

Rodrigo Almeida

Universidad Federal de Pelotas, Brasil

O cinema em busca de uma sensibilidade estética da história

Cinema in search of an aesthetic sensibility in history

Resumen

El trabajo analiza la relación entre la historia y la estética, esto es, reflexiona sobre la historia en el sistema sensible de la estética, presentando una mirada sobre el cine como construcción de un pasado imaginario. Hay, por lo tanto, una confrontación metahistórica del régimen estético con una densa recuperación teórica para profundizar la convergencia entre los dos campos.

Palabras Clave

Historia
Estética
Cine

Abstract

This paper considers the relationship between History and Aesthetics; that is, it reflects on History within the sensitive system of Aesthetics, presenting cinema as a construction of an imaginary past. We propose a metahistorical confrontation of the aesthetic regime and a deep theoretical retrieval in order to analyze the convergence of the two fields.

Keywords

History
Aesthetics
Cinema

Introdução

Parece mais sensato admitir que vivemos em um mundo moldado, mesmo em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar exatamente como os filmes trabalham para criar um mundo histórico. Isso significa se concentrar no que podemos chamar de suas regras de abordagens dos vestígios do passado e investigar os códigos, convenções e práticas por meio dos quais a história é levada às telas (Rosenstone, 2010: 29).

1.- Na ocasião Stockhausen foi questionado por um jornalista se a natureza de sua obra *Licht* era meramente "uma compreensão figurativa de uma história passada ou se particularmente demonstrava aspectos materiais dessa história".

O compositor alemão respondeu fazendo menção às forças que representariam Adão, Eva e Lúcifer e que mesmo "orando diariamente para Adão, não para Lúcifer, este último está sempre muito presente como em Nova York recentemente". Na sequência, o jornalista perguntou como os atentados atingiram o artista e ele continuou dizendo que as forças representadas por Adão, Eva e Lúcifer continuam agindo sobre a humanidade em diferentes momentos de sua história e que o 11 de setembro era talvez a maior obra de arte de uma dessas forças (no caso, Lúcifer).

O percurso através dos impulsos teóricos que aproximam o cinema da história e a história do cinema revela um sinuoso campo de discussão, formulado por algum tempo como dois estranhos que se olham, mas não se reconhecem. No caso particular das análises sobre produções ficcionais, o resultado alterna entre investigações ora pragmáticas, ora didáticas; de uma obra ou um conjunto de obras; sobre um determinado tema ou reunindo visões diferentes sobre um mesmo período pretérito em suspenso. Trata-se de um olhar para ilustrar (ou contestar) tal cenário diante de uma base historiográfica / cinematográfica pré-estabelecida, como bons historiadores exegetas, cientes de sua missão, apontando anacronismos e correções nas produções audiovisuais. As imagens nascem subjugadas pela ordem teórica, como impossíveis delas próprias tecerem também uma parcela de teoria, uma proposição por outras vias, uma independência consciente de um regime estético permeado por relações, técnicas, sensibilidades e funções; as imagens servem como objetos visuais atravancados aos desejos teóricos dos seus pesquisadores. São tomadas através dos antigos regimes ético (as imagens sendo analisadas pela sua verdade) e representacional (as imagens como imitação e formas da realidade), propostos pelo filósofo francês Jacques Rancière. A arte não é tratada "como uma forma autônoma de vida" (Rancière, 2002: 6), os escritos não miram tanto "o terreno estético em que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história" (Rancière, 2005: 13). Com intuito de expandir esses conceitos, partimos de um comentário realizado pelo compositor alemão Karlheinz Stockhausen, numa conferência na Alemanha em setembro de 2001, que circulou fora de contexto¹ e lhe rendeu inúmeras represálias, para esboçarmos um primeiro cenário contundente: Stockhausen afirmou à época que o ataque às Torres Gêmeas deveria ser considerado como a maior obra de arte produzida pela humanidade até então.

Por mais violenta que pareça a ideia, não podemos considerá-la equivocada, afinal para além de um acontecimento histórico, o 11 de setembro pode ser caracterizado como a maior experiência estética coletiva já vivida em tempo real pelo ser humano. Seja pela dimensão do ocorrido e pela larga cobertura midiática realizada ao vivo; seja pelo elemento surpresa de um segundo avião e do desmoronamento monumental das torres; seja pelo número de imagens captadas em diferentes suportes e ângulos, replicadas insistentemente em todos os meios de comunicação de massa. Milhões de pessoas passaram pela experiência do sublime, isto é, pela grandeza que só pode ser colocada em paralelo consigo mesma, "uma experiência tal que resulta do confronto entre nossas mentes e um evento terrível e chocante que desafia as nossas faculdades de compreensão" (Oliveira, 2012: 65). Entrevistas realizadas com jovens, nascidos em meados da década de 1980, que carregavam consigo um desencanto, um sentimento pós-histórico, por não terem vivido os grandes acontecimentos ou deles não lembrarem por serem, à época, bem pequenos apresentavam uma retórica similar: eles haviam se sentido diante da televisão, pela primeira vez, como parte da história. Os ataques endereçaram os olhares do mundo para um mesmo acontecimento, foram apresentados e interpretados de maneiras diferentes a ponto de nos perguntarmos: podemos dizer que o 11 de setembro de 2001 foi o mesmo para crianças iranianas, adultos novaiorquinos, surdos-mudos franceses e jovens voltando da escola no Brasil? O filme *11 de setembro* (França/Reino Unido, 2002), lançado exatamente um ano depois do fatídico ataque, responde enfaticamente que não. Antes dos atentados se transformarem numa narrativa heróica envolvendo passageiros, bombeiros, sobreviventes, familiares ou soldados enviados para o Afeganistão, legitimando esteticamente a "luta contra o terror" empreendida pelo governo norte-americano, esse projeto reunindo onze curtas-metragens, variando entre ficções e documentários, inclusive flanando na fronteira cada vez mais borrada entre os dois gêneros, estrutura uma visão multifacetada através do olhar de cineastas de diferentes nações e distintas visões cinematográficas, dentre os quais a iraniana Samira

Makhmalbaf, o bósnio Danis Tanovic, o britânico Ken Loach e o mexicano Alejandro González Iñárritu.

Decerto, visões críticas ao método científico e tradicionalista se multiplicaram no campo historiográfico nos últimos cinquenta anos, em especial, desconstruindo uma história considerada factual, acostumada a destacar os grandes acontecimentos, grandes nomes, como se a história se acentuasse e adormecesse em determinados períodos e lugares. Os eventos do 11 de setembro entraram como um paradigma novo nessa discussão, graças a crescente popularidade de equipamentos de captação, disseminação e reprodução de vídeos, fotos e sons. Não se trata mais de uma construção única sobre o acontecimento como acusado anteriormente, ainda que se mantenham algumas representações hegemônicas, mas uma construção consciente da sociedade altamente midiática em que vivemos, onde pessoas de diferentes lugares do mundo são capazes de produzir uma impressão e repercutir por caminhos adversos a partir de um mesmo fato. O filme, de certa maneira, tenta dar conta desse intrincado mosaico, desestabilizando o costume de contar, escutar ou ver uma história de cada vez, sem se dar conta que, parafraseando uma antiga declaração do cineasta Peter Greenaway, as histórias interagem, acontecem por vezes ao mesmo tempo, cuja organização narrativa cria um recorte limitado, demasiado ideológico, artificial. Há uma notável transformação estética da sensibilidade histórica. O curta do mexicano Alejandro González Iñárritu resume a proposta global do filme: mantendo a tela preta pela quase totalidade dos onze minutos, com rápidas inserções das assustadoras cenas de pessoas pulando das torres, escutamos vozes sobrepostas vindas de contextos diferentes -pessoas reagindo na rua, dando entrevistas, jornalistas desorientados, recepção de emergências, ligações de despedida de pessoas dentro dos prédios- todas, de uma forma ou de outra, afetadas pelo ataque terrorista. Essas vozes em várias línguas diferentes e aparentemente desconexas no espaço poderiam não funcionar individualmente, mas a partir do momento que se tornam um bloco -assim como a comunhão dos onze curtas na formação do filme ou de todas as imagens na constituição do acontecimento histórico- terminam por construir uma grande colagem de significados múltiplos, mas cujo significado maior -a reunião pela fragmentação, pela descontinuidade- aponta o dedo diretamente para o olho na história.

Pouco mais de um século antes disso, o potencial histórico dos filmes foi observado – primeiro nos documentários e, somente, depois nas ficções – pela capacidade de captarem as nuances do período de produção, como uma inscrição material do tempo, não necessariamente contemplada pelas intenções dos realizadores. “Um travelling, procedimento aparentemente utilizado para exprimir duração pode exprimir zonas ideológicas e sociais não previstas a priori ou mesmo antagonicas ao desejo preliminar de realização” (Ferro, 1992: 16). O cinema escapa de si para se perpetuar, por meio do que está em primeiro plano ou balançando discretamente no fundo, pela textura do suporte, pela textura do passar dos anos; pelo enquadramento, movimento; antes mesmo de representar o passado, formalizou-se como um “documento de sua época, veiculando valores, projetos, ideologias” (Capelato, 2007: 9) e capturando uma constelação de “gestos, objetos, comportamentos sociais, etc que são transmitidas sem que o próprio diretor queira” (Morettin em Capelato, 2007: 43). Foi, então, gradualmente incorporado -também rejeitado- como objeto pela história. Em março de 1898, menos de três anos depois da primeira sessão oficial do cinematógrafo, o fotógrafo polonês Boleslaw Matuszewski, empregado na fábrica dos Lumière, publicou em Paris o manifesto *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, onde defendia a necessidade de uma coleção pública das imagens produzidas pelo novo aparato, na Biblioteca Nacional Francesa. Esse é um dado realmente importante se considerarmos as sucessivas perdas da memória cinematográfica mundial, especialmente num contexto em que a política de preservação de filmes só se iniciou, mesmo na França, apenas com Henri Langlois, “o guardião da memória do cinema”, a partir da década de 1930 com a criação da Cinemateca Francesa. Até então, boa parte das películas era derretida após a circulação, seja para servir como piche no calçamento de vias, seja para a produção dos saltos nos calçados femininos.

A defesa esquecida de Matuszewski, envolvendo coleção, preservação e catalogação, numa época em que ainda havia apenas um punhado de filmes, tomava como pressuposto o 'valor histórico' do cinema, cujo banco de dados serviria para o futuro ensino do passado sob novos

2.- Naturalmente, a visão de Boleslaw Matuszewski ainda pressupõe a ideia de imagem como verdade, usando dessa confiança baseada na exatidão e precisão quase matemáticas, inclusive, como meio de aproximação do campo histórico científico instituído no século XIX. Além disso, para além do valor de documento histórico e fonte de formulação de um imaginário coletivo, destaca uma terceira utilidade para o cinema: o uso policial. O fotógrafo defende que as câmeras poderiam produzir perfis profundos dos condenados, entendendo a formulação de seus crimes, assim como servir na coibição de futuras infrações, já antecipando um sistema de patrulha e vigilância que só muito depois seria analisada por Michel de Foucault e vivenciada em profundidade pelos sujeitos contemporâneos.

parâmetros: “entre uma fonte de luz no escuro e um pano branco, seria possível vermos os mortos e desaparecidos ficarem de pé e voltarem a andar” (Matuszewski, 1898: 3, tradução nossa). Essa recuperação mostra uma visão bastante diferente da frase atribuída a Louis Lumière de que o cinema era uma invenção sem futuro. Mais notável é que para além da visão do cinema primitivo como forma de documentar acontecimentos políticos, grandes artistas, costumes locais, gerando um semblante oficial manejado pelo Estado para o conhecimento direto do passado, o fotógrafo já apontava para duas outras direções. Primeiro, para o desejo de “captar os fatos inesperados que emergem em frente ao sujeito” (Matuszewski, 1898: 4), sem negar a premissa de acontecimento premeditado ou demasiado oficial; segundo, para a possibilidade de “traçar uma história cinematográfica de uma geração” (Matuszewski, 1898: 5), reunindo produções de âmbitos diferentes de um mesmo período, no intuito de desenhar um imaginário produzido e partilhado durante um conjunto de anos². Seu nome permaneceu por muito tempo, absolutamente, apagado da história do cinema e/ou do percurso do cinema na história.

Cinema como agente metahistórico

Seja como for, não é o caso de promover determinados cineastas ou cinemas à categoria de historiadores, da defesa de uma porção de filmes “sérios” enquanto história, forçando uma hierarquia de autorizações para a produção de imagens. Além de se prenderem ao filme “sério” como uma espécie de forma correta de representação, algumas reflexões parecem esquecer o que é fundamental nessa pesquisa: desenhar essa encruzilhada de transformações no campo historiográfico, na sensibilidade histórica, tomando o cinema como um agente metahistórico. Não tão ocasionalmente, os historiadores desfiem que o cinema nunca vai atingir a complexidade da História (ainda com H maiúsculo, indicativo que não vamos adotar por aqui): o caso é que ambos os campos não estão disputando um mesmo horizonte teleológico, mas percebendo a emergência de uma teleologia cruzada. É notável a visão conservadora sobre o chamado “filme histórico”, classificados com aqueles que reconstróem conscientemente o passado, mas na prática restringem esse passado, reafirmando uma história apenas canônica da humanidade. Um formato superado pela própria historiografia. Aliás, a mera divisão em subgêneros, como drama histórico clássico, drama inovador ou de oposição, documentário, cinebiografia mostra que, mesmo pesquisadores como o historiador norte-americano Robert Rosenstone, demonstram uma preocupação central ainda voltada ao conteúdo, esquematizando uma catalogação simplista, lançando ao segundo plano os modos narrativos do contar, cujas categorias necessitam de mais complexidade e transversalidade, inclusive tomando os filmes como ponto de partida para perfurar as perspectivas historiográficas. As perguntas terminam sendo formuladas dentro de um parâmetro equivocado: “será que essas representações realmente contam como história?”. “Elas aumentam ou diminuem o nosso conhecimento do passado?”. “Será que alguma representação fílmica do passado pode ser levada a sério?”. “Será que algum filme conta como “pensamento histórico” ou contribui para algo que possamos chamar de ‘entendimento histórico’?” Parafraseando Alain Badiou, antes do tempo empreendido nas respostas, precisamos estar seguros de que estamos fazendo as perguntas certas. O próprio Rosenstone indica uma linha de raciocínio mais frutífera.

Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional (2010: 23 e 24).

Por outro lado, alguns escritos esboçam uma série de sugestões sobre as formas e temporalidades da representação do passado (pouco ainda se fala na *produção* ou *criação* de diferentes passados, um destino singular das imagens), vislumbrando temas tais como a relação entre história e arte; ficção, realidade e verdade; tempo e narrativa; aspectos da narração; confrontos entre presente e passado, mas cujo aprofundamento teórico se concretiza quanto mais se afasta do universo cinematográfico. A articulação é realizada por terceiros. Dentro dessa convergência de campos, o âmbito da autoreflexão ainda se mostra bastante tímido e pouco coerente se comparado às trajetórias independentes da teoria do cinema e em especial da historiografia. Qual o tipo de conhecimento produzido no âmbito dessa encruzilhada? De que forma esse co-

nhecimento reverbera e contamina os pólos formadores? “A leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. Já a leitura histórica e social dos filmes permitiu-nos atingir zonas não visíveis do passado da sociedade” (Ferro, 1992: 18). Decerto, o amadurecimento de um campo está condicionado à ampliação dos *olhares sobre si*, procedimento fundamental não só para a história e sua escrita ou o cinema e sua feitura, como para compreender o intercâmbio de ambas as construções, num conjunto cada vez mais fragmentado de imagens formadoras do imaginário da sociedade contemporânea.

Nesse sentido, rompemos com a hierarquia do cinema usado em função da história ou da história instrumentalizada a favor do cinema, assentando nossa busca num campo anômalo em que ambas as dimensões se fundam como vigas centrais. O historiador Marc Bloch, um dos patriarcas da Escola dos Annales, apontava para “os gozos estéticos próprios da história”, um “espetáculo feito para seduzir a imaginação dos homens, sobretudo quando, graças ao seu distanciamento no tempo ou espaço, seu desdobramento se orna das sutis seduções do estranho” (2001: 44). O cinema, sem dúvida, se entregou aos encantos do passado, revestindo-o com imagens em movimento, criando camadas cognitivas sobre o processo de rememoração realizado até então por escritos, relatos, ruínas, estudos, pinturas, esculturas ou fotografias. A Guerra da Secessão, por exemplo, se vestiu com novos rostos, novas paisagens, nova temporalidade através do filme de David Griffith, mesmo diretor que pouco tempo depois alinharia em três horas, quatro eventos distantes ao longo de mais de dois mil anos, passando pela Babilônia, pela história de Jesus Cristo, pelo embate de católicos e protestantes na França do século XVI e por uma fábrica de seu próprio tempo, unindo-os através de um mesmo tema, a intolerância, como um fantasma sobrevivente da civilização, renascido em cada época sob diferentes máscaras. Ao seu modo, projetos cinematográficos centenários como esse já apontavam para a construção histórica por meio da descontinuidade, uma união de fragmentos perdidos e desconstruídos por meio da narrativa empreendida pelo realizador. O arranjo e disposição das imagens, tal como a montagem intelectual proposta por Eisenstein, passam a referendar uma maneira de reunir ideias, nesse caso produzir e aproximar passados, anacronizando-os. O historiador Eric Hobsbawm escreve:

[...] homens e mulheres aprenderam a ver a realidade através de lentes de câmeras. Pois embora aumentasse a circulação da palavra impressa, esta perdeu terreno para o cinema. *A Era da Catástrofe* foi a era da tela grande de cinema. Na verdade, à medida que se aprofundava a Depressão e o mundo era varrido pela guerra, a frequência nos cinemas no Ocidente atingia o mais alto pico de todos os tempos, criando novos meios de ver ou estabelecer relações entre as impressões dos sentidos e as ideias (1995: 191).

Se a história desenvolveu seus parâmetros ao longo do século XX dialogando com outras disciplinas, a antropologia, a sociologia, a arqueologia, a geografia, esculpindo um paradigma transversal de ferramentas e métodos para melhor desbravar suas fontes, manteve seu envolvimento com a estética relegado ao espaço de exceção, uma história cultural, da arte, do imaginário ou das representações, que costumam, por sua vez, também relegarem o cinema a um segundo espaço de exceção. O potencial diálogo adormeceu como ruído. Ademais, de forma aparentemente paradoxal, entrevendo essa vontade de religação dos saberes que se materializa como uma interdisciplinaridade instrumentalizada, a história prosseguiu um direcionamento característico de todos os campos de conhecimento, sobretudo, a partir da Modernidade, rendendo-se à crescente especialização, correndo o risco não só do isolamento diante de outras esferas, mas cristalizando esse isolamento no seu próprio ambiente interno. Hayden White defende que “toda disciplina é constituída, como viu Nietzsche, por aquilo que ela coloca como proibido aos que a praticam. Toda disciplina é constituída por um conjunto de restrições ao pensamento e à imaginação e nenhuma é mais tolhida por tabus do que a historiografia profissional” (1995: 17). Pressupomos, assim, uma libertação das formas do pensar, em especial das formas do pensar a história por meio das imagens, das imagens por meio da história e das imagens por meio das próprias imagens. O que poderíamos falar, pensar, escrever, produzir, imaginar sobre o 11 de setembro se desconsiderássemos o que vimos na televisão e na internet?

Ciente de tal processo simbiótico, se “a teoria também implica uma visão sobre o próprio campo de conhecimento que se está produzindo” (Assunção, 2011a: 66), se é necessário “compreen-

der-se historicamente” (Assunção, 2011a: 36), não basta apenas refletir sobre as formas narrativas, temporais, temáticas como vêm sendo encadeadas as pesquisas históricas individualmente, mas colocar esse mesmo debate em confluência com as múltiplas linguagens artísticas, tal qual o cinema, identificando e constituindo novos espaços internos capazes de levantar embates teóricos. Trata-se da imagem destacada para além da ilustração, da reconstrução, da reconstituição e da representação, uma instância carregada de códigos e vestígios produtores de realidades autônomas. Como a vida. Não apenas um reflexo do contexto de sua época, sendo, inclusive, colocada sob diferentes estratégias narrativas e regimes de verdade. Substitui-se a ideia de reprodução das coisas por construção de suas relações, porque “na idade da história e da imagem, todo objeto possui uma vida dupla, detém uma potência de historicidade no coraço de sua natureza de objeto perceptivo” (Rancière, 2013: 71). Com esse impulso das imagens, pondera-se com outros olhos as tensões entre a história (*Geschichte*), isto é, a história do passado imediato ou longínquo, os fatos que constroem as narrativas históricas; e a história (*Historie*), o entendimento do sentido histórico, as teorias da história, as representações e as interpretações a respeito desse mesmo passado. Chegamos assim ao paradoxo, colocado por Didi-Huberman (2013), sobre a história da arte e aqui deslocado para o cinema: que concepção de cinema se admitiria fazer história e que concepção de história podemos aplicar ao cinema?

História, ciência e arte

Ainda que de tradição milenar, a história protagonizou um momento decisivo na sua trajetória epistemológica na passagem do século XVIII para o século XIX -chamado de século da história- quando rompeu com o campo da literatura, firmando uma base de pretensão científica balizada no distanciamento da reflexão estética e até filosófica. A “especulação” abria, assim, caminho para uma “comprovação”, a ciência humana tomava como referência a certeza e o método das ciências naturais. Símbolo dessa transição é o verbete *história* publicado por Voltaire na *Encyclopédia* em 1765 onde o campo ainda é visto como um gênero literário, mas cujo sintoma está na diferença entre “a história como a narração dos fatos verdadeiros, ao contrário da fábula, que seria a narração dos fatos fictícios” (Assunção, 2011a: 103). Durante esse período, multiplicaram-se as questões fundadoras da história como ciência, primeiramente com o historicismo e o positivismo, seguidos pelo materialismo histórico, todos alinhados num contexto em que o pensamento sobre a narrativa e/ou dimensões estéticas não encontravam mais lugar. Estruturava-se a necessidade de aplicação de um método específico e a implementação de paradigmas teóricos; as fontes históricas oficiais assumiram papel elementar como matéria-prima do conhecimento; foram definidos os modos de relacionamento entre o historiador e seu objeto de estudo baseados numa suposta neutralidade; fixaram um vocabulário comum e um âmbito conceitual específico, estimulando a formação de uma matriz disciplinar para aprendizes universitários.

No bojo dessas transformações, estabilizadas após 1848, o decano dos historiadores profissionais, Leopold von Ranke, como estratégia de escavar o abismo entre a história e a literatura, anatemizou o romance histórico desde sua “invenção” (Lukács) pelas mãos de Walter Scott. “A verdade era mais interessante e bela que o romance. Abandonei então este último romance e resolvi evitar toda a invenção e imaginação nas minhas obras, mantendo-me preso aos fatos.” (Ranke, 1981: 5, tradução nossa). As pretensões de totalidade também antagonizavam ambas as propostas, porque enquanto Scott escrevia seus livros focado em anônimos introduzidos num grupo de períodos históricos “distintos”, uma espécie de “herói mediano” (Lukács), a ciência histórica perfurava suas bases com a vontade de produzir, dentro do preceito da continuidade, as histórias nacionais e universais e/ou das grandes figuras heróicas do passado. Se Ranke se dizia ofendido pelas “imprecisões históricas de Scott”, autores contemporâneos contestaram essa ofensa dizendo que o que a literatura do escritor escocês ofendia “era a visão otimista e contemporizadora do historiador alemão, revelando o universo militar com olhos céticos, não ufanistas, destacando a violência contra as mulheres, mostrando simpatia para com os não cristãos e não-europeus, dando voz aos excluídos” (Curthoys & Docker, 2005: 52). Sobre as consequências desse período, Hayden White comenta:

[...] a razão pelo qual os estudos históricos estão em crise hoje não é porque um punhado de loucos pós-modernos capturaram as mentes de uma juventude influenciável; é mais porque os estudos históricos têm de forma manifesta falhado nos esforços de se tornar a ciência que se esperava converter no século XIX. Antes dessa época, a história era cultivada numa combinação proveitosa com as belas artes, a epistolografia e a filosofia, como ramos da retórica, servindo como fundamento de uma pedagogia da virtude e como um tipo de arquivo da experiência. Mas se pensava que ao tornar os estudos históricos científicos era preciso sua redução de qualquer conexão, não só com a poética e a retórica, mas também com a filosofia e a literatura imaginativa. A partir desse momento, a história e a ficção nunca deveriam se mesclar, ainda que os historiadores continuassem se favorecendo do modo narrativo de representação característico do mito, da fábula, da épica, do romance, da novela e do drama (White, 2010: 172, tradução nossa).

A revolução historiográfica do século XIX esteve intimamente ligada aos processos de consolidação dos estados nacionais, preocupados em estabelecer fronteiras e implementar um sentimento nacional nos indivíduos, maculando uma noção de coletividade por meio do controle da imagem e da história. A lógica do poder é também a lógica de produzir discursos, cultivar memórias, resgatar mitologias: isto é, organizar a sensibilidade humana através da produção de narrativas. Marc Ferro retoma essa discussão pontuando que o cinema enquanto agente histórico do poder, costuma ser instrumentalizado por nações, seus governantes, suas indústrias; seja em regimes democráticos ou totalitários, mas cuja representação possui a clara ânsia de doutrinar e glorificar, usando imagens do império britânico, da ascensão burguesa na França, dos discursos monumentais de Hitler ou do empenho dos soviéticos. O autor destaca que o “controle do cinema” ou o controle das imagens como prioridade em diferentes governos ao longo do século XX, seguindo uma tendência fortificada no campo historiográfico no século anterior, e naturalmente se estendendo/ramificando pelo século XXI, produziu, de formas distintas, *monopólios de visões de mundo*, no intuito de simultaneamente serem a fonte primordial na constituição dos imaginários coletivos, manter um sentimento de seguridade social, encobrindo a ameaça de criações alternativas. O imaginário, de certa forma e nessas condições, tornou-se um de espaço de resistência, especialmente se o considerarmos como “o museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir e, graças a essa exaustividade, um museu em que se viabilizou o estudo dos procedimentos de sua produção, de sua transmissão, de sua recepção” (Durand, 2004: 1). A organização desse caos de imagens pede caminhos mais ousados, rompendo noções de cronologia, promovendo aproximações que navalham o tempo e o espaço.

Dentro do campo das narrativas e visões únicas sobre os acontecimentos, a conquista de uma objetividade no campo metafísico mantém laços com o monoteísmo afirmado pela tradição judaico-cristã e grande condutora da ética ocidental, baseada no preceito de solução final, numa escalada binária entre o falso e o verdadeiro. Esse pensamento foi reavaliado durante o processo de luta pela tradução da Bíblia por parte de luteranos, porque se acreditava que a “proliferação desmedida do impresso acabaria por se voltar contra as verdades emanadas dos livros, pela incitação a uma leitura superficial. O mesmo se coloca para as imagens de forma conservadora: em excesso acabam matando ou banalizando aquilo que poderíamos chamar de nossa *inteligência da imagem*” (Capelato et al., 2007: 90). Marc Ferro coloca que o cinema ou um mosaico de imagens quaisquer podem assumir seu papel como espaço autônomo transfigurando a realidade a fim de capturá-la sob novos ângulos, ruindo esses processos seculares e sacralizados de dominação, sendo capazes de “manifestar uma independência diante das correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, própria de cada um deles, o que vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência (Ferro, 1992: 14). Trata-se não só de uma batalha pelas imagens, mas pela legitimidade do pensar dentro, com e a partir desse universo imagético atravessado por elaborações estéticas e históricas num espiral, nunca capturando-o ou decifrando-o na sua totalidade. Como de se esperar, instituições conservadoras da sociedade -a igreja, a família, os partidos políticos, os meios de comunicação, as empresas, representantes canônicos da disciplina histórica- na difusão de seu discurso encrático tendem a rejeitar tais obras, instituindo, por sua vez, uma paleta não tão sofisticada de imagens imersivas e massivas. A capacidade de crítica termina enevoadada pelo imediatismo.

3.- Sobre controle do cinema pelo Estado, costuma-se lembrar apenas do regime nazista e seu ministério da propaganda dirigido por Joseph Goebbels, responsável pela produção de inúmeras peças, além dos filmes de Leni Riefenstahl *O Triunfo da Vontade* (1934) ou *Olympia* (1938) Também é comum associar com o regime soviético, tanto Lenin como Stalin defendiam a necessidade “apoderar-se do cinema”, apoiando produções vanguardistas de cineastas como Sergei Eisenstein e V. Pudovkin. Contudo, vale lembrar também o papel dos Estados Unidos nesse processo, afinal o presidente Woodrow Wilson ainda durante a Primeira Guerra Mundial anunciou uma série de fomentos para a internacionalização da nascente indústria hollywoodiana, aproveitando a quebra de vínculos dos mercados periféricos com a Europa por conta do conflito, defendendo que “onde chegarem os filmes norte-americanos, chegarão também os valores norte-americanos”. Durante a Segunda Guerra Mundial, esse processo se intensifica, promovido desta vez pelo presidente Roosevelt, não apenas enaltecendo o modo de vida

norte-americano, mas também estimulando peças contra os inimigos nazistas direcionados aos diferentes públicos. Um caso emblemático são os filmes produzidos por Walt Disney: o personagem do Zé Carioca foi criado como esforço de guerra e da política de boa vizinhança com os brasileiros; entre 1942 e 1945, Disney produziu mais de 68 horas de animação de caráter patriótico. A importância do animador para as Forças Armadas dos EUA pode ser medida de forma simbólica. A senha para a maior operação americana na 2ª Guerra, o Dia D, foi Mickey Mouse. A Face do Führer, de 1943, Donald é funcionário de uma fábrica de munições na Alemanha e é ameaçado de morte a qualquer sinal de cansaço e no final desperta de um pesadelo dizendo que é muito bom ser um cidadão dos Estados Unidos da América.

Nesse contexto, a sétima arte seria fundamental para refazer uma ideia cristalizada não somente de uma época ou acontecimento, mas da própria história. Ferro nota que após um longo tempo, a relação dos povos com seu passado não se distingue muito claramente de sua relação com o arquivo fílmico, de forma que os aparelhos e sujeitos que possuem um acesso privilegiado a esse arquivo -seja na produção ou difusão dos mesmos- têm também os meios de intervir nessa relação com o passado, modificando-o. No seu artigo mais conhecido *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, o historiador francês descreve como o cinema mais comercial ao realizar suas incursões sobre o passado possui uma relação profunda com o poder, repassando a história oficial das nações, baseada nos grandes nomes herdados de narrativas heróicas. Trata-se de um percurso conhecido por inúmeros historiadores que assumiram esse posto “com a adoção de um modo privilegiado de tomada de perspectiva, baseada no princípio de seletividade das fontes históricas” (Ferro, 1992: 84). Naquilo que passou, tanto historiadores como cineastas apresentam apenas o que lhes parece apropriado para o seu relato, para seu gosto ou para sua interpretação, onde a história só conserva da história aquilo que legitima o poder dos que governam ou dos que a governa (a história). Paul Valéry conclui: “o único resultado é sempre uma evidência apenas, que é a impossibilidade de se separar o observador do objeto observado, e a história do historiador. Cada um nos mostra uma cabeça cortada que é objeto de suas preferências” (2007: 112). Os acidentes de concordância formariam o que chamamos de fatos históricos, também imagens dos fatos no sentido não mimético, firmados numa negociação subjetiva entre existência e importância, entre quase fato, fato deslocado, invenção. Uma gama de historiadores, por exemplo, vem reunindo esforços para que empresas sejam chamadas a responder a história, em particular sobre suas relações com o regime nazista entre 1933 e 1945. Muitas contrataram profissionais nas décadas seguintes ao final da guerra para escreverem suas histórias institucionais, amenizando ou mesmo negando colaborações com o totalitarismo. Rosenstone relata:

Um caso ilustrativo aconteceu com a Bertelsmann, uma editora alemã, que durante o regime nazista, publicou literatura anti-semita. Essa informação só foi trazida a tona quando a Bertelsmann estava no processo de assumir a Random House e essas revelações abalaram a imagem de responsabilidade social corporativa da empresa, especialmente porque minou uma lenda instituída pela própria, num vídeo antigo, alegando que a empresa tinha um histórico impecável: tinha sido inclusive fechada por se opor aos nazistas. O caso Bertelsmann destaca os dilemas envolvidos em organizações invocando seu passado, envolvendo verdade e relativismo nas representações da história (2010: 204).

A intenção do artigo de Ferro é justamente pensar que essa mesma ferramenta, geralmente tida como uma invenção burguesa e cujo destino estaria fadado ao reconhecimento de classe e alienação das massas, muitas vezes acobertando opressores, sempre nas mãos das classes dominantes, serve também para desestruturar as narrativas que durante décadas ou mesmo séculos permaneceram em absoluto equilíbrio. Nessa operação entre pesquisador e conjunto de filmes, é possível estabelecermos um embate corpo a corpo indo além das intenções mais óbvias, descobrindo “o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Assim, existe matéria para outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional como a história; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la” (Ferro, 1992: 82). Apesar de sua intenção teórica do cinema servir como um museu imaginário do passado, quando o pioneiro da conjunção entre cinema e história parte para a análise das obras, termina por revelar seu ranço formativo com conceitos conservadores que, diante da narrativa ficcional, interligam realidade, verdade e autenticidade como critérios de discussão. Sem perceber que a história justamente se reinventa pela cisão dessa autenticidade abalizada por décadas, pela ampliação fragmentada de percepções, pela impossibilidade de preencher lacunas narrativas sem interferir no imaginário. O autor chega a mutilar uma produção russa através de gráficos, apontando o número de sequências ou planos em que determinado personagem apareceu, concluindo o grau de veracidade por meio de um método matemático. Se Ferro, por um lado filosófico, levanta alguns pontos relevantes a serem assumidos, pelo lado historiador, revela uma visão metodológica ainda muito presa aos rigores estabelecidos pela ciência histórica. Marcos Napolitano resume essa postura:

[...] o filme histórico é um dos gêneros mais bem-sucedidos do cinema comercial. Paradoxalmente, mesmo com o questionamento da “verdade histórica”, na prática historiográfica atual, muitos historiadores cobram ou avaliam um filme histórico a partir da noção de “fidelidade” ao passado ou do grau de informação ilustrativa sobre um determinado processo histórico. Obviamente, essa questão não é irrelevante e é lícito que os historiadores se posicionem nesses termos. Entretanto, a análise de um filme histórico não deve se limitar a esse tipo de comentário ou abordagem, nem ao cotejo com o que realmente passou (Napolitano em Capelato et al., 2007: 68).

Destarte, tal perspectiva fundou suas raízes numa história científica, que “dos filólogos pegou a paciente e meticulosa crítica documental; dos teólogos, retirou o seu tempo linear, a seta reinitente que aponta para o futuro; dos juristas, a sua obsessiva preocupação com a verdade ou uma intenção de verdade” (Assunção, 2011b: 151). Gilbert Durand complementa afirmando que tanto o cientificismo, no qual a verdade como bloco único só pode ser alcançada via método científico, quanto o historicismo, preocupado com as causas reais que se manifestam materialmente no acontecimento da história,

[...] desvalorizam o imaginário, o pensamento simbólico, o raciocínio por similitude e, portanto, a metáfora. Toda “imagem”, que não seja simplesmente um modesto clichê de um fato, está sob suspeita: são rejeitados os devaneios dos “poetas”, as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos, as obras de arte (2004: 3).

Novamente, uma hierarquia das imagens parece convocada no âmbito das relações entre os dois campos, reafirmando a hegemonia dos regimes ético e representacional em contraponto ao aprisionamento de qualquer *modus operandi* inspirado em termos metodológicos e teóricos pelo regime estético. Pensar a obra de arte, pensar o filme, pensar arranjos e montagens tornam-se pontos primordiais:

[...] a arte vive por tanto tempo quanto expressa um pensamento que não está claro para ela mesma de maneira que resiste a ela. Vive na medida em que é algo mais que arte, na medida que é uma crença e uma forma de vida. Essa trama do espírito das formas resulta em uma historicidade ambígua (Rancière, 2002: 14).

Assim sendo, desconsiderar uma produção cinematográfica ficcional partindo do pressuposto de que por integrar o imaginário ela não teria valor enquanto conhecimento, não demonstraria a realidade, mas apenas sua representação, acena para a equivocada ideia de que o imaginário precisa ser descolado e não ser compreendido como força integrante do universo histórico. Desde a refundação da história pela ciência (a fundação clássica seria a vinculada a Heródoto), inúmeros autores se empenharam em escrever sobre seu próprio ofício como historiador, um mapeamento profundo só desviaria nosso objetivo aqui, mas cuja preponderância repousa sobre uma tendência em que “o” conhecimento é visto enquanto construção, mas uma construção inserida dentro dos rigores científicos, aludindo uma noção conservadora de verdade (e encontrando seu extremismo nos positivistas e seu projeto de objetividade absoluta). A separação entre história, de um lado, e poética, estética e narrativa, de outro, naturalmente foi contestada em inúmeros momentos, assim como vem sendo deslocada nos últimos trinta anos por meio de uma nova gama de reflexões sobre as imagens. Alguns autores, da virada do século XIX para o século XX e novamente desde a década de 1970, alertavam para formas de conhecimento que atravessavam os ideais de verdade e do método científico, assentando-se sob outras sensibilidades e experiências numa aproximação entre a historiografia e a arte. Essa resistência toma como seu patrono, o filósofo Friedrich Nietzsche, que absorveu a história como um conceito polissêmico, pendente numa rede dialética, dependendo da maneira de sua apropriação: portanto, enxerga a história como doença ou como virtude, como ciência ou como arte, materializada por meio do método científico ou dos arranjos filosóficos; guias da objetividade ou da subjetividade; uma criança diante da encruzilhada apolínea/dionisíaca. A pergunta de Nietzsche nos atinge “É permitido olhar para tudo com uma visão artística?” (Nietzsche, 2005: 296). Sua resposta vem com o horror de quem observou de perto a proximidade entre a história e a objetividade:

A objetividade do historiador é um absurdo. Isto significaria dizer que um acontecimento pode ser examinado de maneira tão límpida nos seus motivos e nas suas consequências, que não produziria mais nenhum efeito e continuaria sendo um processo puramente intelectual: como a paisagem para o artista que se contenta com representá-la. [...] Pensar objetivamente a história, este é o trabalho do artista: tudo reunir pelo pensamento, ligar qualquer acontecimento particular ao conjunto da teia, baseando-se na hipótese artística de que nela pode ser encontrado um plano, uma coesão: hipótese que não tem qualquer base histórica e que contradiz qualquer “objetividade”, tal como é compreendida habitualmente. É o instinto artístico, não o instinto de verdade, que impulsiona o homem a estender a sua teia sobre o passado e a se tornar senhor dele (Nietzsche, 2005: 296).

Conclusão

Hayden White, sob profunda influência de Foucault, tornou-se a expressão mais radical não só de uma fusão entre a história e a ficção, mas de uma espécie de ajuste de contas narrativo e estético com essa tradição historiográfica científica, demonstrando intenções ideológicas, limites interpretativos e esboçando metalinguisticamente a estrutura da consciência histórica emergida do século XIX. No meio desse processo, estimulados pelos crescentes estudos sobre as imagens, alguns historiadores e pesquisadores de outras áreas deslocaram a ligação história, literatura e ficção para as demais linguagens artísticas, em particular, para o cinema. Para White, ainda na década de 1970, a história escrita estava mais próxima dos romances britânicos do século XIX; não era apenas necessário pensar novos objetos, novos problemas e novas abordagens, como colocavam os representantes da Nova História enquanto vanguarda da historiografia naquele momento, mas, também, remodelar a *sensibilidade histórica através da estética* para o século XX: “onde estão a historiografia surrealista, expressionista ou existencialista?” (White, 1995: 43). Estamos em “busca de um novo vocabulário para representar o passado, um esforço para tornar a história mais complexa, interrogativa e autoconsciente, procurando novas estratégias que apontam para novas formas de pensamento histórico” (Rosenstone, 2010: 36 e 37). Só recentemente, historiadores responderam essa provocação na prática, incorporando nos seus escritos técnicas literárias como autorreflexão, o mosaico, o pastiche, as vozes múltiplas, e até enveredando pela produção imagética, dialogando de maneira mais direta com todo um campo de possibilidades deixado de lado um século antes. Além disso, vale formular diante da pergunta de White, que talvez as mídias visuais tenham apontado outras formulações: a sensibilidade histórica já passou pela transformação; a relação com o passado pode se concentrar menos na aquisição de novos dados sobre o passado e mais na linguagem que usamos para falar do passado (Ankersmit, 1994); ela está, por exemplo, nos videogames passados na II Guerra Mundial; nos *blockbusters* norte-americanos que se apropriam da história do mundo como uma história unicamente sua; está, também, na representação zoomórfica dos personagens da graphic novel *MAUS*, de Art Spiegelman: os judeus como ratos, os nazistas como gatos e os poloneses como porcos. Está, portanto, imbricada profundamente nas narrativas e nas imagens.

Referências Bibliográficas

- ASSUNÇÃO, J. & NÓVOA, J. (org.) (2011), *Teoria da História Vol. 1*, Editora Vozes, Petrópolis/Rio de Janeiro.
- ASSUNÇÃO, J. & NÓVOA, J. (org.) (2011), *Teoria da História Vol. 2*, Editora Vozes, Petrópolis/Rio de Janeiro.
- ANKERSMIT, F. R. (1994), *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles.
- CAPELATO, M. H., MORETTIN, E. et al. (orgs.) (2007), *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*, Alameda, São Paulo.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013), *A imagem sobrevivente: história da arte tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Contraponto, Rio de Janeiro.
- DURAND, G. (2004), *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem, 3ª ed.* (tradução de Renée Eve Levié), DIFEL, Rio de Janeiro.
- FERRO, M. (1992), *Cinema e História*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- HOBBSAWM, E. (1995), *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991* (tradução de Marcos Santarrita, revisão técnica de Maria Célia Paoli), Companhia das Letras, São Paulo.
- LUKACS, G. (1966), *A Novela Histórica*, Era, México.
- NIETZSCHE, F. (2003), *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Relume Damará, Rio de Janeiro.
- NIETZSCHE, F. (2005), *Escritos sobre história*. Puc-Rio, Rio de Janeiro-São Paulo.
- NIETZSCHE, F. (2006), "Homero e a Filologia Clássica" em *Princípios* vol. 13, N° 19-20, jan./dez. 2006, pp. 169-199.
- OLIVEIRA, G. C. de (2012), "Um filme falado e a construção calculada do sublime: implicações da estética kantiana na construção social da segurança" em *Revista Crítica de Ciências Sociais* 98 [Online], recuperado de <http://rccs.revues.org/5023>.
- RANCIÈRE, J. (1994), *Os Nomes da História. Um ensaio poético do saber*, EDUC/Pontes, São Paulo.
- RANCIÈRE, J. (2002), "A Revolução Estética e seus resultados" em *New Left Review NLR*, 14.
- RANCIÈRE, J. (2005), *A partilha do sensível: estética e política*, 34, São Paulo.
- RANCIÈRE, J. (2012), *O Espectador Emancipado*, Martins Fonres, São Paulo.
- RANCIÈRE, J. (2013), *Figuras de la historia*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- RANKE, L. von. (1981), *The Secret of World History, Selected Writings on The Art and Science of History*, edited and translated by Roger Wines, Fordham University Press, New York.
- ROSENSTONE, R. (2004), *Experiments in rethink history*, Routledge, New York-London.
- ROSENSTONE, R. (2010), *História nos filmes/filmes na história*, Paz e Terra, São Paulo.
- VALERY, P. (2007), "Discurso sobre a história" em *Variadas*, pp.111-118, Iluminuras, São Paulo.

WHITE, H. (1994), *Trópicos dos discursos. Ensaio sobre a crítica da cultura*, EDUSP, São Paulo.

WHITE, H. (1995), *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*, EDUSP, São Paulo.

WHITE, H. (1988), "Historiography and Historiophoty" em *American Historical Review*, Vol.93, Nº5, pp.1193-1199, dez. 1988, recuperado de <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/hwrr6c.htm>.

WHITE, H. (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* 1ª ed., Prometeo Libros, Buenos Aires.

Rodrigo Almeida

É doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Curador do Janela Internacional de Cinema do Recife, integrante do coletivo artístico Surto & Deslumbramento, é autor do livro *Rasgos Culturais: Consumo Cinéfilo e o Prazer da Raridade* (2011) e organizador do livro *Cinema e Memória* (2013).

Contacto: allmeidaf@gmail.com