

O Cinema é uma outra história:

Considerações sobre o Cinema nas aulas de história

Roberto Abdala Junior*

Índice

1 Introdução	1
2 Estratégias discursivas do Cinema e da História	2
3 Discursos e significados	6
4 O enunciado: Discursos e diálogos em contextos definidos	7
5 A linguagem cinematográfica e as teses de Bakhtin	9
6 Referências bibliográficas	11

1 Introdução

A história sempre fascinou cineastas e, a despeito das críticas que deferiram às produções cinematográficas, os historiadores nunca deixaram de frequentar as salas de cinema e até os sets de filmagem. O fascínio que a história exerce sobre cineastas e, reciprocamente, envolve historiadores com o cinema e os reflexos em seus respectivos campos de atividade são questões que tem atraído pouco a tenção de analistas e pesquisadores. Muitas dessas questões podem estar assentadas nas relações que História e

Cinema estabelecem ou buscam estabelecer com seu público, fato que fez com que historiadores como Peter Burke tenha sugerido aos seus pares alternativas encontradas por cineastas.¹

Um caminho para esclarecer tais questões pode ser o de abordar a especificidade dos discursos que historiadores e cineastas formulam, evidenciando aproximações e diferenças entre eles. A intenção que tem lugar nesse trabalho, entretanto, é um pouco menos pretensiosa: buscamos uma abordagem dos discursos da História e do Cinema que possa contribuir para que os professores de História venham ampliar práticas educacionais que empregam filmes e outras mídias, incorporando-as aos processos de construção do conhecimento histórico.

Uma reflexão rápida sobre a questão nos faz reconhecer que os discursos formulados por historiadores e cineastas pretendem oferecer uma compreensão do *real*. Os seus discursos estão em dialogo com outros discursos que circulam na cultura e contribuem para conferir significados diferenciados aos processos e/ou personagens históricos, à memória social e histórica das sociedades con-

*Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Professor de diversas disciplinas no curso de História do Centro Universitário do Leste de Minas Gerais - Unileste-MG.

¹ A esse respeito veja-se Peter Burke em capítulo de sua autoria na obra que organizou: *A escrita da história: novas perspectivas* (São Paulo: UNESP,1992).

temporâneas. Aproximações, menos evidentes nascem da leitura de autores como Certeau, Burke, Veyne, Furet, no campo da História e de Mitry e Aumont, no campo do Cinema e da sua linguagem.²

2 Estratégias discursivas do Cinema e da História

2.1 Aproximações (?)

Tomando esses autores como referência, podemos considerar que Cinema e História constroem discursos auto-explicativos e de convencimento, que pretendem enredar³ seus “leitores”; são concebidos como discursos de autoridade – do qual uma visão mais crítica, mais sofisticada, sempre pode escapar: a história por ser um campo das ciências humanas e o cinema por se recorrer a uma linguagem que cria para a assistência o que os teóricos chamam de “impressão de realidade”.

História e Cinema apresentam o desenrolar de acontecimentos, procurando atribuir coerência e inteligibilidade aos processos históricos e/ou aos contextos no qual eles têm sua origem ou estão imbricados; ancoram seus discursos numa “realidade” que se dispõem a (re) construir. Ao realizarem essa (re)construção, recorrem a estratégias discursivas que pretendem instaurar uma inteligibilidade às relações socioculturais, polí-

ticas, econômicas, enfim, às relações históricas de toda ordem que entram na composição dos seus discursos e constroem “o mundo como representação”. Noutras palavras, no Cinema e na História existe a necessidade de que o resultado dos seus discursos instaure relações de coerência entre os acontecimentos e o contexto sociocultural e histórico no qual eles se desenrolam, conferindo-lhes inteligibilidade e verossimilhança – talvez menos nos seus discursos e mais nas leituras que pretendem que se faça deles.

Os discursos de História e Cinema, nessa medida, estruturam a narrativa articulando o contexto às relações de interesses e disputas entre os diversos sujeitos e/ou agentes sociais – “escolhidos” – envolvidos nas tramas que deram origem aos acontecimentos. As estratégias às quais o Cinema e a História recorrem, entretanto, exigem que reconheçamos a especificidade de cada um desses discursos.⁴

Os acontecimentos, ao serem trabalhados pelo historiador, ao serem objeto da abordagem histórica tornam-se fatos históricos que, como argumenta Paul Veyne, não existem isoladamente, pois os acontecimentos têm ligações objetivas na história. (1982, p.30).

No caso do cinema, os acontecimentos (e tampouco as imagens) podem ser considerados isoladamente. Quanto às “ligações concretas”, se não podemos defini-las propriamente assim, por serem obra de ficção,

² O objeto do nosso trabalho, no campo do cinema, se circunscreve aos filmes chamados narrativos, aqueles que pretendem contar uma história.

³ A esse respeito, escreve Hayden White: “Exatamente porque o historiador não está (ou pretende não estar) contando a estória “pela estória”, inclina-se ele por colocar suas estórias em enredo segundo as formas mais convencionais” (WHITE, 1995, p.19)

⁴ A título de esclarecimento, vamos definir como o(s) discurso(s) da História é (são) considerado(s) para os fins deste trabalho: a história, quando convertida em texto, é uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa. O foco da abordagem aqui proposta se restringe, pois, aos textos que compõem, no seu conjunto, um conhecimento histórico de caráter acadêmico e/ou escolar.

certamente devemos reconhecer que também existem nos discursos fílmicos, apesar de resultarem de um processo complexo de criação.

Textos fílmicos ou históricos, para construir o contexto no qual se desenrola a “trama”, são obrigados a esclarecer os processos do qual nascem ou estão inscritos os acontecimentos. Os contextos construídos por meio desses discursos, nos quais a trama do filme ou da história se desenrola, compõem uma “rede de acontecimentos, em relação aos quais [aquele acontecimento] vai ganhar um sentido: é a função da narrativa.” (FURET, S/D, pg. 82) tanto em história, quanto em cinema. No cinema e na história todos os acontecimentos são passíveis de serem abordados nas suas narrativas, mas seus significados vão depender da trama que é foco do seu discurso.

A palavra “trama”⁵ pode ser incômoda para historiadores, mas, segundo Veyne, a organização dos fatos numa narrativa lhes atribui uma importância relativa e é, nesse sentido que o tecido da história também pode ser chamado de uma “trama”:

uma mistura muito humana, e muito pouco científica de causas materiais, de fins e acasos; de um corte de vida que o historiador tomou, segundo sua conveniência, em que os fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa. ... A palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto de estudo do historiador é tão humano quanto um drama ou um romance. [ou um filme.] Essa trama não se organiza, necessariamente, em uma

⁵ Muitos historiadores têm empregado o termo “intriga” que não escapa à argumentação sobre a “trama”.

seqüência cronológica: como um drama interior, ela pode passar de um plano para outro; ... [estratégia recorrente também nas narrativas fílmicas] (VEYNE, 1982, p.28).

Veyne afirma que as tramas da história são tantas, quantos forem os itinerários traçados para abordar a realidade. Os itinerários se definem pelas questões formuladas pelos historiadores, pois a história não pode ser descrita na sua totalidade e “nenhum desses caminhos é o verdadeiro ou é a história” (1982, p.30).

A atenção do historiador, ainda segundo o autor, vai se voltar para um fato conforme a trama escolhida. Nesse sentido é que podemos considerar a história como polifônica: um mesmo acontecimento pode ser disperso em várias tramas, conforme a questão que o historiador vai procurar responder. No caso dos filmes, a polifonia é ainda mais ampla, uma vez que se trata de ficção, vai depender da criatividade do autor e das estratégias narrativas que ele privilegiar.

2.1.1 Os cenários

Michel de Certeau, abordando o que ele define como fazer história, diz que seu resultado, ou seja, o conhecimento histórico, “fabrica cenários susceptíveis de organizar práticas num discurso hoje inteligível” (CERTEAU, 2000, p. 17) e que, assim, a História pretende “instaurar um discurso de acordo com a ‘ordem natural’ das coisas” (Idem, p. 23). A idéia de cenário, à qual Certeau se refere, aproxima-se muito dos cenários cinematográficos, só que esses recorrem a uma outra linguagem para construí-los. Ve-

jamos, então, como a argumentação de Cer-teau pode iluminar nossas reflexões.

Os cenários cinematográficos “materializam” nas telas (para a percepção do público) muitas das condições que os textos históricos descrevem. Vale lembrar que as imagens apresentadas nos filmes entram na construção de seu discurso e que eles pretendem dialogar com outros discursos presentes no contexto da época de sua produção. Assim, as imagens tendem a estar mais próximas desse contexto, mesmo em filmes “de tema histórico” ou que recorram a contextos históricos nas suas narrativas, sendo, por isso, muito difícil encontrar nelas uma fidelidade rigorosa.⁶

As narrativas fílmicas desenrolam-se em cenários análogos ao do mundo da experiência, construindo, portanto, relações de causa e efeito, de forças sociais que se confrontam, de disputas históricas que adquirem um significado diferenciado, somente porque estão na tela por uma escolha dos realizadores: portanto representam um ponto de vista sobre a realidade. Todas as proposições dos realizadores criam uma tensão dialógica (MITRY, 1989) com outros discursos que compõem o contexto: o do próprio filme, o da época em que a trama do filme acontece; o da época de produção e o de exibição.

Os cenários construídos pelos filmes também procuram instaurar uma “ordem natural” das coisas num discurso “hoje inteligível”, como os cenários da História fazem. A construção desses cenários do Cinema, como os da História, permite a compreensão do desenrolar dos acontecimentos, a estruturação do enredo. No caso do cinema, asseguram

⁶ A esse respeito consultar a obra do historiador Marc Ferro.

também a fruição do filme e recorrem para isso a uma linguagem diferente, específica.

2.2 Distanciamentos (?)

As aproximações na construção dos discursos da História e do Cinema não devem, entretanto, alimentar a ilusão de que existem analogias e, menos ainda, identidades nas suas formas de abordagem dos acontecimentos, nas motivações que lhes deram origem ou nas restrições a que esses discursos estão submetidos, começando pela linguagem que empregam e finalizando nos objetivos que perseguem.

As narrativas da História e do Cinema obedecem a finalidades completamente diferentes: no cinema, a narrativa já encerra a sua finalidade – contar uma boa história, esse é seu objetivo principal; na história, a narrativa é o meio pelo qual os historiadores compartilham com a sociedade os conhecimentos que construíram a respeito de uma memória que fez/faz parte de uma dada sociedade numa época determinada.

Os discursos construídos pelos filmes são narrativas ficcionais;⁷ não têm a preocupação de serem fiéis a qualquer acontecimento, personagem, contexto e/ou conhecimento – seus significados residem, principalmente, em contar histórias, sejam elas quais forem; sua finalidade primeira é o entretenimento – sua narrativa atende a esse fim e essa é a

⁷ Os filmes são assim considerados porque estamos abordando principalmente os filmes narrativos e ditos “comerciais” e não, por exemplo, os documentários. No entanto, mesmo os documentários não fogem muito a uma concepção de obras ficcionais. Uma discussão a esse respeito escapa ao foco de nossa abordagem.

única premissa restritiva que, a princípio, se submete.

Os discursos históricos, ao contrário, buscam escapar a qualquer possibilidade de serem considerados ficção e, nessa medida, perseguem maior fidelidade aos acontecimentos, aos personagens, aos contextos e ao conhecimento já construído a respeito daquele *objeto* que abordam; ancoram sua legitimidade social nos dados, nas fontes históricas a que recorrem para sustentarem sua narrativa. A premissa da qual se origina o discurso histórico é um problema, uma questão que pretende responder e sua finalidade precípua é construir um conhecimento acerca dos acontecimentos que compõem a memória histórica de uma sociedade, debruçando-se, criticamente, sobre ele e os processos históricos que lhes deram origem.

Além disso, os filmes são resultado de um trabalho coletivo que, por isso, tendem a não dar um tratamento muito arbitrário ao material cinematográfico, expressando traços comuns a muitas pessoas; destinam-se e interessam às multidões anônimas (KRAUCAUER, 1988); os discursos históricos, ao contrário, são resultado de trabalhos individuais, são destinados aos círculos acadêmicos, mesmo considerando que, ultimamente, têm apresentado uma tendência de não ficarem circunscritos a esses.

2.2.1 As linguagens

Na esfera cinematográfica, os filmes é que têm sido considerados discursos.⁸ Segundo Christian Metz, eles devem ser tratados como textos, unidades de discurso

⁸ Mitry (MITRY, 1989, Vol I, p. 55 ss), Morin (MORIN, 1970, p. 207), Metz, Maingueneau e Aumont, entre outros, assim o consideram.

(METZ, 1980) ou, em suas próprias palavras, “o filme enquanto discurso significativo (texto)” (p. 12). Jacques Aumont é mais preciso a esse respeito e esclarecedor para os propósitos a que nos voltamos:

“A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma “gramática” (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. Essa organização deve estabelecer o primeiro nível de leitura do filme, sua denotação; ... em seguida, deve ser estabelecida uma coerência interna do conjunto da narrativa. ... finalmente, a ordem da narrativa e seu ritmo são estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura que é, assim, imposto ao espectador. É, portanto, concebido também em vista de efeitos narrativos. ... , é um discurso fechado, porque comporta inevitavelmente um início e um fim, porque é materialmente limitado.” (AUMONT, 1995, p. 106 –108)

Muitos analistas, mesmo considerando como esses autores, os filmes como discursos não observam (ou talvez lhes escape) que a construção destes recorre a uma linguagem que não obedece às mesmas regras de produção e leitura que a escrita, ou seja, negligenciam o fato de o filme ser um outro

texto.⁹ Assim, nasce da especificidade da linguagem cinematográfica a necessidade de nos debruçarmos sobre os recursos de que ela dispõe para compreendermos os diálogos que realizam com os discursos da história. Foge às pretensões deste trabalho, entretanto, lidar especificamente com a linguagem cinematográfica, um tema tão estudado, sob diversas abordagens. Não obstante, estaremos fazendo algumas apreciações importantes, buscando principalmente relacioná-la com a escrita da história.

Em síntese podemos considerar que tanto os discursos da História como os discursos do Cinema (ou, a maioria pelo menos) descrevem contextos que colocam em cena um enredo, o desenrolar de acontecimentos, construindo uma lógica que assegure a inteligibilidade dos processos que representam; suas narrativas se aproximam bastante, mas a especificidade da linguagem que as estruturam não podem ser negligenciadas. Mas, como reconhecer os seus respectivos discursos nas relações com o público?

3 Discursos e significados

O historiador francês Roger Chartier faz uma extensa argumentação para apresentar as premissas teóricas nas quais se assentam os trabalhos reunidos na sua obra, *História Cultural: entre práticas e representações* (1989). Ao refletir sobre a História Cultural, considera que ela tem por principal objeto “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.” (1989, p.16) A História Cultural para

⁹ Mitry discute a questão e a esclarece como aqui a consideramos. (MITRY, 1989, Vol. I, p. 55-59).

Chartier deve ser “entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido” e se dirigir às “práticas que pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo.” (1989, p.17 e 27). Mas, para que se possa realizar uma abordagem desta natureza, é necessário contar com um instrumento teórico-metodológico eficaz, pois, a “problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real.” (Chartier, 1989, p. 23-24). Uma reposta metodológica à questão de Chartier, pelo menos acerca dos processos que envolvem os discursos, nasce a partir das reflexões de James Wertsch.

O autor, ao se debruçar sobre as obras de Vygotsky e Bakhtin, apontou “aproximações conceituais”, para empregar seus próprios termos, nos aspectos concernentes ao emprego de signos¹⁰ e discursos pelos indivíduos. Segundo Wertsch, ambos consideram que o emprego do material semiótico disponível na cultura é organizador do subjetivismo individual. Decorre dessa premissa que a configuração da consciência e a realização do aprendizado são considerados processos que nascem a partir das interações sociais e são mediados por signos e/ou discursos.

Wertsch, nessa perspectiva, defende outra maneira de abordar a psicologia individual: rompendo com o conceito de sujeito univer-

¹⁰ Uma definição de signo oferecida por Santaella que atende bem os propósitos deste trabalho é: “O signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto.” (1986, p. 78)

sal que caracteriza outras abordagens, considera necessário “elaborar uma explicação dos processos mentais que reconheça a relação essencial entre estes processos e seus cenários culturais, históricos e institucionais”. O autor pretende “seguir uma proposta mais geral, segundo a qual os instrumentos mediadores surgem em resposta a uma extensa série de forças sociais” (1993, p. 23).

A partir dessa consideração básica, Wertsch defende que “é a ação, mais do que os seres humanos ou o ambiente, considerados isoladamente, que proporciona o ponto de entrada para uma análise” (1993, p.25), pois como “a ação tipicamente humana emprega “instrumentos mediadores” tais como ferramentas ou linguagem [...]. *estes instrumentos mediadores dão forma a ação de maneira essencial*” (1993, p.29; grifo nosso). Nessa perspectiva, a “ação” é concebida por Wertsch se enquadra nas proposições defendidas pelas teses de Vygotsky e Bakhtin: deve ser tomada de maneira diferenciada.

Wertsch explica que os referenciais a que devemos nos pautar estão definidos nas obras desses autores de maneira muito peculiar: Bakhtin enfoca o *enunciado* como forma de ação e Vygotsky enfatizar o discurso do pensamento e mais genericamente à “ação mediada” (Wertsch, 1998, p.60,61).¹¹ As reflexões de Wertsch nos remetem à argumentação de Chartier, pois o autor não está preocupado com as ferramentas representacionais em si, mas com a “ação” concreta reali-

¹¹ A ação mediada a que se refere Wertsch é aquela realizada pelo sujeito, em processos cognitivos/práticos, por meio dos “mediadores semióticos” ou “ferramentas” (Estudos socioculturais: história, ação e mediação. In: WERTSCH, 1998).

zada pelos sujeitos que as empregam, sejam cognitivas (“ação mediada”) e/ou sociais (os discursos).

A contribuição de Bakhtin torna-se essencial à análise, porque seus trabalhos visam apreender os significados, não a partir dos signos ou dos discursos isolados, mas segundo o enunciado completo no qual estão envolvidos, ou seja, considerando o contexto sociocultural e histórico no qual signos ou discursos são, concretamente, empregados. Nessa medida, as teses de Bakhtin abrem possibilidades de reconhecemos as relações que se estabelecem entre os discursos da História e do Cinema em diversos contextos socioculturais e históricos. No entanto, as características das teses bakhtinianas exigem que o quadro conceitual no qual se inserem seja esclarecido, para que sejam entendidas as considerações acima.

4 O enunciado: Discursos e diálogos em contextos definidos

Makhail Bakhtin foi um pensador russo, contemporâneo de Vygotsky e Einsentein, que foi publicado no Ocidente somente na segunda metade do século XX. Nas suas obras, Bakhtin caracteriza todos os discursos como *dialógicos*. O conceito de *dialogismo* é central nas proposições do autor, porque é ele que converte o foco da análise dos discursos para o enunciado.

Bakhtin reflete sobre a ação de enunciação, pretendendo esclarecer as relações que se estabelecem entre texto e contexto. Nesse sentido, emprega o termo “tema” e explica:

Um sentido definido único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação como um

todo. Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu tema. ... Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. ... Conclui-se que o tema da enunciação é determinado não só pelas formas lingüísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação. (BAKHTIN, 1997, p. 128).

Neste trabalho, como o emprego dos conceitos bakhtinianos estão voltados para a compreensão das significações sociocultural e historicamente contextualizadas dos discursos, estaremos nos remetendo ao seu conceito de “tema”, porque é no seu interior que encontraremos as significações (Bakhtin, 1997). Não estaremos, entretanto, empregando o termo “tema” mas o termo “enunciado”. A escolha se justifica porque uma abordagem historiográfica busca saturar de “elementos não verbais” os contextos nos quais os enunciados se realizaram concretamente, noutras palavras, o exercício de pesquisa histórica exige que a enunciação seja sempre historicizada – devolvida ao contexto histórico no qual se realizou a ação de enunciação, para que o historiador possa apreender seus significados históricos (Chartier, 1989, p. 63).

Segundo Bakhtin, os discursos, ao serem enunciados, estão realizando “diálogos” em dois contextos diferentes: um mais complexo e amplo, o da “comunicação cultural” - dos discursos científicos, artísticos, políticos, etc. - e em outro, mais próximo, simples e restrito, com os quais dialoga mais imedi-

atamente – o contexto dos interlocutores de seu grupo ou meio (Bakhtin, 1992).

Os discursos, para o autor, apresentam duas formas de apreciação: a entonação expressiva e a voz. No ato de enunciação, os discursos adquirem um acento próprio daquele que o enuncia: a “entonação expressiva” (Bakhtin 1992). Um discurso escrito, por exemplo, recebe uma “entonação expressiva” todas as vezes que for proferido por um enunciador diferente. Existe, entretanto, uma apreciação mais significativa que é *própria* de cada discurso: a “voz”.

A “voz” do discurso expressa um juízo de valor do autor, seu horizonte conceitual (sócio-ideológico). O discurso representa uma escolha, uma tomada de posição do autor frente aos múltiplos discursos que pretendem se apropriar da realidade de uma época, num contexto sociocultural determinado. A essa apreciação – expressão do horizonte conceitual do autor do discurso – é que o pensador denomina “voz”.

Bakhtin, ao analisar a “voz” no romance, argumenta que “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas [...] expressando a posição sócio-ideológica *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.” (1998, p. 106; grifo do autor). O grifo é significativo para nossas reflexões, pois, Bakhtin enfatiza assim que o autor não reproduz uma posição “sócio-ideológica”, mas realiza uma apropriação pessoal, diferenciada dos discursos que circulam numa época definida. Mais precisamente, segundo o autor, a voz do discurso se constitui e está articulada

ao seu contexto de enunciação, formulando uma “reação responsiva” aos outros discursos, enunciados e/ou supostos, com os quais entra em diálogo nesse contexto (1998, pg. 88, 89). A esse processo dialógico, de reação responsiva e recíproca entre os discursos Wertsch denomina “interanimação dialógica das vozes dos discursos” ou simplesmente, “interanimação dialógica” (Wertsch, 1996).

Nesse sentido é que podemos considerar que os filmes estão em “interanimação dialógica” com um conhecimento (histórico) do público. Acompanhando o historiador Marc Ferro (1989) e concebendo os filmes como discursos sobre a história, os diálogos com um conhecimento histórico já estão formulados, *a priori*, pelos realizadores do filme, pois Bakhtin afirma:

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. *A obra predetermina as posições responsivas do outro* nas complexas condições da comunicação verbal [ou não] de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal [ou não]; *do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados*: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, ... (BAKHTIN, 1992; pg. 297; grifos nossos)

No caso da história, um real presente, passado ou futuro representado por filmes também pode/deve ser pensado como uma

proposta de diálogo com a memória histórica da sociedade contemporânea – de outras “obras-enunciados” – seja ela estética, factual, filosófica ou ideológica. Considerando a apropriação realizada pelo público como outra produção – como nos sugere Chartier, entre outros tantos (1989, p. 59) – levando este mesmo público a confrontá-lo com e/ou a buscar respostas no campo do conhecimento histórico. Assim, é possível iluminar diálogos que os discursos cinematográficos – os filmes – formulam diante de outros discursos da comunicação cultural – no caso, da História – objetivando e esclarecendo respostas que pretenderam: se procuram convencer ou suscitar uma apreciação crítica sobre o assunto, personagem, evento ou processo histórico que abordam.

5 A linguagem cinematográfica e as teses de Bakhtin

Atualmente é mais que reconhecido que qualquer bem cultural está aberto a múltiplas leituras ou, parafraseando Bakhtin, uma obra é sempre polifônica. A idéia de polifonia, entretanto, não deve ser confundida: ela não sugere que as obras estejam abertas a todas as leituras.¹² Nesse sentido, ao lidarmos com os filmes, é imprescindível reconhecermos a linguagem específica que permite a construção de seu discurso. Importa lembrar que concebemos os filmes, antes de tudo, como narrativas: discursos que recorrem à linguagem cinematográfica para serem formulados.

Tomamos as teses de Bakhtin como diretriz para uma proposta de leitura cinemato-

¹² A esse respeito consultar, entre outros, Eco (1991, 1997) e Chartier (2001).

gráfica.¹³ No sentido de contornarmos dificuldades e responder questões apresentadas em muitos trabalhos que lidam com filmes, recorreremos também a algumas proposições de teóricos do cinema, especialmente, aquelas formuladas por Jean Mitry.

Mitry, em *Estética y psicología del cine* (1989), compara a significação da imagem do mundo da experiência à imagem fílmica e afirma que a “significação fílmica é completamente diferente. Nunca - ou raramente - depende de uma imagem isolada e sim de uma relação entre as imagens, quer dizer, de uma implicação no sentido mais geral do termo.” (1989, vol. I, p. 133). As afirmações de Mitry nos remetem às de Bakhtin, quando este afirma que o significado do signo está “totalmente determinado por seu contexto. [e que] De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis” (1997, p. 106).

Segundo Mitry, a imagem fílmica não é uma representação do real, mas o real apresentado na tela, o que faz com que a imagem fílmica possa ser reconhecida pelos códigos culturais de leitura do mundo da experiência (1989). Segundo o autor, o cinema apresenta, entretanto, uma diferença: as imagens, ao serem escolhidas para comporem uma cena e construir a narrativa, adquirem um significado específico. A escolha feita pelos realizadores confere à imagem um outro significado que pode ser reconhecido como o resultado das suas relações com outras imagens (ou elementos) que figuram no filme.¹⁴

¹³ As teses de Bakhtin têm sido empregadas para análise de filmes, de forma diferenciada, por autores como Robert Stam (1992), Robert Burgoyne (2002) e Martin Flanagan (2004).

¹⁴ Vale lembrar que a linguagem cinematográfica,

Ao enquadrarmos essa argumentação aos termos bakhtinianos podemos considerar que nas imagens fílmicas o *real* recebe uma “entonação expressiva” própria do outro. Elas estão articuladas ao horizonte conceitual dos envolvidos na realização do filme, constituindo-se e/ou compondo a sua *voz*. Pode, ainda, fazer parte de um universo de outras *vozes* sobre as quais vai ressoar a *voz* dos realizadores (Bakhtin, 1992, 1997). As imagens estão assim em interanimação dialógica com os outros elementos que compõem a narrativa fílmica.

O próprio Mitry aproxima sua argumentação à de Bakhtin, ao argumentar:

No cinema, ao contrário [da realidade], os objetos são apresentados sob um aspecto significativo. ... este **acento** que se nos escapa na realidade é posto em evidência pela imagem fílmica, tanto mais quanto o que se acha implicado no filme é menos o objeto mesmo que um aspecto deste objeto, uma imagem. (MITRY, 1989, vol I, p. 143; tradução nossa; grifo nosso).

As reflexões que apresentamos nos oferecem, dessa forma, possibilidades aplicarmos as proposições de Bakhtin no sentido de sugerir uma abordagem da linguagem cinematográfica e conformando uma alternativa para uma “leitura” do discurso que o filme formula.

Baseados na argumentação de Mitry é possível concluir que os códigos culturais de compreensão do *real* fornecem as chaves de “leitura” da narrativa imagética que os filmes compõem. Mas, as imagens empregadas em apesar de não ser exclusivamente imagética, esse é o seu elemento fundamentalmente diferencial.

um filme recebem uma apreciação diferenciada daquela que tem na realidade e seu significado é apreendido, segundo as relações que estabelecem com outras imagens e outros elementos cinematográficos apresentados no contexto da película.

Aproximando as reflexões de Mitry às teses de Bakhtin, seria correto analisar os discursos imagéticos que os filmes compõem segundo os diálogos que estabelecem em dois contextos: com o contexto sociocultural e histórico de enunciação (de produção ou exibição) mais amplo – o da “comunicação cultural”; e outro mais restrito – o do filme. Noutras palavras, as imagens-movimento e o filme no seu conjunto dialogam em duas esferas diferentes: de um lado com os discursos que circulam na cultura da sociedade da qual se originou a produção ou na qual é realizada a exibição; de outro, com a narrativa cinematográfica, com elementos que compõem a própria película. Cabe aqui uma observação decisiva para nosso estudo: para que os diálogos possam ser realizados de forma mais significativa e/ou com finalidades educacionais é necessário que o público tenha construído discursos com os quais o filme se propõe a dialogar.¹⁵

¹⁵ A idéia de que os discursos têm origem nas representações é defendida por Chartier (1989, p.18). Observe-se que, sejam as representações, consideradas em seu sentido histórico-sociológico como em Chartier, ou noutros enquadramentos teóricos, como elementos constitutivos das formas de representação, não constituem impedimento para o emprego dos discursos como expressões destas. Nesse aspecto consideramos que a argumentação de Geertz é decisiva: “Quaisquer que sejam suas outras diferenças, tanto os símbolos ou sistemas de símbolos chamados *cognitivos* como os chamados *expressivos* têm pelo menos uma coisa em comum: eles são fontes extrínsecas de informações em termos das quais a vida humana pode

Uma visão bastante sumária das teses bakhtinianas e suas assertivas acerca das formulações dialógicas dos discursos e seus significados, cotejada com a argumentação de Mitry sobre a linguagem cinematográfica nos fornecem novas chaves para uma aventura pelo universo das relações entre História e Cinema.

As reflexões que apresentamos pretendem indicar um caminho teórico-metodológico para a leitura de filmes que tenha como finalidade seu envolvimento nos processos de ensino-aprendizagem de história. Temos considerado também que tais orientações apresentam possibilidades de apreendermos, com mais objetividade, as abordagens dos discursos cinematográficos (filmes) nos seus contextos de produção (historiográfico) e exibição (escolar). A extensão deste trabalho, entretanto, nos impede de realizarmos um exercício nessa direção. Mesmo assim, acreditamos que algumas diretrizes já possam ser traçadas e que iluminamos alguns horizontes para empregarmos filmes de forma diferenciada nas aulas de história.

6 Referências bibliográficas

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2001. 6ª ed.

ser padronizada – mecanismos extrapessoais para a percepção, compreensão, julgamento e manipulação do mundo.”(GEERTZ, 1989, p. 188; grifo nosso)

- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento; o contexto de François Rabelais*. 3. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDNUB, 1996.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2001.
- COLE, Michael. Desenvolvimento cognitivo e escolarização formal: a evidência da pesquisa transcultural. In: MOLL, Luís C. *Vygotsky e a educação*. Implicações pedagógicas da psicologia sócio-histórica. Porto Alegre, Artes Médicas, 1996.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?" In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Org). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, p. 199-213.
- FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FERRO, Marc. *A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*. São Paulo: Ibrasa, 1983.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FURET, François. *A oficina da História*. Lisboa: Gradiva, S/D.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S. A, 1989.
- GINZBURG, Carlo. Sinais. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.143-179.
- GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Org.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 2000. 6ª ed.
- LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. *História: novas abordagens, novos problemas, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

- MATTELART, Armand & Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madri: Siglo XXI de Espanha Editores, S/A, 1989. Volume I e II.
- MORIN, Edgar. *O cinema e o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru: EDUSC, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Brasília: UNB, 1982.
- VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- WERTSCH, James V. A voz da racionalidade em uma abordagem sociocultural da mente. IN: MOLL, Luís C. *Vygotsky e a educação*. Implicações pedagógicas da psicologia sócio-histórica. Porto Alegre, Artes Médicas, 1996.
- WERTSCH, James V. *Estudos Socioculturais da Mente*. / Pablo del Rio, Amelia Alvares. Porto Alegre: ArtMed, 1998.
- WERTSCH, James V. *Voces de la mente*. Madrid: 1993 Visor Distribuciones S/A.
- WERTSCH, James V. *Vygotsky y la formación social de la mente*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica S/A, 1988.
- HITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1995. 2ª ed.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo, Edusp, 2001.