

## **HISTORIA E CINEMA: APROXIMAÇÕES**

Resumo: A PRESENTE COMUNICAÇÃO TRATA DA ABORDAGEM DA IMAGEM, EM ESPECIAL DO CINEMA, ENQUANTO FONTE DA PESQUISA HISTÓRICA. COMO A HISTÓRIA SERVE-SE DESSA FONTE ENQUANTO RECURSO DIDÁTICO DE PESQUISA? DE QUE MANEIRA OS ELEMENTOS DA IMAGEM ENRIQUECEM A BARCA DA HISTÓRIA ENQUANTO NARRATIVA E QUAIS SAO OS ELEMENTOS A SEREM CONSIDERADOS NESSE TIPO DE TRABALHO É O QUE PRETENDE A COMUNICAÇÃO DESTES ARTIGOS.

Anne Caroline Lima - PUC Goiás

A década de 70 foi marcada pela crise de maio de 68, que repercutia ainda, a guerra do Vietnã, ascensão do feminismo e outros eventos. Todos esses acontecimentos levaram ao que ficou conhecido como crise dos paradigmas que ocasionou rupturas epistemológicas profundas, pondo em xeque os conceitos dominantes da História.

Essa crise dos paradigmas ocorreu, em parte, porque os modelos até então aplicados pela História de certa forma esgotaram a “capacidade de verdades, de responder às questões de diversidades sociais e de determinadas instâncias sociais, como a cultura, os meios de comunicação de massa... Certas questões, que segundo Durval Muniz de Albuquerque, em a “Arte de Inventar o Passado”, ficam à sombra e o historiador não conseguia vislumbrá-la por se deter à objetividade da luz.

Entretanto, trabalhar com a objetividade da luz, buscando a verdade dos fatos, não era mais suficiente, visto a complexidade das relações humanas e a rapidez com que os acontecimentos se dão num determinado contexto e logo se transformam. Isso porque o real, ou aquilo que se define por real é mais complexo que métodos tradicionais possam dar conta e é aí que a zona de conforto dos historiadores cai por terra. Paul Ricoeur salienta que “...é objetivo aquilo que o pensamento metódico elaborou, pôs em ordem, compreendeu e que por essa maneira pode fazer compreender.” (RICOEUR, 1968, p.23).

Uma forte crítica à postura marxista e à corrente dos Annales passa a tomar força ao final do século XX, apesar de ter surgido de dentro delas o impulso de renovação, chamado de História Cultural.

Até a chamada crise dos paradigmas, haviam vertentes historiográficas que consideravam que a fonte, enquanto documento, falava por si e continha o caráter de verdade, ideia positivista que trazia consigo o peso da cientificidade desejada pela história.

No Brasil, até os anos 80, essa postura marxista era a que até então dava conta da realidade do país que se via mergulhado numa ditadura que somente começou a se reabrir politicamente a partir de 1980. Assim, a história

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & história cultural. 2ª Edição. Belo

Horizonte: Autêntica, 2005. 132p. econômica era foco para analisar o processo de transição dum país de ordem escravocrata para o trabalho livre e em processo de industrialização.

Ainda no Brasil, movimentos populares como os de sindicatos, lutas de classes, eram estudados no sentido de perceber a resistência e a dominação. Nas Universidades a história era concebida como um processo contínuo, linear e inteligível por um modo racional. Entretanto, essas concepções não se denominavam positivistas, apenas científicas.

Em 1989, com a queda do muro de Berlim, alguns estudiosos passam a questionar os esquemas explicativos da História como sendo duros na aplicação ao real. As lógicas explicativas eram tidas como reducionistas e compreendendo o processo histórico como uma sucessiva luta de classes. A sensação de que tudo já estava explicado em termos básicos de dominação e resistência, levou vários estudiosos a se voltarem para novos referenciais de análise.

A crítica a *École des Annales* deu-se no sentido de que esta, encabeçada por BRAUDEL, desejava uma história total baseada na coleta sistemática de dados, levando alguns a declararem que se tratava de uma História reduzida à narrativa, sem capacidade de explicar os fenômenos.

Visto isso, percebe-se que a crise dos modelos de explicação da História se dá pela insuficiência de respostas, ou incompletudes destas. Daí uma crise na História enquanto ciência, que a pouco (década de 60 e 70) se via também ofuscada pela Sociologia, Ciências Políticas, e até Economia. O que ocorria era que a História juntava dados e os ordenava e as outras ciências os interpretavam, como destaca Sandra Jataí Pesavento, no livro *História e História Cultural*.

A crise da História com seus paradigmas “ultrapassados”, entretanto, culminaria na perspectiva de abertura para novos pressupostos de análise e abordagens do passado. As concepções de viés marxistas abrem espaço para uma nova história cultural que percebe a cultura como manifestação superior do espírito humano e, portanto, como domínio das elites.

A cultura vista como dualidade eruditaXpopular não é mais encarada assim pela nova perspectiva que utiliza uma nova forma de trabalhá-la. Segundo Lynn Hunt, trata-se de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e constituídos pelos homens para explicar o mundo.

Nessa nova perspectiva, a cultura seria uma forma de se traduzir a realidade como forma simbólica, percebendo que tudo, todos os sentidos conferidos à palavra, às ações, às coisas e aos atores pessoais, se apresentam de forma cifrada, logo com apreciação valorativa. A apreciação valorativa do historiador, dirige-o em sua produção, pois é ele quem seleciona os fatos, é ele quem determina e o que os documentos, as fontes lhe apresentam. Estas últimas também não são “detentoras absolutas” da verdade, visto que sua produção, sua concepção também acabou por ser manipulada (no sentido de manuseio) em determinado momento.

Enxergando dessa maneira, pois, novas questões passam a ser feitas as fontes e novas respostas podem ser obtidas e a coerência de tudo o que estava posto até então entra em xeque podendo vir a ser contado de outros modos, possibilitando talvez uma reescrita da História. É o que Pesavento chama de reinvenção do passado, construindo nossa contemporaneidade.

Vários teóricos discutem acerca da Nova História Cultural, abordando o que poderia vir a ser tratado como fonte, visto que a cultura passa a ser um campo que abre muitas outras possibilidades de interpretação do passado. Deste modo, podemos considerar jornais, revistas, recursos midiáticos, como o cinema, a própria subjetividade contida nos sentimentos...enfim, todas as formas de representações das relações humanas passam a ser passíveis de interpretação histórica. Segundo Paul Ricoeur “esperamos que a história seja uma história dos homens e que ajude o leitor, intruído pela história dos historiadores, a edificar uma subjetividade não só de mim mesmo, mas do homem.” (RICOEUR, 1968) Isso está no cinema, essa subjetividade do homem que causa a catarse, a identificação com o filme, o faz trazer da tela para a realidade situações passíveis e possíveis de entendimento. O filme é uma narrativa subjetiva pela qual o leitor/expectador pode refletir, ir além do texto.

Um conceito fundamental para trabalharmos dentro dessa nova perspectiva é exatamente o de representação. Mauss e Durkheim, no início do século XX, ao estudarem povos primitivos, dão conta de que a representação forma uma realidade paralela à existência dos indivíduos, os quais fazem os homens viverem nelas e por elas. Essas representações, de certo modo, se colocam no lugar de mundo e permitem aos homens percebê-lo e pautarem sua existência. Indivíduos e grupos, dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.

A representação não é, entretanto, o real, mas uma cópia dele. Representar é entrelaçar vários processos perceptíveis, identificáveis,

reconhecíveis, classificatórios, que legitimem ou excluam. As representações dizem mais do que mostram, isso por carregarem um caráter simbólico. Sua força está em produzir reconhecimento e legitimidade social.

Disso nos diz Paul Ricoeur, ao falar sobre processos de figuração, por exemplo, que estão relacionados ao nosso modo de enxergar o mundo. A memória é inerente ao ser, porém, ela se faz atual, pois o ato de lembrar dá-se no presente e entre este e o fato que se lembra, há uma fronteira, uma espécie de tempo anônimo. Tudo o que diz respeito à memória só faz sentido por intermédio da construção narrativa, que, de certo modo, procura preencher lacunas.

Entramos aqui na ideia de imagem, que está relacionada ao lugar de abstração. É a partir de uma imagem que podemos perceber o mundo. Tudo o que pensamos está associado a uma determinada imagem e a interpretação que fazemos dela. Assim, durante o tempo todo lidamos com ícones, com coisas no lugar de outras coisas para ordenar nosso pensamento. Assim, a ideia que se tem é de quem sem imagens não há pensamentos. Não há como formulá-los, avaliá-los interpretá-los.

O problema é que, a medida em que pensamos, e as imagens vêm a tona, essas estão carregadas de preconceitos e aí mora o problema, aí está o desafio diário ao qual estamos fadados. Não é possível pensar sem imagens, mas estas imagens estão prerenhadas em nossa mente. Para avançarmos na construção do conhecimento e das realidades que nos cercam, precisamos desenvolver essas imagens de maneira a incorporar novas e transformá-las dia a dia.

O ser humano é um ser simbólico e como os símbolos são resultados das nossas lacunas, carências que também são imagéticas, por isso a imagem é tão importante para o pensamento humano, para a condição humana. Essas imagens não são universais em todo o tempo, variam de acordo com região, crenças, vivências. São adquiridas diariamente e interagem diariamente com as que são preexistentes. Ao pensar num símbolo para a vida por exemplo, alguns podem visualizar imediatamente o momento do parto, outros no planeta terra, outros visualizarão comida, água... A partir da imagem podemos pensar verbalmente, e as palavras, o sistema linguístico também é imagético.

No caso do cinema, as imagens são constitutivas de significado e buscam identificar-se com um público que possui um imaginário acerca do tema exibido. Filmes que possuem valores morais expostos buscam identificação com o telespectador ao exporem cenas em que a quebra de valores traz consequências que não valem a pena, e isso fica evidenciado no sofrimento ou na vitória dos atores que constroem a cena por meio da imagem.

Os preconceitos imagéticos formulam no indivíduo um imaginário, seja ele religioso, social, político ou de qualquer natureza. O cinema, prioritariamente imagético, trabalha com toda essa carga de símbolos e imagens que se traduzem mensagens. Em muitos casos, os filmes são dotados de interrupções, sejam elas do narrador ou até mesmo da câmera, além das de própria interpretação dos atores que buscam gerar uma identificação com quem os assiste. Nessa perspectiva, o cinema trabalha com preconceitos e com discussões de foro individual e coletivo o tempo todo.

A imagem pode ser manipulada por conceitos. Ao fazer uso de uma câmera de mão numa filmagem onde os atores estão correndo, por exemplo, busca-se passar para o telespectador a sensação de que o mesmo está ali, participante, correndo junto. Pode-se ainda fazer uso de câmeras do tipo *groove*, onde a imagem dá a noção de multidão ou de indivíduo dentro de um cenário maior. As técnicas utilizadas para se construir um filme são sempre pensadas a partir da construção de sentidos que trarão, trabalhando com a verossimilhança ou não, irão mexer com o imaginário constituído por imagens daqueles que verão o produto final. Ismail Xavier, em *Parábolas Cristãs no século da imagem*, cita dois filmes nos quais se trabalham o imaginário cristão a partir de histórias que poderiam ter correspondência real facilmente, e que tratam de questões que vão além da interpretação. Os valores discutidos, a perspectiva do milagre, as possibilidades de vida dialogam, por meio da imagem, com o outro lado da tela.

No cinema a busca pela verossimilhança está constituída principalmente na imagem, e nele a imagem vale mais que mil palavras, na verdade são as palavras. Nesse sentido, o cinema chega a se aproximar da História pois utiliza de recursos para se aproximar do real, e esses recursos estão sempre

carregados de um “eu” que se coloca no ofício de construção. DA mesma forma em que o historiador faz uso de imagens pela linguagem, num fazer semiótico, o cinema faz uso de cameras e de diversas artimanhas ao representar a realidade que também estará corrompido por uma opinião, ainda que subconscientemente. Entretanto, o compromisso do historiador com a verossimilhança é inegociável, já o do cinema está aberto. A trama determinará o foco de cada um, mas ambos se prendem a uma narrativa.

O cinema, entretanto, nesta trama, torna-se em alguns casos mais determinista pelo fato de usufruir da imagem já dada, enquanto que a História utiliza de uma imagem linguística que poderá ser interpretada pelo leitor visualmente. Assim, é difícil dizer se nas telas ou nos livros a interpretação da narrativa irá ocorrer mais “pura”, se assim podemos dizer. O que interessa é que ambas se utilizam da imagem como ponto crucial para a recepção do leitor/telespectador, e ambas estão sujeitas a colocar o signo como tradutor de pensamento. Mas penso que no cinema este signo se torna mais determinante, pois está dado. Embora possa sofrer interferências de narradores, atores interpretando e até mesmo diretores comandando as cameras.

No texto linguístico, o receptor tem a possibilidade de comandar a velocidade das imagens pela velocidade de sua leitura, na tela do cinema isso vem materializado e ele simplesmente é obrigado a entrar no ritmo das cenas e muitas vezes é levado a interpretações forçadas, visto que as imagens surgem e se vão num tempo que ele mesmo não comanda. Será necessário rever o filme para obter maiores conclusões, dependendo da densidade deste. No texto, é permitido um refazer, reler com maior facilidade, e escolher as imagens que se organizam em pensamentos a medida em que esse exercício é realizado.

Num filme como “Primavera, Verão, Outono, Inverno e primavera”, encontramos um estilo filmico onde a fotografia diz mais ao receptor que as próprias falas das personagens. Pela fotografia em movimento e a calma das ações desenvolvidas bem ao estilo oriental, o receptor tem tempo para refletir e pensar sobre o que vê. Está é uma forma de narrar exibindo imagens. E aqui as intromissões são bem ao estilo do que deveria ser o trabalho do

historiador, quase nulas, apesar de que cenas foram escolhidas na construção da trama original. Entretanto, num filme como Irreversível, o receptor luta contra o turbilhão de imagens e acontecimentos imagéticos que está diante dele para organizar seus pensamentos. É a narrativa fílmica noutra perspectiva, nouro formato, descrita por outro indivíduo. Assim como na História encontramos vários textos narrando os mesmos acontecimentos, ou mesmo que fatos distintos, mas de modos completamente avessos, no cinema isso é possível. Tanto cinema como História podem se valer dos artificios que a narrativa dispõe para o mesmo fim, contar um fato, mesmo que ficcional.

Tanto na história quanto no cinema, a narrativa está sujeita a interpretação do interlocutor e a ação do seu feitor. Assim, as imagens são lançadas, organizadamente ou não, de modo a sofrerem interferências de quem as organizou, seja por meio de cenas materializadas, seja por meio de palavras, imagens lingüísticas. Posteriormente, ambas estão sujeitas à interpretação de seus receptores, seus interlocutores, seus telespectadores. E não importa sempre a intenção do criador/organizador, fatores culturais, territoriais, experienciais influenciarão também no resultado deste processo narrativo.

Não podemos deixar de esclarecer uma coisa: a narrativa fílmica não possui compromisso nenhum com o que é realidade, ainda que possa buscar retratá-la “fielmente”, seu compromisso não está pautado nisso, já a narrativa Histórica é justamente o contrário, possui toda a pretensão de ser considerada real, ainda que permeada por informações pessoais, ainda que narrada pelo historiador, seu compromisso é com o fato. O que chamamos a atenção aqui é para a questão do uso da imagem que ambas utilizam, e que traz resultados para as duas formas de se contar histórias.

BIBLIOGRAFIA:

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. História & história cultural. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Primavera, verão, outono, inverno..e primavera. Ki-duk Kim. Coreia do Sul, 2003.

RICOEUR, Paul. Objetividade e subjetividade em História IN: *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1968.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
MESTRADO EM HISTÓRIA  
TURMA 2011

Goiânia, agosto de 2012.