

**Expressão social ou estética pura ou puro entretenimento?**

O texto que aqui apresentamos tem como objetivo afirmar em diversos níveis as áreas e abordagens relativas à problemática-objeto, cinema-história. Consideramos que a transdisciplinaridade é necessária construindo uma epistemologia nova para a abordagem de velhas e novas empiricidades, considerando as complexas relações que envolvem a relação cinema-história, relações estas que desembocam numa teoria geral que nos permite não abordar **a história do cinema apenas** (ou dos demais audiovisuais e suportes, vídeo, tevê, VT publicitário, etc.) e **exclusivamente como história de um gênero de arte ou suporte**. Aprender o cinema como obra de arte e expressão estética se insere nas nossas pesquisas e reflexões, mas de modo conjugado à preocupação mais ampla sobre a relação complexa entre o cinema e a história. Tal complexidade é inerente à dialética que permite pensar não apenas as imagens animadas (cinema, propaganda, TV, etc.), mas também as imagens paradas (fotografias, charges, HQs, etc.). A relação cinema-história poderá ser abordada como objeto de pesquisa, como fonte primária e/ou como discurso da e sobre a história. Também seu tratamento pode vislumbrá-la como lugar de memória ou quanto para aquelas que buscam reconstruir o passado próximo ou mais distante como lugar do imaginário, tanto quanto para a elaboração de representações que se voltam tanto para o presente e mesmo sobre o futuro. Elas tornam possíveis também desenvolvermos a perspectiva do estudo das linguagens e suportes, inclusive para o ensino da história o que deverá provocar uma revolução total quando for aplicada aos processos de reformulação das grades curriculares nos vários níveis do ensino. A palavra **cinema** adquire assim, um sentido largo por comportar em sua construção etimológica todas as outras formas imagéticas e linguagens e pressupor hoje a utilização de todos os suportes tecnológicos.

A questão da representação, da fidelidade da representação de um discurso escrito ou imagético dos processos sociais, quer seja através de imagens em movimento, quer seja através de imagens fixas, ou descritas através de textos orais ou escritos, exige o tratamento e a explicitação de categorias como a da objetividade, a da fidedignidade, a da verossimilhança e a de verdade. Elas aparecerão sempre, de modo explícito ou implícito, tanto em debates orais, quanto por escrito. Embora tenhamos nos empenhado por dirimir as dificuldades de apreensão da questão nos seus devidos termos, tal discussão sempre vem à tona, e como uma ideia fora de lugar é repetida, como um bordão, várias vezes e vibrada direta ou indiretamente sem muita preocupação quanto à sua pertinência. Sua problemática é da **linguagem específica**, particular, do **cinema como obra de arte**. A palavra correta não deve ser linguagem porque diante do fenômeno estético, e da forma como muitos desses interlocutores imaginam, só podemos ter gozo, prazer, admiração, êxtase. Ao vivenciarmos tais fenômenos não estaríamos num processo de comunicação e sim de individualização, melhor dito, de individuação. Para esses interlocutores aqueles que partem da teoria da relação cinema-história menosprezam, subestimam, desconhecem, ou supostamente não têm formação ou estofo para abordar o cinema como obra estética. E assim alguns chegam mesmo a utilizar fórmulas que pretendem destituir de legitimidade o nosso tratamento do cinema. O cinema seria uma espécie de santuário reservados a eleitos e escolhidos, não se sabe bem por quem ou por qual critério supra social ou histórico ou meta-científico. Não adianta muito tentar demonstrar que, para nós, a estética e o conteúdo aparecem juntos como dimensões de um único e mesmo processo e, não só no cinema, mas em qualquer linguagem.

Na música popular brasileira, por exemplo, tomemos o nome de Jards Macalé. Além da profusão de imagens originais que cria com as letras de suas músicas, ele cria também uma sonoridade agradável de ser ouvida e sentida. Este é também o caso de Antônio Carlos Jobim que pode ser ouvido através das melodias de suas músicas e os arranjos harmônicos para toda uma orquestra com o solo de um saxofone ou de um piano. No cinema brasileiro seguramente temos autores consagrados que são sinônimos de elaboração estética, sem que precisemos ficar naqueles de Mário Peixoto e de Glauber Rocha. Mas a obra de arte no mundo da mercadoria será também mercadoria querendo

ser lucro e a sua unidade criativa sofrerá dessa tensão exterior ao processo criativo. Para os valores estéticos triunfarem é preciso muito talento do artista e uma integridade natural do seu ser ou ainda uma consciência muito grande dos apelos mercadológicos e da pressão da voracidade do capital na sua sanha por reproduzir-se ampliadamente. Essa situação pode ser vivida também quando os artistas estão sob regimes totalitários como no caso da URSS. No campo do cinema Serguei Eisenstein pode ser o fio condutor da análise e compreensão das relações do artista com o poder. Será que podemos considerar toda a produção cinematográfica soviética dos anos 30 e 40 como expressão de um elevado nível estético ou mesmo no caso da maioria das obras produzidas sob a cartilha do chamado realismo socialista correspondendo de fato a uma estética?<sup>1</sup> No ocidente dos países de capitalismo tardio a aparente liberdade torna o efeito do fetichismo da mercadoria também subliminar e os agentes sociais do capital capazes de se apropriarem de toda e qualquer produção, sobretudo quando os produtos culturais têm consumidores prévios, sendo que ao mesmo tempo eles são capazes, até certo ponto, de criar completamente através da massificação da publicidade o mercado dos produtos os mais bizarros. No campo da cinematografia, a indústria pornográfica pode bem ser um exemplo, sendo que a indústria fonográfica internacional está repleta de exemplos, de “artistas” e obras “musicais” rapidamente descartáveis, mas que exploram um setor do mercado mais que considerável.

Se não dá para se cair naquele lugar comum da ideia de que gosto não se discute, também não dá também para se adotar um relativismo absoluto no qual pressupomos que tudo é válido porque tem gosto para tudo. Contudo, se nada que é humano não pode ser estranho ao pesquisador, a "música" do mais vulgar compositor de arrocha, pagode ou funk, por exemplo, do mesmo modo que os filmes da pornochanchada ou aqueles de apelo sexual vulgar pura e simplesmente, apesar deles, inevitavelmente nos revelará coisas sobre a realidade dos submundos que representam, da formação social que os condiciona, do mesmo modo que um ator e diretor - além de político da extrema direita, Arnold Schwarzenegger, nos revela no seu **Exterminador do futuro** a própria ideia da barbárie.

---

<sup>1</sup> ROUBIN, Régine. Le réalisme socialiste une esthétique impossible. Paris : Payot, 1986.

É preciso então saber o que se quer com os produtos e mercadorias culturais a que se considera obra de arte! Produto descartável com valor de uso fictício pode ser qualquer coisa, menos obra de arte. A obra de arte deve e pode ser observada como uma totalidade e, até mesmo como uma totalidade contraditória. Ela não aparece sempre harmônica e pura para ser arte. Sendo a criação de um verdadeiro artista seguramente ela será fruto de uma tensão visando uma harmonia e uma pureza que brotam do desejo de seu autor - ou de seus autores. Mas precisamos olhá-la como uma unidade de contradições nas quais inclusive aspectos de pouco ou quase nenhum valor estético coexiste com outros mais elevados. Como totalidade que é processual seu movimento deve dizer para um olho treinado se os aspectos negativos se sobressaem e se tornam dominantes no seu feixe de contradições. Assim o fazendo os critérios para a definição de uma obra de arte exige uma démarche metodológica.

As dificuldades reaparecem mesmo quando nos defrontamos com o fenômeno caracterizado para divertimento puro, mas também agora com os jogos eletrônicos que utilizam filmes e imagens. Duas posições surgem de imediato no seio de pesquisadores diversos: ou são tratados como expressões banais ou mesmo alienantes, ou são tratados como objeto do puro entretenimento. Para a teoria da relação cinema-história não existem, entretanto, gestos inocentes no seio dos homens. Para além de entreter, sublimar, divertir - passar o tempo, como gostamos de dizer, os filmes, desde o início do cinematógrafo, são produzidos, tanto quanto a câmera de filmar e a máquina de projeção, para acumular capital. Foi preciso um verdadeiro artista como Georges Miliés para que aos aspectos lúdicos e de divertimento, surgisse progressivamente no chamado primeiro cinema ou o cinema das origens a possibilidade da criação propriamente estética. Contudo, se os cineastas todos fazem tudo isso - e inclusive, obras de alto valor estético também - nos revela tantas outras facetas das relações sociais e da subjetividade social e individual que é impossível deixá-los apenas entregues a seus fetiches e a seus enfeitiçados. É mais que possível um posicionamento no seio dos pesquisadores aceitando o pressuposto de que tais fenômenos da expressão humana podem ter outra finalidade e possibilitar o deslindamento das contradições e confluências entre o claro e o escuro do real e do seu jogo de cores. Não é obrigatório se adotar uma atitude contemplativa baseada na ideia de que não se deve macular tais

momentos únicos de prazer inebriante com a busca por apreender, compreender e explicar.

### **A historicidade do objeto e do método: um caldeirão para a epistemologia**

Todas as fórmulas designadas acima sejam em relação ao cinema como obra estética, ou como divertimento, quando utilizadas para deslegitimar a teoria cinema-história, reproduzem, pois, um *parti pris*, mais que um preconceito. De fato elas constroem um sofisma, um recurso de retórica argumentativa que na discussão visa ter razão prévia, ainda que seja por puro comodismo, por corporativismo e mesmo, por vontade de monopolizar um canteiro de pesquisa. Ao cientista social, cabe aprender a leitura da linguagem específica do cinema sim. Mas não se transforme isto num pretexto desqualificativo, nem fetichista, mesmo porque não existe linguagens auto engendradas em si mesmas, além do que isto não é suficiente para nosso metier específico e para nossa perspectiva que não visa apenas revelar as finesses e as sutilezas de obras da adoração. Nós queremos estudar estas, mas também o cinema trash, o cinema lixo, o cinema da boca do lixo, a pornochanchada<sup>2</sup>, ou simplesmente o da pornografia<sup>3</sup>. Podemos fazer a sociologia e a historiografia da história do cinema, podemos estudar o cinema como representação, ou estudar o cinema como obra de arte “pura” e a estética do cinema. Podemos e devemos estudar também o cinema como documento e mesmo utilizar séries de películas sobre um mesmo tema, recortando uma problemática e definindo assim um objeto específico. Podemos estudar ainda os documentários, como capazes ou incapazes de produzir um discurso plenamente objetivo, do mesmo modo que pensamos que uma película ficcional é capaz de produzir, em alguma medida, conhecimento, representação, memória, testemunho, etc., com algum grau de

---

<sup>2</sup> NOVA, Cristiane. **História e erotismo no cinema brasileiro (1960-85)**. In: O olho da história, V. 1, n. 4, Salvador, jul. 1997. Pp 152-172

<sup>3</sup> Root, John B. **Porno Blues ou la belle et édifiante histoire d'un réalisateur de films**. Paris, La Musardine, 1999. Ler também Linda Williams (dir.). **Porn Studies**. Durham, Duke University Press, 2004. Ler ainda, Nathalie Collard et Pascale Navarro, **Interdit aux femmes: le féminisme et la censure de la pornographie**, Boréal, 1996 e Richard Poulin. **La Mondialisation des industries du sexe. Prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants**. Ottawa, éd. canadienne, 2004. E mais, Patrick Baudry, **La Pornographie et ses images**. Paris, Colin, 1997 e Dominique Baqué. **Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain**. éditions du Regard, 2002.

objetividade. Porém, nada disso, entretanto, substituirá a necessidade de termos **clareza do objetivo** em cada um de nós e em cada momento específico, ao lermos um filme. À questão o que se quer ao assistir a um filme se deve conjugar com a fórmula: o que se quer ver num filme. Ao se conseguir isto, se conseguiu também, enxergar o lugar que se ocupa e do qual se procura enxergar uma película, inclusive com a legitimidade de querer vê-la apenas como puro divertimento, e em outras circunstâncias, apenas como obra de arte “pura”. O que vemos e sentimos em *Morte em Veneza*, por exemplo, nos permite encerrar tal película no rol das obras apenas para serem vistas e sentidas como obra de arte requintada? Ou será que ao vermos e a sentirmos de modo espontâneo, nós também não pensamos concomitantemente? Ver, sentir, raciocinar, não seria, pois, formas, momentos da dialética do pensamento?

Depois de longa trajetória pode-se dizer que o reconhecimento dos filmes todos - como documentos e como história, começou a se fazer, já desde o século XIX. Em relação à questão da confusão entre metodologia e técnica para se discutir didaticamente um filme e as confusionistas "receitas de bolo" pensamos que qualquer tema pode ser objeto de um tratamento pedagógico e assim, questões as mais diversas podem e devem ser discutidas por todos os pedagogos e analistas. Tudo depende de como, quando e em que lugar! Mas não é possível, nem cientificamente correto, se estabelecer uma técnica de leitura de uma vez por todas como se houvesse a possibilidade de um método abstrato e universal sem um objeto, sem uma problemática e sem um objetivo claro. Construir uma suposta metodologia dessa forma é querer implantar a recusa da historicidade do próprio método! Por mais abstrato e transcendente que ele seja, inevitavelmente todo método está referido a historicidade de seu objeto e circunscrito à problemática do mesmo. Em lugar algum existe uma estética pura, vazia. As formas estéticas são produtos sociais e históricos por mais particularidades e especificidades que suas linguagens tenham. Enquanto objetos da pesquisa em ciências sociais, em algum grau determinarão seus próprios métodos de pesquisa, divulgação, análise e debate.

A dialética da relação cinema-história adquire assim uma dimensão que a transcende e deságua no interior da epistemologia. As novas tecnologias áudio-imagéticas são um imenso potencial para criação de representações do real e do imaginário sócio histórico

e para a construção de novas possibilidades de narrativas e interpretações para os processos sociais e para a história. As imagens e os sons da história destilam uma razão contaminada de emoção e uma emoção contaminada pela razão, quer no processo ensino/aprendizagem, quer no da pesquisa mais estrita. Não existe separação absoluta nem oposição entre razão e emoção. Como consequência assumimos, inclusive teoricamente, que nossos cineastas são também interlocutores privilegiados e são para nós autores que consideramos no mesmo nível que as melhores referências escritas. O cinema é também um extraordinário intérprete da história da humanidade.

Nota bene: aqui não estamos falando de intérprete que representa apenas, como um ator. Estamos falando de intérprete que traduz, deslinda os meandros claros e escuros dos processos sociais, mas também seus recônditos os mais sombrios e as nuances de suas cores. Por isso, o cinema tem sido um imenso laboratório, também da afirmação do que temos denominado da razão poética ou sensível. Isso se apresenta através dos fatos puramente ficcionais do cinema, mas também daqueles da vida cotidiana fora das telas, quer seja no dia a dia das cidades e dos campos, quer seja no cotidiano dos laboratórios científicos que pesquisa as relações entre a emoção e a cognição.

O laboratório da relação cinema-história, pela própria natureza de seu fazer-se, é muito fecundo para ajudar à razão a assumir os sentimentos que já são seus. Por isso podemos denominar nossa construção teórica de razão sensível ou poética: a estética e o “conteúdo” são unidades tensionadas e em luta, porém sem capacidade de se excluírem mutuamente. Por isso dizemos ser a relação entre a forma e o conteúdo duas dimensões de um único e mesmo processo, não só no cinema, mas em qualquer linguagem, inclusive no discurso das ciências sociais. Ao pesquisador cabe aprender a leitura das linguagens específicas das diversas imagens e sons de qualquer realidade empírica ou sensível, de qualquer discurso, documento ou memória, etc.. Podemos ser historiadores do cinema, estudar o cinema como representação, interferência política e social ou como obra de arte “pura”. Utilizando séries de películas sobre um mesmo tema, recortando uma problemática e definindo um objeto específico, transformamos as imagens em documentos dos processos sociais. Mas reconhecemos seus limites junto com suas grandes possibilidades. Filmes de ficção ou documentários, não conseguem nem

pretendem produzir uma narrativa ou uma representação plenamente objetiva no sentido da razão analítica e demonstrativa que é própria das ciências. Mas as películas nos dão mais que a “ilusão de realidade”! Produzem em alguma medida conhecimento, memória, testemunho, etc., com algum grau de objetividade própria à razão sensível, pois as linguagens artísticas não se limitam ao universo da subjetividade dos artistas e de seus públicos. Nada disso, entretanto, substituirá a necessidade de nós cientistas sociais termos clareza em relação ao objetivo que cada um de nós - e em cada momento específico, definiu para ler um filme ou outro documento qualquer.

### **Cinema-História como teoria e objeto-problema**

A relação cinema-história é uma teoria e uma relação social dialética. Ela não é “sempre” um objeto passivo, vez que é também sujeito. Problematiza 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 os processos sociais, 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 também explicativa. 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 sempre as propriedades metafísicas do “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. O mais perturbador para o historiador 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 vão mais além que o discurso e a representação historiográficos. Este é o caso de filmes como, por exemplo, *JFK* e *Terra e Liberdade*. Grandes questionamentos “Cine-historiográfico” do século foram realizados por sua filmografia (*A Batalha de Argel*, *O Grande Ditador*, *Cidadão Kane*, *Metrópoles*, *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.

Entretanto, 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. O impacto que muitos filmes 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 consequências concretas, políticas, históricas imediatas. Este foi o caso do filme de Oliver Stone que reabriu o caso tabu do assassinato de Kennedy<sup>4</sup>. Às vezes as consequências 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<sup>5</sup>. Mas em muitos outros filmes o resultado é uma verdadeira “falsa consciência” da realidade histórica.

Somente nos anos sessenta e setenta do século XX começou a se afirmar uma nova concepção entre os historiadores no que concerne especificamente ao cinema, admitindo tratar as representações realizadas pelos filmes como passíveis de utilização pelo historiador e pelo cientista social. Na França, no campo da historiografia, este movimento foi liderado por Marc Ferro. Somente com Ferro, a partir dos anos 60 do século passado, a relação cinema-história adentrou os recintos das universidades<sup>6</sup>. Ele

---

<sup>4</sup> ROSENSTONE, Robert. **Vision of the past. The challenge of film to our idea of history**. London, Harvard University Press, 1995, pp. 120-131

<sup>5</sup> NÓVOA, Jorge. **Images de la révolution, fragments de guerres, enjeux de mémoires**. In : FEENSTRA, Pietsie. **Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)**. CinémAction, Paris, Corlet éditions, 2009.

<sup>6</sup> FERRO, Marc. **Cinéma et histoire**. Paris, Gallimard, 1993. Ler também, **A quem pertencem as imagens**. In: Nóvoa, Jorge et ali. **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história**. Salvador, São Paulo,

usou seus cursos na École des Hautes Études en Sciences Sociales, a sua atuação enquanto historiador e seus livros e artigos para abrir brechas nas academias e sua atuação no programa Histoires Parallèles<sup>7</sup>. Se passaram mais de 65 anos após a invenção do cinematógrafo para que o estudo da relação cinema-história fosse institucionalizado na França. No entanto, está cada vez mais longe o tempo em que apenas os documentos escritos eram os únicos dignos e legítimos de serem tratados na investigação pelos pesquisadores em geral. Menosprezadas pelo historiador tradicional durante quase todo século XX, hoje, contudo, é possível dizer que as imagens passaram a ocupar um destaque considerável, na reflexão deles e dos cientistas sociais.

O passado mais longínquo, como o mais próximo, permite uma visão prospectiva na qual o processo histórico funde e refunde as técnicas, as linguagens e algo que parece ser essencial para o ofício do historiador: a narrativa. **A “escrita” cinematográfica possibilitou a única linguagem capaz de, na exposição, fundir a multiplicidade dos tempos históricos.** Ontem, as narrativas historiográficas se achavam confrontadas àquelas da literatura. Mas já em 1916, como lembra Burke<sup>8</sup>, era publicado na Inglaterra um livro intitulado *A câmera como historiadora*. Ao longo do século XX, enquanto a historiografia buscou a problematização analítica, o cinema desenvolveu uma sorte de síntese explicativa. Hoje o conhecimento histórico e as suas narrativas se acham confrontadas às novas linguagens: aos multimeios. A reflexão que se impõe exige pensar de que modo a simples tecnologia do lápis e papel, junto com os mais modernos e sofisticados dos multimeios podem ajudar ao historiador a buscar ampliar, ao mesmo tempo, a sua capacidade de produzir conhecimento histórico, tanto quanto ampliar incomensuravelmente a sua transmissibilidade e a sua recepção. No início dos anos 80 Jacques Le Goff afirmava que “*a história não poderá manter qualquer função no âmbito da ciência e da sociedade se os historiadores não souberem se colocar em dia aos novos meios de comunicação de massa*”<sup>9</sup>, ainda hoje é possível observar-se certa

---

EDUFBA/Editora da UNESP, 2009. No mesmo livro ler Isabelle Veyrat-Masson, **Retrato de Marc Ferro**.

<sup>7</sup> Ler a entrevista realizada por François Garçon e Pierre Sorlin. *De Braudel à “Histoire parallèle”*. In: **CinémAction**. n. 65. Paris, 1992

<sup>8</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular. História e imagem**. Bauru, EDUSC, 2004. P. 199

<sup>9</sup> LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a história*. Lisboa, Edições 70, 1986. p. 16-17

resistência a se considerar o cinema e os multimeios como da esfera do trabalho dos historiadores. Quando isto não acontece, subsiste uma enorme montanha de confusões que torna a viabilização em larga escala de novos canteiros de obras e de sua teoria uma tarefa ainda difícil. Ao mesmo tempo, se considerarmos as ondas *modísticas* ou o desinteresse, quer seja pela negação de recentes conquistas, quer seja simplesmente pela sua substituição por objetos, problemáticas e abordagens mais “novas” ainda, temos aí um quadro bastante complexo que exige a obstinação daqueles que sabem que o produtor de conhecimento tem que lutar ao mesmo tempo, contra a ignorância, contra o obscurantismo e contra a reprodução ampliada das ideologias novas e velhas, embaladas em função dos novos sabores do mercado de consumo da “ciência”. Por isto, a reflexão de natureza epistemológica (e não apenas instrumentalizante) sobre a produção do conhecimento nas ciências humanas, assim como sobre a sua difusão, se acha ainda muito aquém das nossas necessidades e das reais possibilidades ofertadas pelo desenvolvimento desigual de linguagens e tecnologias que se acham ao nosso dispor. Ela se coloca com uma complexidade ainda mais aguçada quando pensamos o modo específico de comunicar conhecimento que é aquele da história e que envolve a narrativa histórica. O enfrentamento dessas questões exige, portanto, uma reflexão transdisciplinar na acepção de Stengers<sup>10</sup> e não apenas interdisciplinar vez que nesta existe uma “troca” entre “proprietários” de territórios científicos sem que se busque a fusão dos saberes<sup>11</sup>. Trata-se, pois, de uma reflexão que se inscreve no coração mesmo da elaboração científica na teoria do conhecimento, problematizando as abordagens e os limites intrínsecos de cada disciplina recusando-se as justaposições.

Quando nos anos 60 do século passado Ferro começou a elaborar suas reflexões sobre a relação cinema-história, ele havia sido precedido por outro grande pesquisador, digamos, da sociologia e da psicologia da história, através do cinema. Siegfried Kracauer que foi um dos importantes pensadores “marginais” do exílio judaico do III Reich próximo de Fritz Lang, Ernst Bloch, Georg Simmel, Walter Benjamin, Theodor

---

<sup>10</sup> CHERTOK, Leon. STANGERS, Isabelle. *O coração e a razão: a hipnose de Lavoisier a Lacan*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

<sup>11</sup> DOSSE, François. *L’empire du sens: l’humanisation des sciences humaines*. Paris, La Découverte, 1997. p. 387

W. Adorno<sup>12</sup>. Kracauer consegue pela primeira vez estudar as películas alemãs da primeira metade do século XX como fontes de conhecimento sobre a história, usando o que chamamos de transdisciplinaridade para desvendar as causas de um fenômeno. Funde assim uma abordagem sociológica, com a historiográfica e com a psicanálise. Dos problemas de sua época e sociedade - e de modo comparativo com o que se passava em outros espaços nacionais, explica ao fenômeno do nazismo preocupado com futuro. Estudos sobre o comportamento das massas nos Estados Unidos e outros países nos finais dos anos 40 e anos 50 poderiam ter utilidade prática, social. Na sua perspectiva existe inelutavelmente uma dimensão pedagógica. Ela está imbuída de uma ética e de uma crença em sua utilidade social do mesmo modo que as críticas de Marx sobre o culto reacionário do passado e as de Nietzsche sobre a mentalidade cientificista e racionalista do final do século XIX instituída pelo positivismo rankiano<sup>13</sup>. Para Kracauer, a transcendência da utilidade dos estudos sobre os fenômenos históricos a partir das fontes cinematográficas - e a partir de uma perspectiva transdisciplinar, poderia ajudar no desenvolvimento de uma **consciência histórica crítica** ou, como ele mesmo disse na elaboração de filmes “que irão efetivamente colocar em prática os objetivos culturais das Nações Unidas”. De modo bastante antecipador ele imagina que os discursos históricos através de filmes – inclusive aqueles de outras mídias, podem servir ao objetivo de construir um mundo melhor. O cinema passa assim, para o cientista social, para o psicólogo e para o psicanalista, a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos “agentes” históricos mais ou menos inconscientes. Ele é também o registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta, um lugar de memória. O cinema se transforma ainda em difusor de ideias sobre a história de modo mais ou menos pedagógico<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> TRAVERSO, Enzo. **Siegfried Kracauer: itinéraire d'un intellectuel nômade**. Paris, Découverte, 1994.

<sup>13</sup> NIETZSCHE, Friedrich. “Da utilidade e desvantagens da história para a vida.” In: \_\_\_\_ *A filosofia na época trágica dos gregos*. Obras incompletas. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

<sup>14</sup> KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

Essa abordagem será abandonada progressivamente pelas escolas estruturalistas, pós-estruturalistas e pós-modernistas<sup>15</sup> que, através de uma espécie de agnosticismo não acreditam que seja possível dotar tais disciplinas de um caráter científico e muito menos ético<sup>16</sup>.

### **Linguagens, processos sociais e razão poética**

Os desenhos, as pinturas, as fotografias, o cinema, as linguagens, as tecnologias não deveriam ser apenas objeto de estudo dos “especialistas”. Não são espaços específicos daqueles que estudam já numa tradição - também legítima, os referidos produtos humanos e sociais, enquanto objetos de coleção, admiração estética ou ainda como atividade exclusiva de historiadores da arte, dos *expertos*. E assim a própria história da arte se acha numa profunda crise. Diz Sorlin tratar-se “da crise da escrita”<sup>17</sup>.

A dialética existe antes na própria realidade concreta e processual. É natural, por conseguinte, se admitir que o método de apreensão do real só pode ser dialético. Na filosofia o problema ontológico relativo às relações entre o ser e a consciência, entre a prática e a teoria será eterno e sua essência mesma. A “solução” teórico-científica desta questão ensejam múltiplas possibilidades e é o que fez a história do pensamento em geral oscilar entre um extremo e outro. Para Hegel o fenômeno do espírito é o seu auto engendramento permanentemente na história pela resolução de suas contradições internas. Mas constrói a premissa de que a totalidade histórica é que é verdadeira<sup>18</sup>. Como explicar assim o fenômeno da consciência e da evolução do pensamento humano per si, sem a pesquisa das relações complexas e contraditórias entre o espírito que representa o real histórico e esse mesmo real? O processo histórico é uma totalidade em movimento permanente e dessa realidade faz parte o próprio pensamento. O real-

---

<sup>15</sup> NÓVOA, Jorge. “Para a reconstrução do paradigma da história: uma frente da razão (Marx, Hobsbawm, Weber et alii).” In: NÓVOA, Jorge (org.). *Incontornável Marx*. Salvador, EDUFBA, São Paulo, EDUNESP, 2007.

<sup>16</sup> WOOD, Ellen. FOSTER, J. B. *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

<sup>17</sup> SORLIN, Pierre. **L’immagine e l’evento. L’uso storico delle fonti audiovisive**. Torino, Paravia, 1999. Ver ainda, do mesmo autor, **Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7. N. 13, 1994, pp 81- 95

<sup>18</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. 7 ed. rev. Petrópolis, Vozes, Bragança Paulista, USF, 2002.

concreto, histórico, é composto de múltiplas instâncias que se inter-relacionam, se determinam, se condicionam mutuamente e se negam permanentemente. Por conseguinte, à questão fundamental de toda a história da filosofia, a saber, quem determina mais, quem nasceu primeiro, o ser ou a consciência, é uma formulação sofista à qual só é possível responder corretamente, não de forma cartesiana, mas através de um “monismo” totalizante. A consciência é, pois outra forma de existência do ser, mas é também o ser: é o ser superior. É a natureza que pensa e tem consciência de si mesma. É possível assim conceber como hipótese a ideia de que não existem limites rígidos entre o ser e a consciência. A produção espiritual não é precedida pela material e sim simultâneas, concomitantes. Alimentam-se mutuamente e se uma se distancia da outra no processo histórico é porque se trata do desenvolvimento desigual das partes da totalidade do processo histórico que só podem ser explicadas no interior e a partir dessa mesma totalidade, ainda que se parta de uma de suas instâncias. A construção do método e da teoria científicos deve, pois, admitir que não seja suficiente pressupor isto, mas buscar fundir os *approaches* específicos a cada instância do real numa síntese superadora de tal sorte que os fenômenos históricos sejam observados nos seus diversos aspectos como síntese de múltiplas determinações. É preciso, pois, fusionar as abordagens e as teorias gerais, pressupondo que no concreto-histórico, o subjetivo e o objetivo são indissociáveis.

É, pois, a dialética a expressão mesma do movimento do real. Para responder, de modo consequente, à problemática das relações entre o ser e a consciência, tanto como à da relação entre os fenômenos da estética e da linguagem, sua adoção encontra-se na base da elaboração de uma epistemologia que denominamos de razão poética como fundamento da relação cinema-história e das ciências sociais.

### **A razão emocional domina a escrita cinematográfica do real**

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 inclusive e naturalmente aquelas das ciências sociais e da historiografia. Não é por acaso que o século XX é denominado o século das imagens o que indica que o cinema não é, nem pode ser uma linguagem que se nutre de si mesma. Os cientistas sociais 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 e histórica. O cinema de ficção em geral, não visaria em primeira instância à explicação dos fenômenos humanos e sociais. A sociologia e a historiografia sim. É seu principal objetivo. Suas “narrativas” não fariam sentido se não tivessem além da descrição a explicação como objetivo. A descrição é muitas vezes a própria explicação. O cinema de arte não pretenderia outra coisa senão promover o deleite estético. Mas será realmente essa a realidade? E se estendermos a dimensão de tal fenômeno à relação literatura-sociedade e às relações da história com as outras linguagens estéticas de todos os tempos? Elas visariam apenas divertimento, passatempo ou deleite estético?

Mesmo as películas que visam apenas o entretenimento se debruçam, quer seja, sobre um fragmento da vida, da história natural, ou da social. Através de múltiplas mediações, são “filhas de seu tempo”, e são condicionadas por esse tempo. Querendo 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 outro como *Dom Quixote de la Mancha*. Todas essas manifestações podem ser objetos de pesquisas sociais. 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.

Na riqueza que contém se encontra também uma parte substantiva dos elementos necessários para a elaboração de outra epistemologia. A razão poética transforma-se assim, numa das bases incontornáveis para a reconstrução do paradigma das ciências

sociais e da história. A historiografia vem buscando narrar, explicar, apreender os acontecimentos, individuais e sociais, e os fenômenos psicológicos e históricos que envolvem os homens nas suas relações. No seu tortuoso processo de afirmação enquanto ciência se confunde e é confundida muitas vezes com formas estéticas de narrativa como as da literatura, por exemplo.

A experiência da cinematografia também vem buscando narrar, explicar, apreender os acontecimentos, individuais e sociais, e os fenômenos psicológicos e históricos que envolvem os homens nas suas relações, na maioria das vezes com o objetivo de entreter, divertir. Mas ao fazê-lo se utiliza não apenas de argumentos “racionais”. Utiliza todos os ingredientes que se acham na vida, muitas vezes exacerbando-os no limite da tragédia ou do cômico, com os sentimentos, sons, os suspenses e cores da vida. E seus resultados muitas vezes superam aqueles que encontramos nos livros de ciências sociais, psicologia e de história. Ou seja: de há muito dispomos, nós cientistas sociais, dos meios tecnológicos e linguísticos para criar novas formas de narrar, explicar, representar os fenômenos sobre os quais nos debruçamos, sem que ainda tenhamos tirado todas as consequências desse fato e particularmente aquele que afirma a razão poética.

### **A razão poética do cinema e a reconstrução de um paradigma**

A capacidade do cinema de capturar a objetividade do real - assim como a dor, o prazer e o desejo - constituem um aspecto da relação cinema-história tão rico quanto inexplorado e de consequências transcendentais. Trata-se do modo de como o pensamento é constituído, de sua bioquímica, de sua fisiologia e de sua neuropsíquica. Essa base “material” e a descoberta de seu funcionamento abrem novas possibilidades para se reconstruir as formas de pesquisar, de representar, de narrar e de comunicar os resultados dos conhecimentos históricos. E isso quer seja analisando a relação cinema-história pelo seu aspecto pedagógico-comunicativo, quer seja a partir da própria produção do conhecimento. Cinema-história é o lugar por excelência da razão poética. 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 da história que inevitavelmente deve admitir sua subjetividade. A legitimidade

da escrita e da construção de narrativas para a sociologia e para a história através das imagens (cinema, cd-rom, sites, museus virtuais, etc.) é total. No extremo, ao historiador é colocada, pelo menos “teoricamente”, a possibilidade de ele inverter a relação cineasta-historiador, **fundando a prática do historiador-cineasta**. O mesmo pensamos estar em condições de acontecer com o sociólogo e com os demais cientistas sociais que podem tornar-se com certa facilidade sócio-cineastas. É coerente perquirir a partir da teoria da relação cinema-história – expressão particular da razão poética - qual o verdadeiro estatuto da história. A ideia 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”. 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<sup>19</sup>, para quem cineastas como Oliver Stone têm sido verdadeiros historiadores? E ele tem razão, conquanto relativize sobremaneira o caráter científico da história!

O cinema produziu ao longo do século XX uma experiência fabulosa e impar que precisa ser pensada em todas as suas consequências e transcendências. A crise dos paradigmas da história não pode contornar mais o significado do inconsciente. Aquisição da psicanálise deve ser completada pelas descobertas das neurociências, das novas tecnologias, ou ainda o lugar de algo que parece antípoda ao trabalho científico: o lugar da imaginação. Cinema-história permitiu-nos perceber que se os documentos são indispensáveis, a imaginação é, não apenas imprescindível. Muito pelo contrário, é o ponto de partida e também o de chegada do trabalho do historiador! Não se pode fazer história sem imaginação. É claro que a imaginação do historiador se constrói como hipóteses de “solução” dos problemas que examina e das representações que reconstruem os processos históricos através das narrativas históricas. Estas só têm quatro elementos de mediação para a reprodução dos referidos processos: as séries documentais, a vontade do historiador em reconstruir o mais objetivamente possível o processo histórico, o método que utiliza e as outras narrativas históricas que são outros tantos sistemas de hipóteses e de imaginação. Portanto, a imaginação histórica não é

---

<sup>19</sup> ROSENSTONE, Robert. **History on film, film on history**. San Francisco, Pearson Education, 2006.

livre como a do cineasta ou a do literato. Trata-se de uma imaginação necessariamente crítica, mas não criticista. A imaginação cinematográfica ou artística pode se dá o luxo de ser criticista. Nesse sentido, o luxo do historiador é a verdade histórica consciente de sua relatividade.

A teoria da relação cinema-história ajuda-nos a criticar o paradigma maior do pensamento ocidental: o da razão pura. Uma primeira crítica que foi elaborada por Kant. Para ele o conhecimento é o resultado da colaboração entre as sensações e os conceitos. A transcendência dessa hipótese não encontrou nem mesmo ao longo do século XIX, base empírica sistemática, quer nas ciências humanas, quer nas ciências naturais. Mas guardou grande potencialidade para a reconstrução do paradigma científico. O método analítico de Descartes separava os conceitos das sensações. A historiografia do século XIX reproduziu predominantemente o espírito cartesiano e eruditista de Ranke, Comte, Langlois e Seignobos. Porém, no século XX, antes dos historiadores, os cineastas foram os maiores “críticos” do positivismo. Eles permitiram ver o quanto de potencialidade a crítica da razão pura guardava.

Mas suas consequências alcançam também os domínios da pedagogia. As mais competentes aceitam a imanência da razão e da emoção como unidade de contrários daquilo a que chamamos de pensamento. A exigência da reformulação total dos currículos pedagógicos é, pois, possível, inadiável, e plena de atraso. Exigi novo tratamento epistemológico. Como mostrou Marx, nem as classes sociais, nem as ideologias podem ser rejeitadas, quer seja como objetos de investigação, quer seja como categorias de análise. Mas também como queria Freud, os sonhos, o inconsciente, os lapsus, o conteúdo latente, as transferências não podem deixar de serem considerados. A multiplicidade dos tempos históricos e suas fusões (possibilitadas pelos multimeios) nas narrativas da história, também não. São elementos constitutivos da realidade exterior (e interior) à nossa percepção, como elementos que interferem na realidade enquanto agentes condicionantes, transformadores ou mantenedores dos processos históricos. São suportes ou elementos constituintes das novas linguagens narrativas.

Depois de Kant, Marx, Nietzsche e Freud, as descobertas das neurociências mostram que os sentimentos são indissociável daquilo à que chamamos de razão<sup>20</sup>. Suas consequências mostrarão que o século XXI será aquele da conquista de novas formas de narrativas e representações da história. Ao fundir a razão histórica, com a razão cinematográfica, teoria da relação cinema-história aporta assim uma contribuição importante para a fundação de um novo paradigma para as ciências sociais e para a historiografia: o da razão poética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLLIN, Dennis. *La théorie de la connaissance chez Marx*. Paris, L'Harmattan, 1996.
- FERRO, Marc. *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde entier*. Paris, Payot, 1986.
- \_\_\_\_\_. PLANCHAIS, Jean. *Les médias et l'histoire: le poids du passé dans le chaos de l'actualité*. Paris, CFPJ Éditions, 1997.
- FOUGEYROLLAS, Pierre. *L'attraction du futur. Essai sur la signification du présent*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Vers la Nouvelle Pensée. Essai postphilosophique*. Paris, L'Harmattan, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Métamorphoses de la philosophie. Platon, Descartes, Kant, Nietzsche*. Paris, L'Harmattan, 2000.
- \_\_\_\_\_. "A crise dos paradigmas modernos e o Novo Pensamento." In: NÓVOA, Jorge. *Incontornável Marx*. Salvador, EDUFBA, São Paulo, EDUNESP, 2007.
- HOBSBAWM, Eric. *Manifiesto para la renovación de la historia*. Colóquio da Academia Britânica sobre Historiografia Marxista, em 13 de novembro de 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *Marx*. Paris, PUF, 1972.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Textos*. V. 1. São Paulo, Edições Sociais, 1975.
- NÓVOA, Jorge. (org.) *A história à deriva. Um balanço de fim de século*. Salvador, EDUFBA, 1993.
- SCHNEIDER, Michael. *Neurose e classes sociais. Uma síntese freudiana-marxista*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1977.

---

<sup>20</sup> DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.