

A escrita Fílmica de Woody Allen e o uso da Ironia no Ensino de História

ROBERTA DO CARMO RIBEIRO*

1. Apresentação

O objetivo deste trabalho é pesquisar o uso da ironia como estratégia didática no ensino de História. O mesmo se desenvolverá com uma análise fílmica de três produções cinematográficas do cineasta norte-americano Woody Allen que tratam do período entre guerras. Os filmes a serem analisados são *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), *A Era do Rádio* (1987) e *Meia-Noite em Paris* (2011). O texto será conduzido no sentido de estabelecer a relação entre Cinema, História e Didática em História, como os filmes são construídos partindo do uso da linguagem irônica e de que forma utilizá-la como estratégia no ensino de História.

Cabe justificar o porquê da escolha de Woody Allen como objeto de estudo de caso. Certamente ele não é o único artista que trabalhou o discurso satírico histórico em sua obra. Os comediantes ingleses do Monty Python talvez sejam os grandes mestres, a tradição italiana nos legou a série de *Brancaleone* e os filmes de Fellini e mesmo a cinematografia brasileira possui seus exemplos notáveis, tais como *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil*, de Carla Camurati e o humor involuntário de *Independência ou Morte*, que de tão exagerado, anacrônico e xenófobo torna-se engraçado. Woody Allen é um cineasta ao mesmo tempo erudito e potencialmente acessível. Seus filmes possuem o “duplo código” apregoado por Umberto Eco. Existe uma linha narrativa mais simples facilmente seguida pelo grande público, mas também entrelinhas sofisticadas, colocadas especialmente para os espectadores cultos. Muitas vezes, as duas linhas se cruzam e se completam, tornando fácil rir, mas também aprender com Woody Allen. O foco desse trabalho não é o cinema em si, mas a sua utilização pedagógica, pensando-o como ferramenta da didática em História. Nesse sentido, um cineasta que conjuga acessibilidade e erudição satírica aplicada a fatos históricos torna-se um

* Mestranda em História pela Universidade Federal de Goiás com projeto vinculado à linha de Pesquisa Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História financiado pela CAPES/REUNI.

exemplar perfeito para análise. Woody Allen é exatamente isso. Das Guerras Napoleônicas, passando pela Revolução Cubana e a Crise de 1929, a História é tão devedora de sua arte quanto à cidade de Nova Iorque.

2. A linguagem irônica no Cinema e no Ensino de História

O ensino de História tem sido amplamente discutido no sentido de debater e colocar em prática novas formas de se trabalhar o conteúdo em sala de aula, possibilitando um novo olhar e despertar dos alunos sobre uma disciplina de importante relevância para a formação de todo ser humano, uma vez que trabalha o resgate do passado, busca-se uma compreensão do presente além de discutir experiências e suscitar o senso crítico. Com isso, surgem novas metodologias aplicadas em sala de aula que nem sempre são utilizadas de modo adequado. O cinema está muito presente nas salas de aula, em eventos acadêmicos e em vários ambientes da sociedade. No entanto, é necessário que o professor tenha um conhecimento prévio na área, ou do contrário ele corre o risco de se deixar dominar pela estética superficial de uma obra cinematográfica e, transmitindo isso para seus alunos, usar irrefletidamente o filme pelo filme.

Pensar a ironia como forma narrativa propensa a produzir ensinamentos não é algo necessariamente novo. Platão já tratou tangencialmente deste tema. Aristóteles, considerado pela tradição o primeiro crítico literário, também. No Medievo não faltaram figuras que de alguma forma trabalharam a ironia, vide os célebres poemas goliardos, a lenda do país de Coconha ou mesmo a narrativa biográfica do filósofo Pedro Abelardo. No Renascimento temos Erasmo de Roterdã e no Iluminismo, Voltaire. Portanto, o aspecto didático da ironia não é novo. O que muda, em sua perspectiva contemporânea, são as formas como ela pode ser interpretada ou mesmo apresentada.

Dentre os teóricos da História um dos que melhor trabalhou esse aspecto foi Hayden White. Em sua obra *Meta-História: A Imaginação Histórica do século XIX* (1995), White propõe uma importante discussão sobre o conhecimento histórico e como são construídos os enredos, bem como suas estruturas narrativas. O autor adota como modelos de narração e conceptualização os historiadores e filósofos clássicos da História, que são Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Hegel, Marx, Nietzsche e Croce.

Segundo Hayden White (1995), dentre os modos de urdir um enredo o que melhor representa uma perspectiva de linguagem realística é a ironia. Ela é uma linguagem essencialmente dialética. Uma vez que ela é capaz de criar uma situação irônica, fingindo-se de uma verdade dada em determinada linguagem. Isto pode ocorrer tanto na história de ficção quanto em uma história construída com esta intenção. A ironia tem por objetivo negar o que já está posto positivamente. Para tanto, presume-se que o leitor saiba a inadequação adotada para caracterizar e dar forma. A ironia é uma linguagem crítica. Por esse motivo, Hayden White afirma que “as estratégias de explicação formista, mecanicista e organicista são “ingênuas”. (1995, p. 50) A forma ficcional, que no caso se refere à sátira, é essencialmente um modo de representar as formas de desenvolvimento humano por meio de defesa ou como dito anteriormente, como crítica.

Pode-se ver de imediato que a ironia é em certo sentido metatropológica, pois desenrola-se na percepção autoconsciente do possível abuso da linguagem figurada. A ironia pressupõe a ocupação de uma perspectiva “realística” da realidade, de onde se poderia oferecer uma representação não figurada do mundo da experiência. A ironia representa assim um estágio da consciência em que se reconhece a natureza problemática da própria linguagem. Chama a atenção para a tolice potencial de todas as caracterizações lingüísticas da realidade, tanto quanto para a absurdidade das crenças que ela parodia. É portanto “dialética”, como observou Kenneth Burke, ainda que não tanto em sua apreensão do processo do mundo como em sua apreensão da capacidade da linguagem para obscurecer mais do que aclarar em qualquer ato de figuração verbal. Na ironia a linguagem figurada torna a dobrar-se sobre si mesma e põe em questão suas próprias potencialidades para distorcer a percepção. É por isso que as caracterizações do mundo vazadas no modo irônico são amiúde consideradas *intrinsecamente* refinadas e realistas. Parecem assinalar a ascensão do pensamento, numa dada área da investigação, a um nível de autoconsciência no qual se torna possível uma conceptualização do mundo e seus processos verdadeiramente “esclarecida”, isto é, autocrítica. (WHITE, 1995, p. 51)

Partindo destas análises, Hayden White demonstra como a ironia dominou o pensamento histórico no século XIX. Sua perspectiva é de que mesmo sua obra é vazada em modo irônico, pois possui influências éticas e ideológicas.

A importância da obra de Hayden White no sentido de abordar o discurso satírico, no tropo da ironia é de grande relevância no aspecto do saber histórico. Cabe ressaltar que talvez a primeira apreensão da ironia em um discurso narrativo foi de Sócrates. Considerado o pai da tradição filosófica ocidental o mesmo afirmava que não é possível conhecer alguma coisa sem reconhecer a sua própria ignorância. Para isso ele defende seus argumentos com uma abordagem irônica e intencional. Ele observava o saber como um obstáculo do

descobrimto, pois saber que não se sabe é uma forma de identificar os verdadeiros e falsos sábios.

Quando se faz uso da ironia diz-se uma coisa pretendendo dizer outra, muitas vezes o seu exato contrário – por exemplo, exclaimar “ótimo!” ao ouvir uma resposta nitidamente errada. Sócrates fez da ironia o principal instrumento do seu método maiêutico. Formulava perguntas ao seu interlocutor, fingindo-se totalmente ignorante a respeito e, enfatizando a sabedoria de outrem, sugeria uma série de perguntas aparentemente ingênuas, mas na verdade em condições de envolver o interlocutor em contradições insolúveis. (NICOLA, 2005, p. 52-53)

Michèle Lagny, no artigo “O Cinema Como Fonte da História”, pergunta-se: “O que testemunha o filme? Que elo existe entre a representação fílmica e a memória ou as mentalidades coletivas? O cinema pode servir para desenvolver uma história crítica?” (2009, p. 101). Ao longo do texto ele responde a essas indagações, concluindo que sim, o filme é testemunha da época em que foi realizado, existe profunda ligação entre a representação fílmica e as mentalidades coletivas e, sobretudo, o cinema é uma ferramenta que não pode ser ignorada como fomentadora da história crítica. A abrangência da linguagem imagética é uma das características do mundo moderno, mas é preciso estar atentos no que se estabelece entre o saber histórico e o cinema, ou seja, o cinema como veículo condutor do conhecimento histórico.

Circe Bittencourt defende que o “conhecimento histórico não se limita a apresentar o fato no tempo e no espaço (...) é preciso ligar o fato a temas e aos sujeitos que o produziram para buscar uma explicação” (2004, p. 183). Com a ampliação da noção de documento a partir da Escola dos Annales, os registros visuais se beneficiaram, principalmente, após a década de 1960, tornando-se uma das mais eficazes formas de ligar o conhecimento histórico com seu sujeito receptor. As explorações das imagens pelos historiadores focam o estudo da ideologia, imaginário e mentalidades e as fontes documentais mais utilizadas à pesquisa são a caricatura, a fotografia e o cinema. Com isso, os estudos históricos não pode se resumir apenas a estes três elementos anteriormente citados. Isso ocorre, segundo Ulpiano Meneses (2005), devido à hierarquia das fontes e do valor documental, onde muitas vezes, a fonte visual é desvalorizada.

O historiador francês Marc Ferro escreveu que

Cinema e História: este título deixou de ser surpreendente devido à grande aproximação ocorrida entre esses dois termos, bem como ao fato de a relação entre os dois universos a que ambos se referem ter se tornado uma evidência. No entanto, quando se cogitou, no início da década de 1960, a idéia de estudar os filmes como documentos, e de proceder, assim, a uma contra-análise da sociedade, o mundo universitário se agitou. (FERRO, 2010, p. 09)

Antonio Costa (1989, p. 30) lembra ainda que Ferro pôs em evidência que o cinema pode ser visto como fonte, como documentação histórica, mas também como agente da história. Para Costa, o cinema pode ser uma técnica, uma indústria, arte, espetáculo, divertimento ou cultura. Essas considerações devem ser profundamente fundamentadas. Com isso o cinema pode ser o que se decide que seja em uma determinada sociedade, em determinado período histórico, em um determinado contexto de desenvolvimento, bem como na estrutura político-cultural.

Com isso, existem produções que marcaram de alguma forma um determinado período histórico. A fase da história que mais rendeu produções e discussões até os dias atuais é o período entre guerras, sejam elas escritas ou visuais. Porém, como afirmou Marc Ferro

Ainda que a crise de 1929-1932 seja um alimento para os roteiros dos filmes dos anos 1930, os historiadores e os cineastas que criticam fundamentalmente o funcionamento da sociedade norte-americana são poucos, durante a época que vai de 1917 até o fim dos anos 1940, tanto entre os de espírito “populista”, como quanto entre os *New Deal*. Todavia, a crítica aparece, irônica ou perversa, através das grandes obras cômicas do cinema americano, que vão de Chaplin aos irmãos Marx. (2010, p. 193)

Interessante notar que Woody Allen costuma se apresentar como herdeiro de Groucho Marx, líder da trupe de Irmãos. Continuou seu legado de crítica aos EUA por meio da ironia fina. Em diversos filmes utilizou uma linguagem irônica para transmitir ao espectador uma reflexão sobre o passado e o presente, ou seja, repensar a nossa própria historicidade. “Em certo sentido, tornamo-nos parte da ironia, nós participamos, e é esse, justamente, um dos principais objetivos de se usar a ironia, o de envolver o público mais profundamente na história.” (HOWARD; MABLEY, 2002, p. 379)

A linguagem imagética, o cinema, possibilita uma interpretação crítica e reflexiva onde é possível explorar toda a riqueza cultural de dada produção cinematográfica: a música, as imagens, o contexto em que foi produzido, o imaginário, os diálogos e tudo o que pode ampliar os horizontes do conhecimento. As imagens e representações contidas na exibição de

um filme permitem análises críticas e sistemáticas, o que enriquece ainda mais os saberes adquiridos não somente no âmbito acadêmico, mas ao longo da vida e na produção e articulação intelectual.

Os filmes mudam as regras de jogo e criam suas próprias verdades; criam um passado multi-nivelado que tem tão pouco a ver com a linguagem, que é difícil descrever adequadamente em palavras. O mundo histórico criado pelo filme é potencialmente muito mais complexo que o texto escrito. Na tela, diversas coisas podem ocorrer ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem e até texto – elementos que se sustentam e confrontam para criar um significado tão diferente da história escrita quanto da história oral. Tão diferente que ela nos permite especular que o meio visual representa o maior salto na consciência sobre como nós pensamos o passado. (ROSENSTONE, 2009, p. 407-408)

Contudo, as problematizações que surgem ao longo da pesquisa são: de que forma o cinema pode ser utilizado em sala de aula enquanto estratégia didática no ensino de História? Como a ironia é tratada nas produções de Woody Allen que enfocam o período entre guerras? O cinema pode contribuir para desenvolver uma história crítica em sala de aula? A abrangência da linguagem imagética é uma das características do mundo moderno, mas é preciso estar atentos no que se estabelece entre o saber histórico e o cinema, ou seja, o cinema como veículo condutor do conhecimento histórico, partindo do “micro para o macro”. (PINSKY; PINSKY, 2004, p. 34)

4. Cinema e História

O cinema é, comumente, chamado de sétima arte. Com o desenvolvimento do século XXI no então chamado Mundo Contemporâneo o passar do tempo vem demonstrando uma grande influência cultural nas sociedades por meio da linguagem imagética. Isso se deve não somente pelo fácil acesso às salas de cinema, mas também a grande comercialização que antes se dava por meio de fitas videocassete, mas atualmente, com os DVDs e toda a gama da indústria cinematográfica que se tem a disposição no mercado audiovisual. Como afirma Jean-Claude Carrière (2006), a nossa visão de passado e sentido de História que temos hoje nos chega por meio do cinema. E o futuro nos é instigado por carências imediatas que criam formas e substância na tela do cinema. Não é à toa que já desde os anos 1920-1930 foram feitas grandes produções que davam um olhar de descrição do tempo, espaço e até mesmo do futuro. Um exemplo que nos fascina até os dias atuais é *Metrópolis*, de Fritz Lang.

A linguagem cinematográfica é definida a partir do que se pretende transmitir ao espectador. Ela está inserida em um contexto que pode também ser entendida como uma narrativa histórica, ou seja, o modo de narrar à história e dar o seu sentido. Esta narrativa, ou melhor, comumente designada na linguagem cinematográfica de enredo, ela é “escrita para” e sempre tem algum interesse e objetivos.

Segundo Hayden White (1995), existem formas de enredo e explicação que definem a forma de narrar uma história. Sua teoria pode também ser aplicada ao cinema. Uma das formas que se destaca é a ironia. Muito utilizada em charges, cartuns e, atualmente, muito presente no cinema, essa forma de linguagem mostrou crescimento, sobretudo, a partir do período entre guerras.

Um dos cineastas que melhor soube expressar a ironia em suas narrativas cinematográficas, tomando como pano de fundo o período entre guerras, foi o norte-americano Woody Allen, considerado pelos historiadores do cinema como um dos mais profundos e conscientes críticos da sociedade contemporânea. Woody Allen, em sua condição de filósofo do cinema utilizou a estratégia do falso-documentário, com o filme *Zelig*, para discorrer acerca de sua perspectiva de memória e história do período entre guerras, fazendo-se perceber importantes momentos históricos a partir de gags explícitas e citações intertextuais.

O gênero falso documentário, que possui poucos exemplares na cinematografia mundial, baseia-se no discurso satírico na medida em que usa a ilusão da realidade para discorrer acerca de eventos falsos, porém não mentiroso, na medida em que o público já sabe de antemão que se trata de uma manipulação do fato histórico. O humor existe por esse conhecimento prévio, do contrário estaríamos diante de manipulação criminosa da indústria da informação.

Ulpiano Meneses (2005) destaca a importância do valor da disciplina de História Visual para o conhecimento histórico na sociedade no processo de seu funcionamento e transformação. O mesmo enfatiza a utilização da cultura visual como elemento a ser explorado no âmbito da História. Os historiadores não definiram uma problemática visual específica, no entanto, a imagem como documento discursivo fornece um amplo referencial teórico e metodológico. Esse sistema de comunicação visual é, antes de tudo, um conjunto de

imagens-guia de um grupo social que se caracteriza pelo contexto e o mundo com a qual dialoga e interage.

A História é uma das disciplinas mais propícia a produzir atividades utilizando o cinema como fonte de reflexão, principalmente com a utilização de um de seus mais consagrados gêneros, o chamado “filme histórico”. O filme histórico pode revelar mais sobre a sociedade contemporânea que o produziu do que sobre o passado nele encenado e representado. Quando Woody Allen usa o período entre guerras como objeto de exposição fílmica, está fazendo a um só tempo autobiografia, crítica social e sátira histórica. O passado que ele revela não é realista. É o seu passado, sua visão sobre ele. Mas nem por isso deixa de ser uma representação viva sobre esse tempo, recuperado pela memória e, claro, pela limitada capacidade de reencená-lo no presente.

Jean-Claude Bernardet afirma que “a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade” (2006, p. 20). Atualmente, o audiovisual é potencialmente mais acessível ao grande público do que a escrita. É comum um livro de sucesso tornar-se um fenômeno de massa quando transformado em filme. Muitas vezes esse livro é um livro de História e esse filme é designado de “filme histórico”, a exemplo de *O Nome da Rosa*, *Alexandre*, *Spartacus* etc. Nesses casos, muitas vezes, esses “personagens não se apresentam no contexto histórico; são concebidos como pessoas aistóricas, tal como se mostram nas histórias dos heróis dos desenhos animados da televisão” (BITTENCOURT, 2004, p. 196). Nota-se que a ironia está presente em algumas dessas obras de modo não intencional, tanto por incapacidade da equipe de produção quanto por vocação intrínseca do tema. Cabe ao historiador analisar de que forma essa nova modalidade narrativa incorporou a tradição da ironia.

Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que se impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história. (LAGNY, 2009, p. 100)

Desse modo é possível perceber que a narrativa irônica desperta o senso crítico e propõe uma visão realística acerca dos processos da história da vida humana, apresentada de forma mais corrente nas mídias, em especial, o cinema nas produções de Woody Allen que tratou de períodos importantes da História, mais especificamente o período entre guerras.

7. A linguagem irônica e a análise de filmes

De acordo com Robert Rosenstone, existem seis regras para se analisar filmes historicamente. 1) Filme como narrativa; 2) Indivíduos no centro do processo histórico; 3) O filme como história fechada; 4) A história como experiência; 5) A história como processo; 6) Imagem óbvia do passado. Em resumo, para Rosenstone:

O filme dramático conta a história como história, um conto com começo, meio e fim. Um conto que te deixa uma lição de moral (...). Filmes insistem em que a história é a história dos indivíduos. Podem ser homens ou mulheres que já são renomados (geralmente homens) ou indivíduos para parecer importantes porque foram singularizados pela câmera (...). O filme nos oferece história como história fechada, simples e completa do passado (...). O filme mostra a história como experiência. Ele emociona e dramatiza o passado, nos dá a história como triunfo, angústia, alegria, desespero, aventura, sofrimento e heroísmo (...). O filme mostra história como processo. O mundo na tela traz um conjunto de coisas que, para propósitos analíticos ou estruturais, a história escrita muitas vezes tem de separar. Economia, política, raça, classe e gênero vêm todos juntos nas vidas e momentos dos indivíduos, grupos e raças (...). Filmes nos dão uma imagem tão óbvia do passado – de prédios, paisagens e artefatos – que talvez não vejamos o que isso faz com o nosso senso de história. Os filmes certamente nos dão uma noção de como eram usados os objetos comuns. (2009. p. 368 – 369)

Nesse sentido, Hayden White afirma que a obra histórica possui níveis de conceptualização. São elas, a crônica, estória[†], modo de elaboração de enredo, modo de argumentação e modo de implicação ideológica. O campo histórico é constituído numa crônica com espaço e tempo delimitados. Por sua vez, a crônica é organizada em uma estória a partir dos elementos e acontecimentos de um determinado processo. A crônica transforma-se em estória para caracterizar alguns eventos. Para o historiador os acontecimentos já estão constituídos. No entanto, ele realiza sua estória a partir da inclusão de alguns acontecimentos e possivelmente a exclusão de outros dependendo de seu interesse de construir uma estória particular. Dessa forma, o historiador coloca em sua estória um enredo. O mesmo evento pode ter estórias diferentes, isso depende do conjunto de características ao qual lhe foi atribuído.

[†] A palavra “estória” foi suprimida pelo uso corrente da língua portuguesa. Atualmente, tanto as narrativas inventadas quanto os fatos ocorridos ao longo do tempo, quanto à disciplina História são escritas com “H”. Porém, conceitualmente mantivemos a grafia utilizada pelo tradutor do texto de Hayden White, José Laurênio de Melo.

A explicação por elaboração de enredo é a forma de dar sentido e construir uma estória, são eventos ordenados com um objetivo determinado. Hayden White (1995) identifica quatro modelos de elaboração de enredo: estória romanesca, tragédia, comédia e sátira. Isso porque, segundo o autor, toda história é posta em um enredo de alguma maneira. O modo satírico apresentou os princípios formais da historiografia não-narrativa de Burckhardt, tida como uma estória de tipo especial,

Pois, como mostrou Frye, as estórias vazadas no modo irônico, do qual a sátira é a forma ficcional, alcançam seus efeitos precisamente ao frustrar as expectativas normais acerca dos tipos de resoluções proporcionados por estórias vazadas em outros modos (estória romanesca, comédia ou tragédia, conforme o caso). (WHITE, 1995, p. 23)

A estória romanesca conta um drama do bem sobre o mal. Michelet reúne elementos no modo romanesco, como por exemplo, “A Revolução Francesa”, no qual o povo é o herói e ao mesmo tempo explorado pela Nobreza e após a queda da Bastilha o povo vive livremente em um reino de justiça e igualdade.

Na historiografia de Ranke, a comédia está presente quando se trata de dramas sobre vitórias provisórias que os homens alcançaram no mundo, que não perduram. Como exemplo, a história da Revolução Francesa que mostrou desequilíbrio de relações de poder em grupos sociais e após a organização da sociedade a partir da redistribuição do poder.

A tragédia conta um drama de algumas vitórias que mesmo tendo sido tentadas, não foram alcançadas e o seu resultado é mais frustrante quando do começo no qual foi motivado à tentativa. Na historiografia de Tocqueville o trágico está presente. Na história da Revolução Francesa quando o povo se liberta do Absolutismo. Cai a opressão do Liberalismo e a exploração do trabalho. Esta é uma estória vazada no estilo trágico.

A sátira é um drama sobre as sensibilidades do homem e sua dificuldade de transcender o mundo e suas experiências. Segundo, Hayden White, Burckhardt é um historiador que se utilizou largamente da sátira em sua produção. Por exemplo, quando afirma que a Revolução Francesa se mostrou previsível e, ao mesmo tempo, inevitável. Os homens participaram dela e construíram seu enredo, porém não escreveram. Assim, eles fazem parte de um processo maior do que eles.

Segundo Hayden White (1995), a estória romanesca e a sátira seriam os enredos que mais se aproximam da construção dos processos de realidade. Nelas o historiador percebe os eventos presentes em uma crônica vigente posta nas relações com o mundo e suas diferenças. Nestas estruturas de enredo o historiador busca explicar um fato em um processo que tem por pretensão uma aproximação de seu verdadeiro formato. O autor ressalta:

Mas a sátira representa uma espécie diferente de restrição às esperanças, possibilidades e verdades da existência humana reveladas na estória romanesca, na comédia e na tragédia respectivamente. Ela observa essas esperanças, possibilidades e verdades ironicamente, na atmosfera gerada pela percepção da inadequação última da consciência para viver feliz no mundo ou compreendê-lo plenamente. A sátira pressupõe a *inadequação última* das visões do mundo dramaticamente representadas tanto no gênero da estória romanesca quanto nos gêneros da comédia e da tragédia. Como fase na evolução de um estilo artístico ou de uma tradição literária, o advento do modo satírico de representação assinala uma convicção de que o mundo envelheceu. Como a própria filosofia, a sátira “pinta seu cinzento sobre cinzento” na compreensão de sua própria inadequação como imagem da realidade. Portanto prepara a consciência para seu repúdio de todas as conceptualizações rebuscadas do mundo e antevê um retorno e uma percepção mítica do mundo e seus processos. (WHITE, 1995, p. 25)

Percebem-se as quatro formas de enredamento propostas por Hayden White (1995) no que se refere às modalidades de impressões explicativas que o historiador tem para a elaboração do enredo narrativo. A construção de sentido na História e o ato de narrar, ou seja, explicar configura para o historiador uma obra com um determinado enredo e um comprometimento ideológico específico.

Uma vez construído o enredo do relato narrativo, o historiador também explica, como descrito por Hayden White (1995, p. 26) “a finalidade disso tudo” ou “o que isso tudo significa”. Este tipo de pergunta que surge na construção do enredo narrativo configura uma operação de explicação por argumentação formal, explícita ou discursiva. A argumentação é a explicação sobre o que acontece na história, a mesma se constitui de uma combinação de leis de explicação histórica.

Quando o historiador explica os eventos da estória e apresenta à forma pelos quais a narrativa se configurou em um argumento nomológico-dedutivo ele está com uma impressão de explicação a partir de um enredo de estória do tipo particular. O argumento nomológico-dedutivo consiste em uma lei universal de relações causais onde os eventos ocorrem em uma necessidade lógica. Hayden White cita como exemplo a relação da lei entre a Superestrutura e

a Base proposta por Karl Marx. Toda transformação na Base pressupõe mudanças na Superestrutura.

Ora, à medida que o historiador apresenta seu enredo pelo qual perpassa os eventos da história e adquire uma coerência formal ele faz o mesmo processo que um cientista procede no momento de identificação de elementos de argumento nomológico-dedutivo que vaza na sua forma de explicação.

Apesar de existir uma intensa discussão acerca das características formais de explicações científicas naturais e históricas é importante admitir que as explicações históricas devam ter em mente o processo de discordância sobre o que é relevante enquanto explicação especificamente histórica e os fenômenos históricos. Partindo de diferentes concepções de natureza histórica e a forma apropriada que deve ter um relato histórico com argumentação formal se propõe quatro argumentos discursivos que podem uma explicação histórica conceber: formista, organicista, mecanicista e contextualista. Em resumo, pode-se afirmar que

A teoria formista da verdade tem em mira a identificação das características ímpares dos objetos que povoam o campo histórico. Nessa conformidade, o formista considera que uma explicação está completa quando um dado conjunto de objetos foi convenientemente identificado, seus atributos de classe, genéricos e específicos, foram marcados, e as etiquetas que atestavam essas particularidades coladas. (...) Quando o historiador estabelece a unicidade dos objetos particulares do campo ou variedade dos tipos de fenômenos que o campo manifesta, fornece uma explicação formista do campo como tal. (...) As hipóteses organicistas do mundo e suas correspondentes teorias da verdade e da argumentação são relativamente mais “integrativas” e portanto mais redutivas em suas operações. O organicista tenta descrever pormenores discernidos no campo histórico como componentes de processos sintéticos. (...) A teoria mecanicista da explicação apóia-se na busca das leis causais que determinam os resultados de processos descobertos no campo histórico. Os objetos que seu supõe que habitam o campo histórico são interpretados como existentes na modalidade de relações de parte com parte, cujas configurações específicas são determinadas pelas leis que se presume governarem suas interações. (...) Pode-se, de preferência, adotar uma posição *contextualista*, que como teoria da verdade e da explicação representa uma concepção “funcional” do sentido ou da significação de eventos percebidos no campo histórico. (WHITE, 1995. P. 29-32)

Os modelos de explicação apresentados oferecem a uma história algo que pode ser utilizado como formal e verdadeiro no sentido das descrições narrativas. Os historiadores, no âmbito acadêmico, adotam os modelos formista e contextualista por apresentar elementos peculiares no qual toda narrativa histórica deve ser constituída. Os modelos organicistas e mecanicistas são interpretados pelos historiadores profissionais como heterodoxos ao pensamento histórico que tem na filosofia da história mito, erro ou ideologia. (1995, p. 35).

Para tanto, o componente ideológico está indissociavelmente motivado por pretensões de um relato histórico da realidade. Os princípios e suas concepções do mundo presente em suas formas de conhecimento configuram-se em uma dimensão ideológica, ou seja, a ética e postura pessoal do historiador sobre as questões da natureza do conhecimento histórico que tem implicações no passado para a compreensão do presente.

As dimensões ideológicas de um relato histórico refletem o elemento ético envolvido na assunção pelo historiador de uma postura pessoal sobre a questão da natureza do conhecimento histórico e as implicações que podem ser inferidas dos acontecimentos passados para o entendimento dos atuais. Por “ideologia” entendo um conjunto de prescrições para a tomada de posição no mundo presente na práxis social e a atuação sobre ele (seja para mudar o mundo, seja para mantê-lo no estado em que se encontra). (WHITE, 1995, p. 36-37)

As dimensões ideológicas são postas na narrativa mediante os argumentos ideológicos que definem o estilo historiográfico de uma combinação particular. O anarquismo, conservantismo, radicalismo e liberalismo são os principais argumentos ideológicos.

As quatro posições ideológicas básicas identificadas por Mannheim, porém, representam sistemas de valores que reivindicam a autoridade da “razão”, da “ciência” ou do “realismo”. (...) Cumpre salientar neste ponto que os termos “anarquista”, “conservador”, “radical” e “liberal” destinam-se a servir mais de designadores de preferência ideológica geral do que de emblemas de partidos políticos específicos. Representam diferentes atitudes com respeito à possibilidade de reduzir o estudo da sociedade a uma ciência e à desejabilidade de fazê-lo; diferentes noções das lições que as ciências humanas podem ministrar; diferentes concepções da desejabilidade de manter ou mudar o *status quo* social; diferentes concepções da direção que as mudanças do *status quo* deve tomar e os meios de efetuar tais mudanças; e finalmente diferentes orientações temporais (uma orientação para o passado, o presente ou o futuro como repositório de um paradigma da forma “ideal” de sociedade). (WHITE, 1995, p. 37)

Os estilos historiográficos apresentam uma combinação particular dos modos de elaboração de enredo, argumentação e implicação ideológica. A interpretação histórica origina-se inicialmente de fatores particulares de cada historiador. O que presume um tipo de interpretação da história em diferentes níveis na elaboração de uma narrativa histórica. As estratégias de interpretação podem ser assim definidas:

Modo de urdir o enredo	Modo de explicação	Modo de implicação ideológica
-------------------------------	---------------------------	--------------------------------------

Romance	Idiográfico	Anarquista
Comédia	Organicista	Conservador
Tragédia	Mecanicista	Radical
Sátira	Contextualista	Liberal

Hayden White afirma que não necessariamente a obra de um historiador siga este formato de narrativa. Porém, todo trabalho é construído a partir do conflito entre uma modalidade de enredo e o componente ideológico.

O que é importante perceber após as explicações feitas acerca das formas de enredamento de Hayden White é que todo historiador interpreta o seu material de estudo a partir de estruturas de enredo que melhor configura em sua forma de explicação tendo como base uma escolha de argumento específico. A tomada de posições no aspecto ideológico tem sempre implicações de divisões de classe, pois cada um possui uma concepção temporal e social dos processos históricos. O procedimento de interpretação na historiografia ocorre mediante a definição de uma estratégia de implicação ideológica.

8. A ironia nos filmes de Woody Allen

Serão utilizados três filmes de Woody Allen para realizarmos os estudos de caso acerca do uso da ironia como ferramenta da didática em História: *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), *A Era do Rádio* (1987) e *Meia-Noite em Paris* (2011). Todos facilmente encontráveis no mercado, tanto em DVD quanto em Blue-Ray.

Importante notar que cada um dos filmes enfoca um tipo de arte em seu escopo: o primeiro trata do próprio cinema, o segundo do grande impacto do rádio e da difusão da música popular e o terceiro da literatura clássica e suas ressonâncias no presente.

As décadas de 1930 e 1940 foram os momentos áureos do rádio nos EUA. Foi nesse período que Woody Allen cresceu e se formou, na condição de membro de uma família judia de Nova Iorque. O filme *A Era do Rádio* pode ser definido como uma obra autobiográfica. O cineasta narra suas lembranças de infância. Não por acaso, o próprio Woody Allen é o narrador. Sem uma narrativa linear, o filme costura antigas histórias do mundo artístico nova-

iorquino com comentários sarcásticos sobre o cotidiano da uma típica família suburbana durante os anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial e como essas mesmas pessoas receberam a notícia da eclosão do conflito.

A narrativa de *A Rosa Púrpura do Cairo* inicia-se durante a Grande Depressão Americana. O cinema servia como válvula de escape para as pessoas comuns fugirem de seus dramas cotidianos. Uma dessas pessoas é a garçonete interpretada por Mia Farrow. Casada com um homem rude e violento, ela, a exemplo de milhões de outras mulheres, via no romantismo do filme *A Rosa Púrpura do Cairo* uma forma de se projetar para outra realidade, repleta de aventura, amor e exotismo. Quando assiste ao filme pela quinta vez o herói, reconhecendo-a, sai da tela, provocando uma crise, tanto na realidade quanto no mundo da fantasia. A partir dessa premissa surrealista, Woody Allen analisa as carências e perspectivas dos norte-americanos afetados pela Crise de 29, que destruiu os sonhos da Era do Jazz. Nesse filme, o cinema serve como metáfora do próprio fazer fílmico. Torna-se teatro com a quebra da quarta parede pelo protagonista na tela.

O nome do protagonista de *A Rosa Púrpura do Cairo* era Gil. Woody Allen repete o nome em seu *Alter Ego* de *Meia-Noite em Paris*. Trata-se dessa vez de um roteirista de cinema que deseja ser escritor. Não enxerga sua atividade como detentora de relevo artístico. Assim como o Gil do filme de 1985, esse Gil abandona seu ofício para perseguir o sonho de escrever “o grande romance americano” em Paris. Algo que, muito antes dele, Hemingway e Fitzgerald fizeram. Numa nova elaboração surreal, Woody Allen faz seu herói voltar no tempo e encontrar seus ídolos. Historicamente, é importante perceber que a ironia nesse caso se revela na comparação entre o presente e o passado aos olhos de um viajante do tempo. Seus encontros com grandes ícones da cultura, repletas de referências eruditas, são ao mesmo tempo engraçadas e didáticas. Usam o estereótipo para mostrar o quando tais figuras podem ser complexas.

É importante enfatizar que este trabalho não esgota a análise propriamente dita acerca da linguagem irônica nos filmes de Woody Allen. O mesmo apresenta o potencial desse tipo de estratégia no ensino de História e sua relação com o Cinema. O mesmo é um resultado da escrita de um projeto que está em andamento e, portanto a pesquisa ainda está sendo feita no sentido de responder a tantos outros questionamentos que surgem a partir das aproximações

entre Cinema e História tendo a narrativa irônica como forma peculiar de representar e apresentar um fato.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2004. (Coleção Docência em Formação)
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CASTRO, Ruy. **Um filme é para sempre: 60 artigos sobre cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA, Antônio. **Compreender o Cinema**. São Paulo: Globo, 1989.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. 3º Ed. São Paulo: Globo, 2002.
- KARNAL, Leandro (org). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. 2. ed. São Paulo, Contexto, 2004.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby. (Orgs). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005. p. 33-53.

NICOLA, Ubaldo. **Antologia Ilustrada de filosofia**: das origens à idade moderna. São Paulo: Globo, 2005.

NÓVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. (Orgs). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

WHITE, Hayden. **Meta História**: A Imaginação Histórica do século XIX.

ZELIG (1983). Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Editora: Susan E. Morse. Diretor de fotografia: Gordon Willis. Produzido por: Robert Greenhut. Elenco: Woody Allen, Mía Farrow. Comédia. Cor, som. 79 minutos.

A Era do Rádio (1987). Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Editora: Susan E. Morese. Diretor de fotografia: Carlo Di Palma. Produzido por: Robert Greenhut. Elenco: Cor, som, 87 minutos.

A Rosa Púrpura do Cairo (1985). Direção: Woody Allen. Comédia. Cor, som, 84 minutos.

Meia-Noite em Paris (2011). Direção Woody Allen. Comédia. Cor, som, 100 minutos.