

Cinema-história e razão poética.
O que fazem os profissionais de História com os filmes?

Jorge Növoa (UFBA)
Marcos Silva (FFLCH/USP)

Ao longo da história da humanidade, o pensamento veio oscilando entre um viés mais empírico e o seu extremo mais especulativo. Numa única disciplina, é possível se observar isto, tanto quanto no pensamento em geral. Não é de se estranhar que os poetas e os artistas tenham descoberto fenômenos, e muitas vezes os explicado também, antes dos homens das ciências. Chama, por exemplo, muita atenção, a reflexão de Octávio Paz, quando ele diz que

Para mim, a poesia e o pensamento são um sistema único. A fonte de ambos é a vida: escrevo sobre o que vivi e vivo. Viver também é pensar e, às vezes, atravessar essa fronteira na qual sentir e pensar se fundem: isso é poesia.¹

Se considerarmos que o processo histórico é uma totalidade em movimento permanente e que o real-histórico é composto de múltiplas instâncias que se relacionam, se

¹ PAZ, Octávio. *A dupla chama* (amor e erotismo). São Paulo, Siciliano, 1994. p. 6

determinam ou se condicionam mutuamente e se negam, assim também deve ser com o pensamento enquanto expressão “imaterial” de um processo que é orgânico, biológico, cultural e, portanto, social e histórico. A consciência é outra forma de existência do ser, mas é também o ser: é o ser superior. Trata-se do ser que pensa com consciência do seu ato de pensar, podendo, pois, interferir nesse ato-processo.

A produção espiritual não é precedida pela material, ou vice-versa, porque ambas nascem juntas, do mesmo modo que não é possível separar-se o grau de sensitividade daquele da racionalidade do pensamento porque um é condição *sine qua non* do outro. No grego, *poiesis* (ou *poese* no latim) quer dizer ao mesmo tempo ação e criação, o ato de criar com as próprias mãos e com a imaginação, despertando inspiração pelo belo, que só é possível, contudo, sujando com o barro, com a terra, neste próprio ato-processo que busca a beleza pura, as mãos e a imaginação.

Os poetas, os criadores, foram assim conheedores, sábios, além de artistas, mas também dissecadores de cadáveres, lixeiros e ladrões de sonhos, que não conheciam tudo e não se preocupavam em pensar, necessariamente, sobre seu ato-processo de pensar específico, aquele criador de beleza. Neles, consequentemente, não existia nem continua a existir uma busca pela estética pura, que vise exclusivamente ao belo. Na verdade, poetas e cientistas, desde suas mais longínquas formulações, tiveram no ponto de partida a mesma motivação: explicar, por diferentes vias, a natureza, a vida, e o lugar do homem nesse

espetáculo. Desse modo, e ainda hoje nas comunidades humanas mais “primitivas”, no homem mais velho, no sábio, se fundem o saber, a arte e a religião. Nos momentos mais tenros, era impossível conceber uma distinção entre essas funções e o saber: o conhecimento se produziu porque era uma exigência para a sobrevivência, tanto quanto os rituais religiosos antes de matar o bisão, o comer e o vencer o medo eram uma exigência da pulsão de vida.

O mito de Édipo, por exemplo, encontra várias versões. A de Homero difere da de Sófocles, e a deste da de Ésquilo. A “história verdadeira” desse mito serviria depois para desenvolver um conceito fundamental do século XX, o inconsciente, que, apropriado como um elemento central da teoria da Psicanálise disseminou-se, tornando-se largamente apropriado pela população mais ou menos letrada. O mito de Édipo, a teoria que dele foi deduzida ocupou, por exemplo, de modo ainda mais consciente, um lugar central, primeiramente na Literatura e depois no Cinema, antes de ser re-apropriado pelos estudos em Neurobiologia de hoje. Tanto os cientistas tiveram proveito, como os poetas, como formas diversas de expressão artísticas (pintura, escultura, literatura, e o cinema, etc.), sem que uns e outros possam reivindicar a exclusividade do conhecimento.

Assim, entre a imaginação e a criação, inclusive a científica, existe a realidade multifacetada, somente apreensível na relatividade de nossa percepção que inclui para o historiador e para o cientista social, mas também para todo o ofício que exige, por mais

mecânico que seja, a “arte” da antecipação cerebral, a imaginação, que pode ser abstrata, surrealista ou anti-realista, mas que abrange também a fidedignidade e a verossimilhança, o erro ou a “mentira” involuntária.

Tomemos aqui, como exemplo, o cinema e a reflexão de Sergei Eisenstein sobre o caráter epistemológico da construção do discurso fílmico.

Como o cinema de Eisenstein foi forjado no caldeirão da relação cinema-história, do mesmo modo, este cineasta pôde, quase que inevitavelmente **construir para si, em seu cérebro, um verdadeiro laboratório para a razão-poética**. Desse modo, com graus diferenciados de elaboração e de modo muito fragmentado na esteira dos seus escritos sobre o cinema de um modo geral, e sobre seu cinema, de modo particular, foi um defensor convencido da razão-poética. Sua adesão à razão “não racionalista” foi consequência do engajamento assumido de sua arte à revolução que o tornou defensor da união totalizante entre a POLÍTICA, a CIÊNCIA, e a HISTÓRIA. Dessa união, surge sua teoria da montagem, que termina tendo desdobramentos, na montagem de atração, na intelectual, na paralela, etc.

Mesmo nos momentos em que fez suas maiores “concessões” ao stalinismo, jamais descuidou dos aspectos formais de suas obras, exatamente porque estes não eram um acréscimo que elaborava depois que o argumento estava pronto. Nesse sentido, é possível dizer que, no cinema, Eisenstein se tornou o melhor herdeiro crítico da arte e das teorias

artísticas imediatamente anteriores à Revolução de 1917. Mas é preciso não esquecer que a enorme cultura de Eisenstein possibilitou-lhe fundir em suas teorias a dialética de Hegel, as aquisições científicas de Marx, especialmente sua concepção da história e da revolução, as descobertas de Freud sobre o inconsciente e outros aspectos da psicologia humana, a teoria dos reflexos condicionados de Pavlov, etc. A Literatura e o Teatro universais também pesaram em suas criações.

Não existia para ele arte revolucionária sem forma revolucionária, portanto. Embora não existisse coincidência entre forma e conteúdo, tratava-se de uma relação inevitável. Eis que sua reflexão adquire também uma dimensão epistemológica, ligada à capacidade do cinema apreender os fenômenos sociais e históricos e de sua intervenção nesse processo. Quer dizer: como uma das preocupações fundamentais de Eisenstein foi de transformar as mentalidades da grande massa da população soviética e mundial, admitindo, por conseguinte, uma dimensão pedagógica à sua arte como agente de transformação, estava preocupado em fundamentar essa mesma intervenção, não apenas do ponto de vista da sua legitimidade, como também da sua eficácia. Foi exatamente essa via que lhe fez fundir, ou buscar fundir nas suas teorias da montagem, **um aspecto maior da relação cinema-história: a teoria da razão-poética**. É possível encontrar em várias passagens sua obsessão em fundamentar sua prática da montagem a partir da razão-poética, ou seja, da

compreensão de que o pensamento – e o cinema como uma expressão particular de pensamento - só pode existir como função do sentir (empírico) e do raciocinar (crítico).

Temos o exemplo de uma passagem de conferência que ele fez na Sorbonne, em 17 de fevereiro de 1930. Falava de seus sistemas de montagem de filme (de atração, intelectual, paralelos, harmônico, etc.), que são complexos e procuram causar reações, ao mesmo tempo, emocional e racional, mas totalmente diferentes da maneira do cinema americano, que, mais habitualmente, punha no meio o drama e de seu argumento, a consagrada figura dos amantes. Os filmes de Eisenstein põem em cena as multidões, o povo e sua história. Disse ele:

Trata-se de realizar uma série de imagens compostas de tal maneira que provoquem um movimento afetivo, que desperte por sua vez uma série de idéias. Da imagem ao sentimento, dos sentimentos à tese. Há evidentemente neste procedimento o risco de nos tornarmos simbólicos; mas é preciso não esquecer que o cinema é a única arte concreta que é ao mesmo tempo dinâmica e que pode desencadear as operações do pensamento. A marcha do pensamento não pode ser exercitada de igual modo pelas outras artes que são estáticas e que apenas podem dar a réplica do pensamento sem realmente o desenvolver. Penso que esta tarefa de excitação intelectual pode ser levada a cabo pelo cinema. Será também a obra histórica da arte de nosso tempo, porque nós sofremos de um dualismo terrível entre o pensamento, a especulação filosófica pura, e o sentimento, a emoção.

Nos primeiros tempos, tempos mágicos e religiosos, a ciência era ao mesmo tempo um elemento de emoção e um elemento de saber coletivo. Depois com o dualismo as coisas se separaram e nós temos de um lado a filosofia especulativa, a abstração pura, do outro, o elemento emocional puro. Devemos agora fazer um regresso, não ao estágio primitivo que era o estado religioso, mas em direção a uma síntese análoga do elemento emocional e do elemento intelectual. Penso que o cinema é capaz de fazer

esta grande síntese, de dar ao elemento intelectual as suas raízes vitais, concretas e emocionais.²

Essas questões, para as quais Eisenstein foi um pioneiro (mas a história da cinematografia mundial é um viveiro delas), são um convite para o historiador e o cientista social pensar sobre seu trabalho de ensino e pesquisa com apelo a filmes. É necessário discutir como esse profissional concebe o filme, quais os critérios de escolha para obras significativas em relação a seus temas e problemáticas, como melhor explorar a riqueza e as especificidades contidas no Cinema.

Tem sido habitual o ato de profissionais de História a utilizar filmes, em suas aulas ou em suas pesquisas, priorizando o critério temático: quais obras abordam os assuntos que lhes interessam e como essas abordagens podem ser articuladas às aulas ou às pesquisas que eles desenvolvem?

Esse critério é muito importante, uma vez que coloca o trabalho com a História em diálogo com a memória artística (cinematográfica) sobre um campo temático. Nem sempre, tal profissional **dialoga** mesmo com os filmes. É comum uma atitude de arrogância científica em relação aos filmes (corrigir informações, cobrar posturas interpretativas a

² EISENSTEIN, Sergei. A idéia. In: RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981. p. 73.

partir do estado do conhecimento histórico acadêmico), mas esse hábito pode ser mais bem encaminhado, pensando exatamente na razão poética.

Trata-se de entender as obras de arte – inclusive, as cinematográficas – como experiências que não se restringem à pura subjetividade, uma vez que realizam, com seus recursos próprios de linguagem, reflexões complexas sobre os temas e os objetos que desenvolvem. Ao contrário de um compromisso com uma suposta “fidelidade imediata à realidade histórica”, um filme oferece a oportunidade de indagarmos em profundidade: que realidade é mesmo esta? E isto não apenas no nível do argumento do filme (os fatos narrados através das seqüências de imagens, dos diálogos, monólogos ou de vozes em off), mas no conjunto de procedimentos artísticos que possibilitam a existência daquela obra: fotografia, montagem, uso expressivo de cores ou do branco e preto, deslocamentos de câmera, cenografia, guarda-roupa, desempenho dos atores, música e universo sonoro em geral etc.

Embora o historiador ou o cientista social não seja obrigado a se transformar num crítico de cinema para trabalhar com filmes, ele tem a obrigação, sim, de entender os recursos narrativos e poéticos que um filme utiliza para identificar o que é mesmo que essa obra diz sobre seus temas e personagens. Identificados os filmes como parte importante do universo documental trabalhado pelos professores e/ou pesquisadores de História (documentos sobre a época em que o filme foi produzido e documentos sobre os temas e

personagens que ele aborda como memória artística e representação), impõe-se a necessidade de pensar sobre a materialidade expressiva desses documentos.

Não se trata de impor uma hierarquia entre documentos (um filme é tão importante, documentalmente, quanto um discurso de greve ou um balanço de empresa, tabelas de preços ou informações quantitativas sobre população), mas de entender e aproveitar peculiaridades de gêneros e campos documentais.

Ao mesmo tempo, o trabalho sistemático dos profissionais de História com Cinema se iniciou numa época em que o conceito de documento sofreu radicais metamorfoses, que abrangem das experiências de História Oral às discussões sobre Memória e Monumentos.³ Essas transformações evidenciaram que o documento não é uma “coisa” a ser interpretada pelo historiador sozinho, e sim uma modalidade de interpretação do mundo e de constituição de Memória, com a qual aquele profissional dialoga, utilizando seus instrumentos próprios de trabalho – a argumentação explicativa e demonstrativa, os corpos conceituais e as tradições historiográficas. Vale acrescentar que os documentos são produzidos em mundos socialmente cindidos, objetos de disputas entre diferentes grupos sociais.

Isso fica absolutamente evidente no universo da História Oral: seus documentos não pré-existentem “na cabeça” de quem viveu diferentes experiências, eles nascem exatamente

³ *Projeto História (Ética e História Oral)*. São Paulo: PUC/SP, 22: 9/36, jun 2001.

na situação de diálogo entre o narrador e o pesquisador. Se o narrador é aquele que experimentou as experiências abordadas no diálogo, o pesquisador foi quem valorizou tais experiências e trouxe indagações sobre seu fazer-se. Nesse sentido, a História Oral jamais se reduzirá ao monólogo do narrador diante do aparelho que registra sua fala. Ela sempre dependerá do diálogo bem entrosado entre quem narra e quem propôs e encaminha a pesquisa.

A Memória social, por sua vez, não se reduz apenas ao espectro de ideologia, embora assuma muito freqüentemente esse caráter. Ela é uma experiência da qual o conhecimento histórico erudito não se exclui. O conhecimento histórico erudito possui compromissos próprios a sua condição; eles abrangem o debate teórico e a discussão sobre saberes acumulados na respectiva área. Afora essas dimensões, ele também constitui uma memória de si, e dialoga com outras memórias, em busca de explicações crescentemente complexas das experiências sociais.

Esse contexto do debate historiográfico e das disciplinas que se debruçam sobre o laboratório da História transforma o trabalho de seus profissionais com os filmes numa experiência de reflexão sobre as películas, e numa auto-reflexão sobre aquele próprio trabalho. Não basta identificar alguns filmes como pertencentes ao gênero do “cinema histórico”, os filmes dedicados a temas e personagens entendidos classicamente como “históricos”. É claro que estes temas e personagens devem ser discutidos por todos

especializados na investigação e no pensar sobre a História. Mas os filmes podem participar exatamente da compreensão historiográfica ou sociológica sobre qualquer experiência humana, complementando-a e fundindo-se a ela, por estarem dotados também de historicidade e daquele aspecto ao qual nos referimos logo no início, característico a todo pensamento: uma maior ou menor imaginação que pode oscilar de um viés mais empírico ao seu extremo mais especulativo, mas que será sempre uma estética e uma reflexão do processo histórico. Inevitavelmente, assim, o próprio conceito de História é ampliando.

Nesse sentido, os magníficos épicos filmados por Eisenstein são tão inspiradores para o debate do profissional de História quanto os faroestes e as comédias românticas ou as pornôs-chanchadas com aparência descomprometida, ingênuas ou maliciosas. Se Eisenstein nos traz um Cinema-História em estado avançado de razão poética a ser debatida, outros gêneros de filmes e outros estilos de direção (musicais, melodramas, etc.) podem conter novos desafios e potencialidades para a compreensão de experiências sociais diversas.

Uma tendência historiográfica que se fortaleceu muito, desde os anos 70 do século passado, foi entender o Cinema como um dos “Novos objetos” do historiador⁴. É uma visão que reduz o documento à condição de coisa, deixando de lado a postura ativa do profissional de História e do cineasta como intérpretes do mundo. Mais importante é

⁴ LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (Dir.). *História - Novos problemas, Novos objetos, Novas abordagens*. Tradução de Theo Santiago et al. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, 3 volumes.

entender como a experiência do Cinema significou e significa a ampliação de compreensão e apresentação do tempo social, como assistir a filmes é uma prática social e cultural tão marcante desde fins do século XIX, como fazer filmes é uma interferência no mundo, junto com a interpretação que deles se faz.

Nós, historiadores e cientistas sociais, podemos e devemos dialogar cada vez mais com os filmes. Numa época em que nos tornamos consultores na produção de Cinema e Televisão, o maior entendimento desses campos de expressão artística e cultural é uma necessidade geral de nossa formação e de nossa prática cotidiana de trabalho, quer sejamos pesquisadores, professores ou ambos ao mesmo tempo.

Foi pensando também nessas questões que o atual Mini-Simpósio Temático CINEMA–HISTÓRIA COMO LABORATÓRIO DA RAZÃO-POÉTICA: TEORIA E EMPIRICIDADES, se configurou.