



## **A relação cinema-história e a *razão poética* na reconstrução do paradigma histórico**

Conferência de abertura do I Congreso Internacional de Historia y Cine

Jorge Nóvoa é Professor Adjunto IV do Departamento e Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, Coordenador do grupo de pesquisa Oficina Cinema-História, Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História ([www.oficinacinemahistoria.ufba.br](http://www.oficinacinemahistoria.ufba.br)) e Editor da Revista *O Olho da História* ([www.oohodahistoria.ufba.br](http://www.oohodahistoria.ufba.br)).

O ponto de partida da nossa elaboração sobre a relação cinema-história diz respeito ao fato de que ela é, ao mesmo tempo, um objeto de investigação e uma problemática que interroga permanentemente a investigação. É desse ponto de vista que podemos elaborar sua dimensão educativa. A importância que o discurso cinematográfico, sobre os processos históricos adquiriu ao longo do século XX superou, ao menos em impacto, todas as outras formas de expressão historiográfica, sociológica ou pedagógica. Não é por acaso que o século XX é denominado o século das imagens. Isto já é um grande indicativo de que o cinema não é, nem pode ser, uma linguagem que se nutre de si mesma, *o belo, do belo, pelo belo!* A historiografia e as ciências sociais, mas também as ciências naturais, se utilizam, por sua vez, de teorias, métodos e linguagens diversas – inclusive a cinemática - com a finalidade de comunicar suas inquietações, investigações e explicações dos fenômenos da realidade social, histórica e natural. O cinema, em geral, não visaria em primeira instância à explicação dos fenômenos, sobretudo quando se trata de ficções. A

historiografia sim. É o seu principal objetivo. Suas “narrativas” não fariam sentido se não tivessem, além da descrição, a explicação como objetivo. A descrição é assim, muitas vezes, a própria explicação. O cinema é arte e como tal não pretenderia outra coisa senão o deleite estético. Mas será realmente essa a realidade? E se estendermos a dimensão de tal fenômeno à relação literatura-história e às relações da história com as outras linguagens estéticas de todos os tempos. Elas visariam apenas divertimento, passatempo ou deleite estético?

Essa é bem a realidade de muitas obras. Mas mesmo aquelas que visam apenas o entretenimento, no ponto de partida se debruçam, quer seja, sobre um fragmento da vida, da história natural e/ou social. Mesmo a obra cinematográfica mais “ilógica”, menos linear, mais abstrata ou surrealista, *O cão andaluz*, do grande Luis Buñel, por exemplo, através de múltiplas mediações, é “filha de seu tempo”, é condicionada por esse tempo, quer dizer algo sobre ele, é provocada por ele e o diz, esteja seu autor consciente ou inconsciente desse fato. E isto mesmo que

seu discurso se dirija, tanto quanto suas representações, a um passado tão longínquo quanto a aurora do homem. Qual seria, portanto, nossa dificuldade diante da mais bela escultura de Da Vinci ou do O Aleijadinho nas igrejas Barrocas das Minas Gerais brasileiras, em explicá-las como se pudéssemos destituí-las de suas historicidades? A mesma dificuldade experimentaríamos ao tratar a obra de um Goya ou de um Monet, ou também a música de um Mozart ou de um Stravinsky, ou ainda um “romance” como *Hamlet* ou um outro como *Dom Quixote de la Mancha*. Todas essas manifestações podem ser objetos de pesquisas históricas. Interferiram, e ainda interferem, na “história”, simultaneamente no que concerne à representação do “seu” tempo e aos valores, à cultura e à consciência social e histórica do nosso tempo. Portanto, são ao mesmo tempo plenas de historicidade e presentistas! Em alguma medida elas modificaram os seus e o nosso mundo. Mas não testemunharam apenas. Todas elas formularam interrogações, interpretações, conclusões transcendentais às suas historicidades.



A relação cinema-história é, portanto, dialética. Ela não é “sempre” um objeto passivo, vez que é também sujeito. Problematisa, portanto, o mundo, seu tempo e seus fenômenos. Interpreta-os, representa-os e em muitas medidas, explica-os. O cinema, em grande medida por sua capacidade de produzir discursos sobre a história, por sua capacidade ontológica e epistemológica de representar a historicidade de uma época ou de um fenômeno, constrói, de uma só vez, uma narrativa na qual se acha imbricada uma explicação, que por mais que queira ser descritiva, é explicativa. E é também pedagógica, educativa e ética. A especificidade de uma verdadeira obra de arte e da linguagem estética é que, passado os eventos e as condições que lhes deram origem e sobre os quais buscou interferir, representar e explicar, guarda o mesmo gosto metafísico pelo “belo”. Transcende a seu mundo, a seu objeto e a seu tempo, sem perder suas especificidades, suas particularidades e sua historicidade. Adquire - já tendo potencialmente desde seu nascimento, os elementos de sua

transcendência que experimentados em outros contextos históricos adquirem novos sabores, guardando os antigos, renovando-os, transmutando-os.

Contudo, o mais perturbador para o historiador e para o cientista humano é que as referidas “obras de arte” - e o cinema mais que todas do século XX, não somente procuraram explicar os fenômenos históricos, como em muitos casos foi mais além que o discurso e a representação cine-históriográfica. Este é o caso de filmes como, por exemplo, *O Nascimento de uma nação*, *JFK* e *Terra e Liberdade*, para citar três exemplos dentre muitos. Grandes questionamentos “cine-históriográficos” do século foram realizados pela filmografia (*A Batalha de Argel*, *O Grande Ditador*, *Cidadão Kane*, *Metrópolis*, *Ladrões de Bicicletas*, *Rocco e seus Irmãos*, *Longe do Vietnam*, *Morrer em Madri*, e tantos outros) e **o impacto que produziram foi maior do que qualquer clássico da historiografia ou das ciências sociais.**

Contudo, também se deve observar o outro lado desse processo. Poder-se-ia inverter seus resultados. Se oitenta por cento da

consciência histórica (falsa ou verdadeira) foi adquirida pelo cinema, a rigor o cinema mundial produziu muito mais “ilusão”, no sentido de ideologia, do que conhecimento real. Mas o impacto que os filmes citados (e outros) produziram na consciência histórica crítica de várias gerações não tem comparação com nenhuma obra escrita, historiográfica ou não. Em alguns casos a escrita cinematográfica da história ultrapassa a historiográfica e em outros, a ultrapassagem traz conseqüências concretas, políticas, históricas imediatas. Mas em muitos outros o resultado é uma verdadeira “falsa consciência” da realidade histórica. Este foi o caso do filme de Oliver Stone que reabriu o caso tabu do assassinato de Kennedy. Às vezes as conseqüências ficam no nível mais interpretativo, provocando o historiador e as gerações posteriores ao fenômeno, como no caso de *Amém* de Costa Gavras ou mais recentemente em *O Labirinto do Fauno* de Guillermo Del Toro. No primeiro, a colaboração da igreja católica com o nazismo é levada às consciências de milhares de espectadores em todo mundo através de um fato real. No segundo, as resistências ao poder franquista



na Espanha pós-1939, fica como que exigindo dos historiadores que se debrucem sobre este acontecimento, pois normalmente é dado que depois da derrota dos Republicanos - e dos revolucionários - se instaurou um poder não apenas absolutista, mas também absoluto.

### **A dimensão transdisciplinar**

Cinema-história como problemática-objeto exige na pesquisa e realiza na exposição, inevitavelmente, uma abordagem transdisciplinar. Não se trata de interdisciplinaridade cordial. Nesta se reconheceria a existência das outras disciplinas, mas sem admitir a legitimidade de trocas de percepções e fusões de visões com essas alteridades. Os olhares respectivos não são santuários sagrados. Não admitem apenas os que se submeteram aos ritos de passagem dessa ou daquela perspectiva ou disciplina. Posição ainda mais complicada é a daqueles que expressam a crise maior na qual a história se encontra hoje. Assume aparentemente o tão propalado e referido “diálogo” ao admitir a relatividade de cada posição, menos a própria. Admitir a relatividade de cada posição,

inclusive a própria, é adotar uma a perspectiva anti-relativista. A abordagem competente é aquela que nos revela aspectos que passariam despercebidos ao “olho nu”. As realidades latentes, às quais se referi Freud para a psicanálise, Peter Gay para a história e Marc Ferro para cinema-história, não se revelam de imediato ao observador. De fato, cada disciplina realiza concomitantemente o esforço coletivo mais ou menos consciente – ou mais ou menos inconsciente, e “inalcançável” da busca estratégica da não menos alcançável totalidade histórica. Cada disciplina realiza - através da divisão de trabalho que existe entre elas, de um só golpe, a admissão de suas relatividades (ou relativismos) e a possibilidade de transcenderem através das sínteses e das fusões em direção a uma saber mais completo. Mas sua completude só pode ser totalizante, jamais total.

Distinto é exigir do historiador e do cientista humano que se limite ao seu conhecimento parcial ou no extremo oposto que se contente numa espécie de relativismo agnóstico e absoluto, para o qual a realidade histórica será sempre impenetrável. Para os

argumentos esteticistas o historiador penetraria num mundo que não é o seu ao estudar a plasticidade, a forma de uma obra de arte. Ele seria admitido apenas enquanto historiador da arte no tempo, em suas cronologias. Mas o belo deveria permanecer um santuário sagrado para especialistas do *belo pelo belo, para o belo*. Para tais perspectivas, mesmo ao abordar o processo histórico investigando ou comunicando através das imagens e do cinema tratando-o seja como fonte, agente social, como suporte ou lugar de memória, de imaginário e de ideologias etc., cometer-se-ia uma espécie de sacrilégio. Mas **a estética do nada é a natureza sem consciência de si mesma**.

Toda estética é histórica, por conseguinte. Cineastas e historiadores querem explicar as relações sociais e psicológicas dos homens. Com suas narrativas o cineasta será competente, sobretudo, quando conseguir divertir ou envolver o público ou mostrar-lhe o belo do ponto de vista estético. Esse é seu objetivo maior e afora isso não tem que prestar conta à não ser àqueles que financiaram seu filme. Já com **a narrativa**



**historiográfica o historiador busca a cada passo comprová-la através da documentação, portanto, através do método indutivo, mas também através da imaginação lógico-dedutiva à sua disposição.** Não cabe, portanto, nem uma posição esteticista, nem uma outra historicista, sobretudo se buscarmos o diálogo. Seria um encontro de surdos. A recusa de tal cacofonia reconhece a necessidade de outros olhares. Adota um princípio metodológico correto para o diálogo: a transdisciplinaridade. Mas tais pressupostos não são suficientes. Mesmo aprendendo as diversas linguagens e reconhecendo suas importâncias, tampouco será garantia para um melhor resultado. O historiador procede muitas vezes como o arqueólogo. No processo da leitura de tábuas com inscrições obscuras, se adquire informações e se ilumina o real, mesmo que parcialmente através de conquistas fragmentárias. É legítimo, e é mesmo necessário ao historiador aprender a “partitura” dessa especificidade, sua sintaxe. No entanto, **o historiador, enquanto tal, não pode confundir seu ofício com o do gramático.**

Ao dominar latim ou grego, o historiador torna-se possuidor de um instrumento inegavelmente potente com a finalidade de elaborar conhecimentos históricos mais precisos. É inegável a necessidade da apreensão dessa “tecnologia” para um pesquisador da antiguidade greco-romana. Mas isto não tornará alguém em historiador, nem este num linguísta, etc.

### **A dimensão didático-pedagógica da relação cine-história**

Estudar a história através de suas imagens em movimento se tornou algo mais visível. Mas muita confusão ainda paira entre os historiadores ou entre estudiosos das artes visuais. Se os historiadores tradicionais já não mais rejeitam com a antiga força a legitimidade de estudos históricos que utilizem fontes visuais, persiste o que poderíamos chamar de sobrevivência positivista. Existem aqueles que requerem as imagens apenas como objetos da história da arte, ou como objeto da sociologia ou mesmo psicologia da comunicação. De outro lado, sempre aparecem aqueles que **negam a essas**

**imagens especificidades estéticas e de linguagens e querem vê-las apenas como produtos de uma sociedade e de uma época.** Ao historiador e ao pensamento histórico é necessário - além de considerar o cinema como agente histórico, documento e testemunha do “presente” ou como discurso ou representação do passado - é preciso que considere que a transposição dos fenômenos históricos para a tela tem uma outra dimensão que “ultrapassa” a estética. É preciso se admitir a dimensão estética, mas também tais especificidades.

Uma delas é o potentíssimo poder de comunicação e sua dimensão pedagógica extraordinária. **Mesmo quando uma obra de cinema não tem valor estético superior, mesmo assim, sua dimensão pedagógica pode ser muito grande.** Isto seria suficiente para arrebatá-lo o interesse de muitos cientistas sociais e induzi-los a admitirem todo o tempo perdido. Mas porque o cinema consegue esta performance que nenhum outro mecanismo de linguagem consegue? Nenhuma outra linguagem ou suporte é capaz dar a sensação de vida e de



processo histórico como o cinema. A ilusão que o filme provoca é aquela da história com todas as suas contradições. Mas se como diz o poeta “a dor da gente não aparece no jornal”, **na escrita da história cinematográfica ela não apenas aparece, como é a tônica da particularidade de sua linguagem.** Em nenhuma outra forma de expressão algo que é imanente na comunicação entre os seres humanos, algo que é inerente à condição humana adquire tanta verossimilhança e fidedignidade. **O cinema é uma forma de expressão onde a razão aparece mesclada a tudo mais que é humano como pensamento e como sentimento.** Em *A Rosa Púrpura do Cairo* Wood Allen conta a história de um personagem que sai da tela e vai à platéia, ao público, e se apaixona por um outro personagem. A cinéfila – interpretada por Mia Farrow - entra no “filme” e o filme entra nela, e a partir de então, a realidade se confunde para “nós” expectadores e para tais personagens, com a transferência e a imitação da vida que eles próprios e “nós” mesmo vivemos, no interior do verdadeiro “filme” que

é a nossa vida. Só o cinema pode proporcionar isto da maneira tão real, verossimil, como o faz. Uma fotografia já nos dá uma boa idéia da complexidade da sua relação com o real. Observe-se a imagem, **o fotograma leitmotiv do I Congresso de História e Cinema.** Temos numa única imagem, o real (o sete de filmagem do qual Chaplin faz parte), a imitação do real-histórico (Chaplin como O Grande Ditador) e a reprodução dessa múltipla realidade pela imagem capturada pelo *câmera-man* na qual Chaplin é ele mesmo e o Ditador que ele quer representar em um único instante, um piscar de olhos.

### **Cinema, razão-poética e a reconstrução do paradigma da história**

A capacidade do cinema de capturar a objetividade do real, assim como a dor, o prazer e o desejo, constitui um aspecto da relação cinema-história tão rico quanto inexplorado e de conseqüências transcendentais. Trata-se do modo como o pensamento é constituído físico, bioquímica e neuro-psiquicamente. Essa base “material” e a descoberta de seu funcionamento abre

novas possibilidades para se reconstruir as formas de pesquisar, de representar, de narrar e de comunicar os resultados dos conhecimentos em geral (e históricos em particular) e isto quer seja analisando a relação cinema-história pelo seu aspecto didático-pedagógico-comunicativo, quer seja à partir da própria produção do conhecimento. O cinema e as imagens criaram as condições para uma gigantesca revolução na educação, da qual temos ainda uma pálida imagem.

Cinema-história é o lugar por excelência da razão-poética e um verdadeiro laboratório para a reconstrução do paradigma da educação, da história e da ciência. A maior ou menor capacidade de produzir “verdades” sobre os fenômenos através de graus variados de verossimilhança empurra o historiador não apenas a se debruçar sobre a relação cinema-história como objeto de investigação, mas também, através de uma ciência que inevitavelmente deve admitir sua subjetividade, a fazê-lo admitir a legitimidade da escrita da história através das imagens em movimento (cinema, cd-rom, sites, museus virtuais, etc.). No extremo, ao historiador é



colocada, pelo menos “teoricamente”, a possibilidade de ele inverter a relação cineasta-historiador, fundando a prática do historiador-cineasta. Assume assim total coerência perquirir a partir da relação cinema-história – expressão particular da razão-poética - qual o verdadeiro estatuto da história. A idéia da utilidade social da história pode ser medida ou examinada a partir do mesmo prisma das ciências naturais? Qual o conceito de ciência que temos e qual o que aplicamos para tratar a história? Ela é tão somente representação, “literatura bem informada” como na conceituação de Veyne no seu *Como se escreve a história*. Em que o cinema e as imagens podem nos ajudar a elucidar a questão dos estatutos respectivos e ao mesmo tempo, permitir compreender a tese de Rosenstone, para quem cineastas como Oliver Stone têm sido verdadeiros historiadores (Rosenstone: 1995: 120-131).

As imagens, e o cinema em especial, produziram ao longo do século XX uma experiência fabulosa e impar que precisa ser pensada em todas as suas conseqüências e transcendências. A questão do inconsciente,

por exemplo, nunca foi assumida como pertinente ao trabalho do historiador e portanto, ela se expressa nos documentos, na pesquisa e nos discursos, representações e narrativas que construímos, por mais objetivistas que queiramos ser. A crise dos paradigmas da história inclui também isto que é uma aquisição da psicanálise, assim como as descobertas das neurociências, das novas tecnologias, ou ainda o lugar de algo que parece antípoda ao trabalho científico: a imaginação. Cinema-história permitiu-nos perceber que se os documentos são indispensáveis, a imaginação é, não apenas imprescindível. Muito pelo contrário. Ela é o ponto de partida e também o de chegada em sentido amplo! A relação cinema-história ajuda-nos a criticar o paradigma maior do pensamento ocidental e do seu ensino: o da razão pura. Uma primeira crítica que foi elaborada por Kant. Para ele o conhecimento científico é o resultado da colaboração entre as sensações e os conceitos. A transcendência dessa hipótese não encontrou, de imediato, nem mesmo ao longo do século XIX, base empírica sistemática acumulada pelos

pesquisadores. Mas permaneceu extraordinariamente revolucionária em particular no que concerne à perspectiva de reconstrução do paradigma científico em geral e do historiográfico em particular. O método analítico de Descartes separava os conceitos das sensações. A história do século XIX reproduziu o espírito cientificista, cartesiano, erudito e factualista de Ranke, Comte, Langlois e Seignobos. Mas no século XX, antes dos historiadores, os cineastas foram os maiores “críticos” sem a devida consciência de causa da posição positivista e naturalista. O cinema nos permite, de imediato, ver em dois níveis pelo menos, o quanto a crítica da razão pura (Kant: 1980: 87-90), guardava uma potencialidade extraordinária. Trata-se da melhor pedagogia e que está a exigir a reformulação total dos currículos pedagógicos. Toda a estrutura dos nossos currículos acadêmicos – e não só nas ditas ciências humanas- acha-se fundado no paradigma da razão pura, cartesiana.

Portanto, não podemos deixar sem reflexão sua abordagem ou tratar da história real admitindo em todas as suas conseqüências



imanentes a emoção. A relação cinema-história exige isso. Nem as classes sociais, nem as ideologias são rejeitadas, quer seja como objetos de investigação, quer seja como categorias da análise. Mas, os sonhos, os sons, a oralidade, os odores, a multiplicidade dos tempos históricos e de suas narrativas na história, também não os são. São tratados como elementos constitutivos da realidade exterior (e interior) à nossa percepção, como elementos que interferem na realidade enquanto agentes condicionantes ou transformadores e mantenedores dos processos históricos. São suportes ou elementos constituintes das novas linguagens narrativas.

Para aqueles que não se rendem às evidências é preciso dizer que o artista, ele mesmo, não é senhor absoluto da sua linguagem ou da especificidade que ela encerra. Mesmo querendo só fazer obra de arte “pura”, ela escapa ao seu criador lhe transcendendo. Assim, se o ato de criar não é senhor de tudo, como o ato de pensar criticamente, ou historicamente, a criação poderia ser completo?

Nietzsche, resgatado pelos relativistas – e irracionalistas, pelos estruturalistas, pós-estruturalistas e pós-modernos como inspirador, foi de fato crítico do eruditismo que dominou a história do século XIX. A sociedade urbano-industrial e mercantil transformou a busca do fato histórico documentado, num fim em si mesmo (Nietzsche: 1999: 273-287). Ele teve razão ao buscar apoio nos pré-socráticos ionianos. As descobertas das neurociências mostram que os sentimentos são indissociáveis daquilo à que chamamos de razão (Damásio: 1996: 23-76). Suas conseqüências mostrarão que o século XXI será aquele da conquista de novas formas de narrativas e representações da história e de um novo paradigma educativo baseado não mais na razão pura, mas na razão-sentimento, na *razão poética*. Se mais de 80% das informações (que são também formadoras) são estruturadas pelas imagens, se a proliferação das novas tecnologias são mais que incontornáveis, como poderão os historiadores permanecer à margem desses novos processos sobretudo considerando que a razão histórica, como a razão

cinematográfica, é fundadora de um novo paradigma: o da *razão poética* ou sensitiva.

### Referências bibliográficas

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

FERRO, Marc. *Cinema et histoire*. Paris, Gallimard, 1977.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris, Gallimard, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. *Da utilidade e desvantagens da história para a vida*, capítulo de *A Filosofia na época trágica dos gregos*. in *Obras Incompletas*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

ROSENSTONE, Robert. *Visions of the past : the challenge of film to our idea of history*. Londres, Harvard, 1995.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa, Edições 70, 1987.

