais teóricos diferentes, a narrativa histórica detém uma fundamentação próxima da categoria do significado fílmico. Que é, basicamente, a maneira como a questão da veracidade se dispõe, por meio da interatividade das partes menores: no cinema, para orientações de uma narratologia, designa-se, enunciados, e na história, a partir da filosofia da linguagem de Ankersmit, afirmações (*statements*). Não se trata ai da pretensão em dizer que “enunciado” e “afirmações” sejam instancias semelhantes. Todos os processos de fundamentações foram desenvolvidos ao longo do texto para, pontualmente, não se intentar no erro em desconsiderar a disparidade dos dois elementos. O essencial desta aproximativa é a ideia de que as formas de produção do significado, podem, sim, ser colocadas em paralelo. Justamente pela ideia de veracidade que ambas possuem e articulam.

No segundo capítulo, buscou-se considerar outro ponto de inflexão, procurando refletir a respeito da narratividade que comporta o cinema e a história. Defendeu-se ali a ideia de que as duas atividades possuem em suas “estruturas” a narratividade como orgânica. Ou seja, parte constitutiva de suas organizações. Para tanto, buscou-se no referencial filosófico de André Parente o suporte necessário para que a cinematografia fosse fundamentada como tal. O autor em sua operação afirma que o empreendimento fílmico se faz, organicamente, além de imagético, narrativo. Esta operacionalização se firma na constituição da relação do ser humano com o seu mundo. Desta forma, retomando o questionamento central da pesquisa, que é interpelar se a narrativa histórica se faz semelhante à cinematográfica, iniciou-se uma outra aproximação, um outro paralelo: investigar a respeito da organicidade da narratividade para as estruturas da história. Ou seja, perguntar à atividade histórica se ela se configura, também, assim como o cinema,

como essencialmente narrativa. Vale destacar, ainda, que a dimensão de organicidade, bem como o uso do termo, não se fazem presente em nenhuma das reflexões aqui trabalhadas. Porém, este é um tipo de visão que consigo localizar nas tecnologias teóricas utilizadas: a narratividade entendida como uma dimensão orgânica das atividades cinematográfica e histórica.

Como suporte teórico para a ocasião, utilizei-me da teoria da história de Jörn Rüsen. O motivo de sua escolha se dá, basicamente, por sua compreensão de que a narrativa é o elemento que sustenta e legitima toda a operação do pensamento histórico. Para o autor, isto se desenvolve pela recorrência de dois elementos essenciais à operação histórica: a temporalidade e interpretação que a narrativa comporta. Para Rüsen, a história é em sua constituição temporal e interpretativa. Cabendo ao profissional da área, portanto, recorrência à estrutura narrativa para a consolidação do produto da operação histórica (narrativa histórica). Deve se dizer, também, que como o direcionamento central da pesquisa caracteriza-se em aproximações e paralelos, inserir elementos da teoria da história, numa relação com Parente, não deve caracterizar uma contraposição - ao contrário, inclusive. Ambas as ferramentas teóricas até aqui utilizadas devem servir no reforço da ideia de que, tanto o cinema quanto a história, se fazem organicamente narrativos. E a síntese para tanto deve ser a seguinte, mediante os referenciais teóricos utilizados, o cinema se faz narrativo pois a operação de significação do ser humano é, originalmente, narrativa. A narrativa, portanto, passa a ser regulamentada não mais pelas operações estrutural da linguística, mas, sim, pelo entendimento dos signos - semiótica. Já a relação entre história e narratividade, se desenvolve pela ideia do paradigma narrativista. Isto é, a narrativa que fundamenta o desenvolvimento do pensamento histórico. Fazendo com que a atividade histórica seja, igualmente, assim como o cinema, organicamente narrativa.

Uma parte dessas considerações finais não pode deixar de contemplar a obra bem como a repercussão de Quentin Tarantino. A produção fílmica do cineasta, para a pesquisa, nitidamente, se articula como meio viável de todas as reflexões aqui apresentadas. Procurei estabelecer a partir dele, o ponto de partida de toda a empreitada reflexiva a respeito da aproximação das narrativas. A escolha de seus filmes não implica numa qualquer hipervaloração (ou algo como) de seus feitos. É bem verdade que todo o processo de análise fílmica até aqui apresentado poderia ser realizado por meio de outras produções. Porém, ainda sim, Tarantino se justifica por sua habilidade em levar aos extremos os

procedimentos narrativos do cinema. Mais ainda, Tarantino se apresenta como salutar por seu constante diálogo com a história do cinema, com o passado da produção narrativa cinematográfica. Acredito, inclusive, que seja justamente por conta deste fator, que suas produções conseguem problematizar e expandir as capacidades do cinema. Possivelmente por meio da articulação temporal, tão fundamental ao cinema, aliada à necessidade interpretativa, é que fazem de seu cinema algo tão relevante. Afinal de contas, é importante compreender como o cineasta olha e interpreta o passado do cinema. É de conhecimento de todos que a atenção dedicada às produções ditas como “marginais” e de baixo orçamento nos EUA da década de 1970, é um de seus viés predileto. É bem verdade, também, que o cineasta se localiza num contexto onde seus filmes não se configuram como absolutos. Logicamente, Tarantino se enquadra no mesmo patamar que outros grandes agentes que a cada nova produção, buscam novos caminhos e alternativas para se contar uma história. Fazendo, desta forma, felizmente, avançar as possibilidades da narrativa cinematográfica.

O diretor em questão não possui uma vontade norteadora de ruptura ou até mesmo desconstrução de alguma “tendência cinematográfica” - ou algo do tipo. Seu respeito e admiração pela história do cinema, o fazem, à toda produção, celebrar a ação de “produzir cinema”. Este tipo de perspectiva, inclusive, torna-se claro em praticamente todas as suas obras, algo, aliás, já outrora comentado. A quantidade de referências de outras produções que Tarantino utiliza, faz denunciar sua cinefilia, bem como seu conhecimento sobre cinema. Ele é capaz de celebrar, ao mesmo tempo, Jean-Lu Godard e Sergio Leone. E seus posicionamentos, suas atitudes fílmicas, claramente bem articuladas, previamente pensadas, faz tudo se desenvolver com alguma “naturalidade” cinematográfica. Ao ponto, inclusive, de sermos (eu, você, nós! Todos os amantes da sétima arte) tentados a afirmar: “eu adoro o tarantinesco”. Justamente por sua cinefilia e paixão pelo cinema, o diretor sempre abarrota as suas produções com referências e citações a outros cineastas. Tudo isto, portanto, pode se estabelecer como legitimação do argumento: a referência e a citação, abrindo espaço para a celebração do cinema, se caracterizam, sem dúvidas, como uma das maiores marcas de Quentin Tarantino.

Até aqui procurou-se utilizar personagens e recortes específicos. Tudo que até aqui fora afirmado, tanto para o cinema, quanto para a história, se trata de condições específicas de teorizações. Quadros contextualizados por específicos agentes e leituras. Evidentemente que toda a reflexão aqui esboçada não se encerra apenas nela. Reconhece-se a existência bem como o potencial de outros procedimentos reflexivos, porém, como em

todo trabalho de pesquisa, é necessário os recortes. Este empreendimento se caracteriza, precisamente, pela viabilidade da aproximação entre narrativa cinematográfica e narrativa histórica. Diante desta perspectiva, a categoria do significado e organicidade narrativa foram os dois elementos escolhidos para ser analisados. É verdade que existem outros que, por ventura, possam (e poderiam) ser aqui desenvolvidos. O que, aliás, passa a se configurar como incentivo para que novos horizontes possam ser buscados. Que novas pesquisas possam ser trazidas. E mais ainda, que a narrativa histórica possa ser problematizada e investigada, afim de beneficiar o procedimento da pesquisa histórica.

REFERÊNCIAS

(filme) *A PROVA DE MORTE*. Quentin Tarantino. 2010.

ANKERSMIT, Frank. **A escrita da história. A natureza da representação histórica**. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2012a.

ANKERSMIT, Frank. **Meaning, Truth and References in Historical Representation**. New York: Cornell University Press, 2012b.

ASSIS, Arthur. **A teoria da história de Jörn Rüsen: uma introdução**. Goiânia: Editora UFG, 2010.

BAPTISTA, Mauro. **O cinema de Quentin Tarantino**. Campinas: Papyrus, 2010.

(filme) *BASTARDOS INGLÓRIOS*. Quentin Tarantino. 2010.

BURKE, Peter. **A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa**. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

BERBERT JÚNIOR, Carlos Oiti. **A história, a retórica e a crise dos paradigmas**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás/ Programa de Pós-Graduação em História/Funape, 2012.

_____. **A história e as aporias da narratividade: um estudo sobre Jörn Rüsen, Paul Ricoeur e Carlo Ginzburg**. In: SERPA, Cantalício Élio; Menezes, Marcos Antônio (eds). **Escritas da História: Narrativa, Arte e Nação**. Uberlândia: Edufu, 2007.

(filme) *CÃES DE ALUGUEL*. Quentin Tarantino. 1992.

(filme) *DJANGO LIVRE*. Quentin Tarantino. 2012.

DJANGO. Sergio Corbucci. 1966.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GAUDREAU, Andre; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

(filme) *JACKIE BROWN*. Quentin Tarantino. 2010.

(filme) *KILL BILL I*. Quentin Tarantino. 2010.

(filme) *KILL BILL II*. Quentin Tarantino. 2010.

(filme) *OS OITO ODIADOS*. Quentin Tarantino. 2016.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP: Papirus, 2000.

(filme) *PULP FICTION, TEMPO DE VIOLÊNCIA*. Quentin Tarantino. 2010.

RICOUEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 3. O tempo narrado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

STONE, Lawrence. **O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história**. Tradução: BOTTMANN, Denise. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/59564000/STONE-Lawrence-O-Ressurgimento-Da-Narrativa>. Acessado em: 03/11/2015.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. 3 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1 reimpressão. 2010a.

_____. **Reconstrução do Passado. Teoria da história II**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007b.

_____. **História Viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007c.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: estruturas míticas para escritores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.