

A História como Montagem: contribuições do cinema para a crítica da historiografia

César Henrique Guazzelli Sousa

Mestrando em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Atualmente, atua como pesquisador pelo CREA-GO, bem como professor em diversos níveis de ensino em Goiânia. Suas áreas de atuação são teoria da história, cinema popular italiano e a narrativa fílmica.

RESUMO

O presente trabalho faz uma análise comparativa entre história e cinema, utilizando as discussões endossadas no campo dos estudos sobre a narrativa e a estrutura cinematográfica, sobretudo a montagem, para compreender alguns aspectos estruturais do fazer histórico. A função do historiador é percebida como um exercício análogo ao do montador que, ao justapor fragmentos, cria um novo sentido no interstício entre eles e, paralelamente, modifica o sentido de cada fragmento.

Palavras-chave: Cinema; História; Montagem.

ABSTRACT

The present work makes a comparative analysis between history and cinema, using the studies about narrative and structural composition in cinema, specially the theories about edition, to comprehend some aspects of the historians' job. The function of the historian is comprehended as an editing process that, interlocking scraps, creates a new meaning between them and, at the same time, modifies the meaning of each scrap.

Keywords: Cinema; History; Edition.

A História como Montagem: contribuições do cinema para a crítica da historiografia

A percepção da história como reflexo do passado já é coisa obsoleta. Atualmente, através do diálogo com a antropologia, a lingüística, a psicanálise, as artes e áreas correlatas, percebe-se o caráter literário presente no discurso e na narrativa do historiador, o que muito contribui para o desenvolvimento da historiografia por meio da autoconsciência de sua produção, do uso adequado da erudição na relação com as fontes e documentos, da enunciação e diálogo com o leitor e do questionamento da validade e veracidade da História como lugar de produção de conhecimento válido sobre o pretérito. Por outro lado, percebe-se que, se a História aprofunda-se em suas relações interdisciplinares com estes parceiros já consolidados desde a virada cultural e lingüística da década de 70, acaba por imergir na mesmice, na dissecação vertical e incessante de um grupo seleto de autores e temáticas, o que traz novamente o risco de crise, de incapacidade de transformação dentro de um mesmo paradigma e, portanto, de esgotamento.

Foi pensando nesta lacuna que propus uma determinada possibilidade de diálogo entre cinema e história. Esta relação, da forma como aqui é construída, não se coloca na percepção do cinema como objeto de estudo para a história (história do cinema ou história no cinema), o que nada traria de novo. Tampouco se sustenta na percepção do audiovisual como fonte válida de pesquisa para os historiadores, trabalho já consolidado

na França, encabeçado pela figura pioneira de Marc Ferro e que tem rendido frutos no Brasil. O que proponho é uma abordagem dialógica entre cinema e história enquanto estruturas, elementos específicos de construção de sentido balizados por componentes sógnicos que lhes conferem organicidade. Nesse aspecto, história e cinema serão entendidos a partir das discussões sobre o fazer-se, sobre sua composição narrativa e as relações entre autor e objeto. Com isso, pretendo extrair algumas possíveis contribuições do cinema para a história. Antes de usar a história para compreender o cinema, portanto, pretendo o oposto, que é utilizar a bibliografia existente sobre a linguagem cinematográfica para compreender o fazer histórico.

O filme (*nostalgia*) (1971), de Hollis Frampton, pertencente ao pouco conhecido movimento dos *structural films* americanos, utiliza uma premissa interessante para o entendimento da dimensão imagética de todo discurso narrativo. Sobre uma boca de fogão acesa, são colocadas, uma a uma, treze fotografias filmadas na vertical (embora o diretor anuncie doze no início do filme), que queimam lentamente enquanto Frampton tece comentários sobre elas e as lembranças que lhe provocam, quando as tirou, se são ou não de seu agrado. O plano reservado a cada foto é de dois minutos e quarenta e quatro segundos. O dado que nos interessa aqui é o elemento que 'perturba' a rígida organização da estrutura que nos é mostrada no filme: os comentários nunca se referem à fotografia

que está sendo filmada, mas à seguinte. Isto cria uma anomalia, um mal estar resultante da incompatibilidade entre imagem e texto. Interessante notar também que só depois de três ou quatro fotos é que se percebe essa distorção da estrutura de apresentação verbal do que é filmado (o fato de os comentários se referirem à foto seguinte).

A questão a se levantar é: porque essa estrutura provoca mal estar? Em primeiro lugar, poderíamos afirmar que demanda um exercício de memória, situado na necessidade de assimilar os comentários para associá-los à imagem seguinte em paralelo com a apreensão da imagem que é mostrada em associação com o comentário anterior. Em segundo lugar, porque a sobreposição entre imagem e texto destoantes dificulta a assimilação. Não há a boa-forma no discurso. O dado a ser notado é que boa parte dessa distorção acontece pois a fala do diretor cria imagens. Ao perceber a incompatibilidade entre a imagem esperada e a imagem apresentada, o espectador começa a procurar na estrutura elementos que justifiquem aquela fala, e assim, descobre o truque (das falas corresponderem à foto seguinte). É na tentativa de legitimar as imagens provocadas pelo texto que se revela, na consciência do espectador, a heterocronia do discurso de (*nostalgia*).

A fala, o texto, portanto, provoca imagens. A separação radical entre o textual e o imagético não é possível. O pensamento é composto por esses dois elementos que, embora entrem em constantes conflitos, se complementam. Nesse sentido, o texto de história também cria imagens. Não só na forma imediata da pictorialidade e da estética (ao se estudar um dado período e espaço, por exemplo, o historiador remete a determinados signos e elementos visuais representativos daquela realidade), mas

também na forma de conceitos e estruturas (uma simples palavra, como 'cultura', remete a um universo enorme de significados). Estas imagens, entretanto, não têm a concretude da imagem cinematográfica. Enquanto a palavra cria padrões imagéticos que oscilam dentro de determinadas balizas – se falo 'árvore', a consciência daquele que lê construirá imagens difusas e mutáveis dentro de um padrão geral que é o conceito de árvore – a realidade construída a partir do recurso da filmagem tem uma imanência imperiosa que amarra a consciência ao olhar.

Ao construir um trabalho, como uma *História da etiqueta no Renascimento*, o historiador lida o tempo todo com a manipulação de 'padrões imagéticos', faz construções pictóricas que auxiliam a compreensão do leitor, relaciona sentidos para justificar argumentos. Ele se encontra em um espaço movediço, em que a construção das imagens que deseja passar depende de sua habilidade na escrita, sua capacidade de estreitamento do espaço em que a consciência do leitor percorre. O historiador tem uma verdade em mente e precisa, através da escrita, fazer com que sua intenção e a percepção do leitor sobre o que é dito entrem em congruência.

Quando o pesquisador se debruça sobre um problema, sua pretensão é a de conhecer. No conhecimento, a consciência – ou o sujeito – se defronta com o objeto. Nesta relação, o sujeito e o objeto aparecem eternamente separados. O dualismo do sujeito e do objeto pertence à essência do conhecimento. Ao mesmo tempo, a relação entre estes dois elementos é uma relação recíproca. A função do sujeito é apreender o objeto, enquanto a função do objeto é ser apreendido – ou apreensível – por esse sujeito. Conforme Hessen,

O conhecimento pode ser definido como uma determinação do sujeito pelo objeto. Não é porém o sujeito que é pura e simplesmente determinado, mas apenas a imagem, nele, do objeto. A imagem é objetiva na medida em que carrega consigo as características do objeto. Diferente do objeto, ela está, de um certo modo, entre o sujeito e o objeto. Ela é o meio com o qual a consciência cognoscente apreende seu objeto.

O sujeito, desse modo, apreende o objeto pela imagem que dele se faz em sua consciência. Ele se comporta receptivamente em relação ao objeto, receptividade que não é sinônimo de passividade. Se, por um lado, o sujeito é determinado pelo objeto, por outro este tem uma relação de espontaneidade e atividade em relação à imagem do objeto, na qual a consciência tem participação criadora. Desta característica, infere-se que “na medida em que determina o sujeito, o objeto mostra-se independente [...], além dele, transcendente”. Isto ocorre porque todo conhecimento visa um objeto, independentemente da equivalência entre este e a completude da imagem que dele se faz na consciência que o apreende.

Nessa construção, que lugar seria reservado para o problema da verdade? A verdade corresponderia a uma equivalência entre o objeto, sempre transcendente à intencionalidade que sobre ele se debruça, e a imagem deste na consciência do indivíduo que o apreende. O conceito de verdade, portanto, se configura na relação entre o conteúdo do pensamento e o objeto. A verdade jamais pode ser acessada em sua essência, apenas constatada como existente. A fenomenologia do conhecimento de Hessen estabelece a exigência do critério de verdade, mas não dispõe de ferramentas que permitam a garantia desse critério. Apenas constata, portanto, a verdade como necessária e desejada.

Um texto de história, até chegar às mãos do sujeito que o lê como uma ‘verdade sobre o passado’, passa por diversos filtros. Em primeiro lugar, o documento. Não há garantias de que os documentos utilizados pelo historiador correspondam aos objetos pretendidos. Em diários e livros-censo, muitos dados relevantes podem ser omitidos, distorcendo a conclusão final a que o pesquisador chega em relação ao que de fato ocorreu. Soma-se a isso a distância entre a pretensão de acesso direto ao passado e o uso dos documentos como mediadores entre pesquisador e objeto pretensamente pesquisado (o tempo passado).

Em segundo lugar, a percepção e volição do historiador, mascarada sob o método. Os documentos, sozinhos, não dizem nada. O historiador é que diz algo sobre eles e os faz ‘dizer algo’. Em terceiro lugar, a escrita dos resultados obtidos pelo método. Nesta escrita, as imagens e conceitos concluídos pelo historiador devem ser registrados sem perda ou distorção de seu sentido originalmente imaginado. Em quarto lugar, a leitura do texto. No processo de leitura operam mediações, elementos ligados à cotidianidade do leitor que são acessados na apreensão dos conteúdos. A recepção é dotada de intencionalidade, assim como a produção (MARTÍN-BARBERO, 2003). Um bom exemplo é colocado por Clapham:

Li e sublinhei *Travels in France*, de Arthur Young, e dei aulas à partir das passagens sublinhadas. Há cinco anos li o livro de novo e descobri que eu havia marcado todas as vezes que Young falava de um francês infeliz, mas que muitas de suas referências a franceses felizes ou prósperos ficaram sem sublinhar.

Admitir a verdade da história dentro da perspectiva colocada por Johannes Hessen se torna algo problemático. Grosso

modo, desde a tentativa de acesso às 'imagens do passado' pelo historiador até o processo final de projeção destas imagens (para manter a analogia), operam quatro filtros que minimizam a possibilidade de equivalência entre objeto e sua apreensão pela consciência. Ao final, o que se tem é uma síntese altamente subjetiva. Dentro das 'imagens' que citei no exemplo da árvore, por exemplo, um leitor pode assumi-la como uma figueira, o outro, como uma mangueira. O espaço aberto para que a consciência do leitor se movimente é preenchido pela intencionalidade da recepção e pela ação do imaginário.

Uma hipótese, portanto, seria a de se fazer história não como texto, mas como audiovisual. A organicidade das imagens diminuiria estes elementos de distorção e abertura para a volição, tornando-se, assim, mais verdadeira. Essa pretensa solução é problemática. As mesmas mediações que operam no processo de construção e leitura de textos, também são colocadas em ação na leitura de imagens. Clapham, por exemplo, poderia ter visto um filme que mostra franceses felizes e tristes e, ainda assim, sua atenção se voltaria para os segundos.

Os registros 'documentais' existentes na forma de vídeo, além disso, cobrem uma parcela muito restrita de possibilidades temáticas e datam eventos ocorridos somente a partir de 1895. Fazer recriações sobre o passado, como é comum em ficções que têm como pano de fundo um fato histórico ou, mais ainda, em documentários nos moldes dos canais *National Geographic Channel* ou *Discovery Channel* aprofundam o problema da relação que se tem entre imagem e objeto, ao que Roland Barthes (1984) chamou a atenção observando a indistinção entre significado e referente comum em textos de história.

Para o semiólogo francês, o discurso histórico supõe uma dupla relação bastante problemática. Num primeiro momento, o referente é destacado do discurso. Num segundo momento, é o próprio significado que é rechaçado, aglutinado ao referente. O referente entra em relação direta com o significante, sem a mediação do significado. Como em todo discurso de pretensão realista, portanto, o da história acredita conhecer apenas um esquema semântico de dois termos, o referente e o significante, relacionando o significado *como o próprio referente*. O real nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que podemos chamar de *efeito do real* (BARTHES, 1984). O cinema, enquanto aparato, se tornou um instrumento potente na construção de 'efeitos de real'. O simulacro da realidade apresentado na visualidade do cinema endossa esta indiferenciação entre referente e significado, legitimando a ilusão de o que é mostrado não 'representar' algo, mas sê-lo de fato. O engessamento da imagem inaugurado pelo cinema, portanto (e ironicamente) antes de proporcionar maior grau de aproximação com a realidade, parece nos distanciar ainda mais desta,

A eliminação do significado para fora do discurso objetivo, deixando confrontar-se aparentemente o real com sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda carência de elemento é ela própria significante. Esse novo sentido é o próprio real, transformado subrepticamente em significado vergonhoso: o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente 'aconteceu', sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica. (BARTHES, 1984, p. 178).

Barthes atenta aqui para a clássica acepção freudiana do silêncio e da ausência de elementos como significantes. Na desconstrução e análise do que nos é dado a ver (a imagem do cinema), Ismail Xavier chama a atenção não para a tela em si, mas para os limites do que nos é apresentado: a moldura. A construção de sentido se tece não somente dentro daquilo que vemos, mas nas relações entre o visível e o invisível de cada situação.

Quando se esquece a função do recorte, prevalecendo a fé na evidência da imagem isolada, temos um sujeito totalmente cativo do processo de simulação por mais simples que ele pareça (XAVIER, 2003, p. 32).

Chamemos, portanto, atenção para a montagem. A sucessão de imagens organizada pela montagem cria relações novas a todo instante e somos sempre levados a construir por nós mesmos ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. Estas significações se dão não tanto por força de isolamentos, mas por força de contextualizações. A combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente (XAVIER, 2003), fato normalmente ilustrado pelo clássico experimento do Laboratório Experimental. Kuleshov fundou seu Laboratório Experimental em 1922. Criado com a intenção de ensinar direção e arte dramática, o laboratório revelou cineastas importantes, como Vsevolod Pudovkin e Boris Barnet, além de realizar pesquisas nevrálgicas sobre as potencialidades da montagem. A experiência inicial do Laboratório Experimental se tornou referência nas antologias de teoria e prática do cinema com o nome de 'efeito Kuleshov'.

O cineasta russo filmou o rosto do ator Msojukine olhando fixamente para um ponto. Depois, cortou essa imagem em vários

pedaços e, na montagem, intercalou-a com outras: uma criança brincando, uma mulher tomando banho, um morto em um caixão, um prato de sopa. A montagem foi projetada para um público desavisado, que elogiou bastante a interpretação do ator. Segundo eles, sutis alterações faciais demonstravam enternecimento diante da criança, desejo pela mulher, pesar e medo diante da morte e fome diante da sopa. O ator, porém, sequer sabia para que a sua imagem seria utilizada (ASSIS BRASIL, 2003, p. 86). Percebia-se, dessa forma, a potencialidade da montagem para inocular sentido às imagens relacionadas. O encadeamento de imagens produz algo novo, que ontologicamente não está nem na primeira, nem na segunda cena, mas na relação entre ambas. É no espaço entre elas que se produz o sentido. Posteriormente, as inferências decorrentes do 'efeito Kuleshov' foram consideradas exageradas pelo próprio cineasta russo, mas a premissa do efeito da montagem ainda permanece.

Vejamos outra experiência de Kuleshov. Em 1920, o cineasta montou cinco cenas para um experimento: 1 – um jovem caminhando da esquerda para a direita; 2 – uma mulher caminhando da direita para a esquerda; 3- os dois se encontram e cumprimentam com um aperto de mãos e o jovem aponta; 4- mostra-se um amplo edifício branco com grande escadaria; 5- os dois sobem as escadas. Montados nessa ordem, os pedaços, filmados separadamente, criam o efeito óbvio de uma ação clara e ininterrupta. Cada trecho separado, entretanto, foi filmado em um lugar diferente. O jovem, perto do edifício G.U.M. A mulher, perto do monumento a Gogol. O aperto de mãos, perto do teatro Bolshoi. A casa branca era um trecho de um filme americano e a subida na escadaria foi filmada na catedral de São Salvador. Apesar disso, o espectador percebe a cena como um

todo, dentro de um mesmo espaço-tempo e encadeado em uma seqüência ininterrupta (PUDOVKIN, 1926, p. 69-70).

Em construções de realidade sempre operam montagens. Por elas, seleciona-se o que mostrar, como mostrar, as relações que se deseja fazer e a ordem do que é dito. Uma acepção pouco aguçada poderia definir este processo em história como a montagem de um quebra-cabeças. Sobre a mesa em branco e incógnita do passado, o historiador disporia as peças (que são as fontes) de maneira caótica, buscando o ordenamento entre elas, as arestas que definem a moldura do recorte pelo qual o pesquisador optou, os encaixes entre as peças e os elementos que preenchem determinadas lacunas. Esta visão, porém, recai no sério problema imposto pelas limitações apresentadas pelos documentos. Como se sabe, eles não são representações acabadas e totais do passado. Poderíamos pensar assim em um quebra-cabeças incompleto, em que monta-se não o ideal, mas o possível. Esta visão é igualmente problemática.

Ao dispor duas fontes uma ao lado da outra e 'encaixá-las', através da tecitura de relações que as liga e ordena em uma nova percepção da realidade não existente em cada um isoladamente, o historiador não faz uma soma ou encaixe, mas uma síntese. Ao montar duas peças, o historiador *cria* sentido. Como dito anteriormente, devemos remeter às experiências de Kuleshov. O rosto do ator Msojukine, colocado em relação com três peças diferentes, produziu três impressões completamente distintas sobre ele. A montagem produz um sentido que não está em um ou outro elemento do maquinismo (na história, as fontes; no cinema, as cenas), mas no espaço entre eles. A disposição relacional de peças cria novos sentidos que se estendem por toda a estrutura. Novamente voltando

ao rosto de Msojukine, se o observarmos isoladamente, sem as relações com ele estabelecidas, não perceberemos qualquer mudança de reação. Entretanto, quando o observamos sequencialmente em relação com outros elementos, a montagem, além de criar um sentido novo no espaço entre seus elementos, ressignifica cada elemento que a compõe isoladamente.

O historiador se converte, portanto, em um montador, um diretor que se debruça sobre recortes do passado e, por meio de um exercício levado a cabo através do método (lembramos do serialismo de Labrousse), ordena documentos em uma linearidade específica, criando sentido nas relações. Isso deslegitima qualquer pretensão à objetividade do conhecimento histórico. A imanência da fonte documental se perde nas construções simbólicas e na força da estrutura de relações que as submete. A crítica ao historicismo, assimiladora de que não é possível *extrair* nada dos documentos, mas apenas *criar* algo sobre e a partir deles, torna-se muito pertinente aqui. Eduardo Coutinho lembra que "o personagem não existe em si. Em uma relação é que se cria um personagem" (COUTINHO, 2003, p. 110).

O mito da objetividade, derivado desta crença historicista na verdade e na ontologia caracterizadora dos documentos, é fruto de um projeto que visa minimizar ou anular a figura do autor. A ele, se contrapõe um princípio de incerteza que vem abalar os dois pólos da relação, tanto o saber sobre si daquele que produz sentido (cineasta ou historiador) quanto o suposto saber sobre o outro (TEIXEIRA, 2003). A questão da objetividade é bem observada por Barthes ao se referir ao discurso histórico. Para ele, o discurso 'objetivo' é esquizofrênico, pois promove uma censura radical da enunciação e induz um refluxo maciço do discurso para

o enunciado e mesmo para o referente: ninguém está presente para assumir o que é dito (BARTHES, 1984). O historiador, deste modo, acredita que pela simples negação do 'eu' na enunciação consegue alcançar a verdade do objeto. Esse escamoteamento ao nível da enunciação, contudo, advém de um processo distinto ao da relação com o objeto, presente no método.

Na estrutura do discurso histórico (e no cinema ocorre um processo análogo), assim como não existe um 'eu' para assumir o discurso, também não existe um 'tu' a quem o discurso se dirige. Ele paira indefinido, como um aerólito desprendido de qualquer interferência humana. Neste ponto opera novamente a reificação do discurso. Pela supressão dos sujeitos envolvidos no processo de comunicação, acredita-se na potência transcendente da realidade apresentada. Em cinema, isto é bem delineado na narrativa clássica. Os atores não olham para a câmera e assumem a perspectiva de uma 'quarta parede' – fazem de conta que não há espectador – induzindo um processo voyeurístico àquele que vê, que tem a sensação de poder, de ver sem ser visto. O espectador se torna um olhar sem corpo.

David Bordwell (2005) acha a aceção do olhar sem corpo insuficiente para a determinação das propriedades narrativas da estrutura a que se dirige – o cinema clássico – preferindo usar as categorias de autoconsciência, comunicabilidade e onisciência.

A autoconsciência da narrativa se refere ao que foi dito sobre a esquizofrenia do discurso, que não assume o eu que o produz e tampouco um receptor ao qual se dirige. A narração se desenrola, certamente construída por alguém e dirigida a um público específico. Entretanto, os elementos da estrutura negam esta aceção óbvia da narrativa

como mediação. A narração não tem consciência de si mesma. No cinema, o grau de autoconsciência da narrativa aumenta, normalmente, no início e final do filme. Ela se dirige ao espectador, por exemplo, por meio do 'narrador *off*', que conta algo de fora do que é narrado. Na história, isto ocorre nos momentos de introdução e conclusão, quando o historiador assume a existência de um leitor para o produto de seu trabalho. Esta esquizofrenia, é bom sempre repetir, deriva de uma cultura da objetividade oriunda do discurso científico que faz com que o consumidor do trabalho aceite aquilo como uma espécie de ponte que dá acesso a determinada realidade, não como construção.

A comunicabilidade se refere à exposição do que é sabido pela narração. Assim, determinados elementos podem ser ocultados para favorecer a manutenção da dúvida sobre algumas questões levantadas. No cinema clássico, isto é controlado para levar a história ao clímax, por meio da aceção do *deadline*: todos os conflitos em aberto convergem para um ponto crítico, em que há sua resolução mais ou menos simultânea. É o suspense. Na estrutura da história, isto fica claro pela resposta às questões-problema levantadas no início do trabalho sempre em seu final, mantendo-se assim, a atenção do leitor durante a explanação por meio de exemplos, relações conceituais e análises. O final corresponde ao coroamento da estrutura. O espectador/leitor começa a decodificação da estrutura em uma linha que vai do 'não sei nada' ao 'agora sei tudo' através da comunicabilidade. Na manipulação do que se comunica ao leitor, através do que Barthes (1984) denomina no discurso histórico de 'embreantes de organização' – elementos declarados pelos quais o historiador organiza o discurso – a autoconsciência da narração também aumenta, pois este acaba por

assumir uma autoria (em casos como 'como dissemos acima', 'este elemento será explicado posteriormente', etc).

Através dos embreantes de organização, diretamente ligados à noção de comunicabilidade, nasce o atrito entre dois tempos – o tempo da enunciação e o tempo da matéria enunciada. Isto gera três importantes fatos do discurso. Primeiro, a questão da aceleração da história. Um mesmo número de páginas comporta recortes temporais variados, conforme o enfoque do historiador. Há uma tendência de que, quanto mais nos aproximamos do tempo do historiador, mais lentamente caminha a história (NORA, 1993). Poderíamos chamar este fenômeno narrativo de heterocronia do discurso histórico. Em segundo lugar, temos a questão da história em ziguezague ou denteada. O discurso da história se aprofunda no tempo, acoplado em uma narrativa linear que serve como base a diversas histórias menores (BARTHES, 1984), conforme aponta a denominação aristotélica do encaixe para definir as formas de organização da ação na narração. Dois bons exemplos estruturais disto são o filme *Cidade de Deus* (2002) e o livro *Histórias*, de Heródoto. O terceiro fato se refere às inaugurações do discurso histórico. Ao anunciar seu discurso, o historiador complica o tempo crônico a que se refere, confrontando-o com o tempo da enunciação ou tempo-papel. Esta descronologização tem não tanto a função de exprimir a subjetividade do autor (que, como afirmamos, é reiteradamente negada), mas principalmente de anunciar a função preditiva do pesquisador: é justamente por saber que algo ainda não foi que ele duplica o escoamento crônico da fala ao chamar a atenção para o tempo da matéria anunciada (BARTHES, 1984).

A onisciência corresponde ao grau de

conhecimento da narração sobre o que é apresentado. Um historiador, por exemplo, ao propor discorrer sobre determinado assunto, deve arrebatar a maior quantidade possível de informações adjacentes ao problema levantado, tornando o discurso o mais onisciente possível. A narração sabe mais do que qualquer personagem nela presente. A voz do narrador é uma voz única, enquanto os objetos dos quais ele fala são muitos. Mesmo os sujeitos de quem ele fala, são transformados em objetos. Sua prosódia é regular e homogênea e ele jamais se coloca como objeto do próprio discurso (BERNARDET, 2003). Deifica-se, assumindo a autoridade de dizer sobre o outro sem jamais ser mencionado.

No filme documentário *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, Jean Claude Bernardet (2003) faz uma análise incisiva e precisa dos níveis de autoridade que incidem sobre o discurso e sobre a forma como o narrador, através da montagem, se sobrepõe aos demais sujeitos presentes na película. Ele divide três níveis de autoridade entre as vozes que se apresentam no documentário. Em primeiro lugar, há os migrantes. Eles são a voz da experiência, ou seja, indivíduos que falam para a câmera de suas vivências sem buscar generalizações ou conclusões. Falam sobre si mesmos. Eles estariam discursando, conforme a acepção de Luckmann e Berger (2003), sobre a realidade por excelência: seu cotidiano. Se imposta, então, uma segunda voz que não fala como eles. Nada lhe é perguntado, ela fala espontaneamente e, principalmente, não fala de si, mas dos imigrantes. Qualifica as regiões de onde eles vêm, coloca estatísticas que contextualizam as 'vozes da experiência' anteriormente mostradas e produz generalizações. Este elemento da narrativa é colocado como uma 'voz do saber' que não encontra sua origem

na experiência, mas em um estudo de tipo sociológico (BERNARDET, 2003).

O que informa o espectador sobre o 'real' (assumido como uma construção abstrata e abrangente) é o locutor. Dos entrevistados, somente obtemos uma história individual e fragmentada. O locutor elabora a estrutura de fora da experiência e nos fornece o significado profundo. A autoridade desta elaboração não advém da narrativa, mas do método. Os entrevistados funcionam como amostragem que exemplifica a fala do locutor e atesta que seu discurso é baseado no real. Eles são objetos da fala do locutor, que se institui como sujeito detentor do saber (BERNARDET, 2003). Sua participação na experiência não é possível, pois seria a própria negação do saber. Este necessita do alheamento em relação ao mundo experienciável.

A exterioridade do sujeito em relação ao objeto o obriga a reduzir aqueles de quem fala. Os dizeres dos entrevistados devem se encaixar no universo que a fala do locutor organiza. Deste modo, só determinadas perguntas são feitas aos entrevistados. Se as respostas extravasarem o universo previamente delimitado pelo organizador do discurso, são limpadas no processo de montagem.

O tipo com o qual se trabalha condiciona a matéria-prima que se seleciona da pessoa. Mas os caracteres singulares dessa pessoa (expressividade, gestualidade, etc) revestem o tipo de uma capa de realidade que tende a fazer aceitar o personagem dramático que encarna o tipo sociológico. [...] O tratamento dado à pessoa foi determinado pelo tipo a construir, e nele se dissolve a pessoa. Ficamos com a impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo – abstrato e geral – é todo poderoso diante da pessoa singular que aniquila (BERNARDET, 2003, p. 19).

Cria-se assim uma realidade fechada, *construída*, que tudo adéqua a seu aparelho conceitual, legitimando as relações de cunho particular/geral. A limpeza do real permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e seja ilustrado por uma vivência. Como não somos informados desta operação de limpeza do real, que nos é dada como a realidade em si, encontramos um sistema que funciona perfeitamente, em que o geral e o particular se sustentam e apóiam reciprocamente (BERNARDET, 2003).

As personagens, vozes da experiência, funcionam no documentário de modelo sociológico (como é o caso de *Viramundo*) de forma análoga aos documentos da história, sobre os quais o historiador se debruça limpando aquilo que não se adequa à sua realidade tomada previamente – sob a alcunha de posicionamento teórico-metodológico. O historiador se atém aos elementos presentes no documento que lhe são relevantes, ignora aquilo que transcende sua organização da realidade, relaciona sentidos dentro destes limites e produz generalizações a partir desta adequação prévia do documento à intencionalidade da narrativa. A estes documentos ditos 'primários' ele complementa a construção de realidade com outros, normalmente autores de grande gabarito que já ponderaram sobre o tema, elementos fundamentais na produção de generalizações e afirmação de autoridade sobre o que se fala.

Em *Viramundo*, o elemento equivalente a estas vozes de autoridade atestadoras da legitimidade das generalizações produzidas pela narrativa, terceiro tipo de voz presente no filme e ainda não citado, é representado por um empresário. Este empresário, embora não seja o organizador da narrativa e o mantenedor dos recursos de organização da

estrutura do real que se organiza, não fala sobre si, mas sobre os outros (os operários). Sua fala é registrada em som direto, assim como os operários. Entretanto, ele não corresponde à voz da experiência. Fala dos operários de forma genérica, não é objeto de estudo do filme e é fundamental no bom funcionamento do sistema particular/geral. Funciona como um locutor auxiliar, cuja função é auxiliar o narrador na exposição de idéias e conceitos a serem transmitidos.

Estes indivíduos, vozes de autoridade que se colocam como reforçadores da voz que produz a montagem no discurso, oferecem não somente um escoamento do isomorfismo do discurso – sempre arrastado somente por uma voz – mas também a autoridade necessária para a afirmação do caráter de verdade do que se diz tanto dentro do cinema documentário como no interior da história. Em história, os ‘empresários’ são comumente aqueles relacionados nas referências bibliográficas, os clássicos, os formuladores dos conceitos e métodos utilizados, elementos usados em citações para o reforçamento de afirmações.

Sustentados nestas três vozes e nos aportes que as interligam em uma relação do particular-geral, tanto o cinema quanto a história promovem um discurso coeso e que não se contradiz ou se nega em momento algum. Ele fecha-se sobre si mesmo, desenvolve as linhas anunciadas, não deixa nada em suspenso. A não contradição do discurso faz com que não haja contradição entre o discurso e o real, já que o real foi construído para servir o discurso, é parte do discurso. Como discursos cuidadosamente elaborados, porém, tanto *Viramundo* como a história negam seu caráter discursivo e evitam qualquer problematização neste sentido. Cria-se, assim, uma linguagem confiante em sua adesão ao real (BERNARDET, 2003).

Na construção de uma realidade coesa, retroalimentada e auto-suficiente, completamente amarrada em seus elementos, a montagem cria relações de sentido visando provocar determinados efeitos no leitor e/ou espectador. A isto, Pudovkin (1983) denominou montagem relacional. Determinados elementos são contrapostos sequencialmente, criando maquinismos em que sentidos são assimilados dentro de uma relação dúbia de generalidade e diferenciação. Ao montar as falas de dois operários, um ilustrando a mão-de-obra qualificada e o outro representando a mão-de-obra não qualificada, Geraldo Sarno utiliza este processo, ao que Bernardet acrescenta,

A ordenação dos fragmentos de cada série reforça e orienta a comparação. Os fragmentos são acoplados de modo a que cada operário trate do mesmo tema sucessivamente: estabilidade/instabilidade no emprego, o empresário qualificado tem duas casinhas, o não qualificado é ameaçado de despejo, o qualificado acha que o sindicato é excessivamente politizado [...] o outro acha que as atividades do sindicato são meramente assistenciais e não defendem os direitos dos operários. [...] O trabalho que nos encaminha o filme é dispensar o que não é comparável [...], o que é irrelevante para a construção dos tipos (BERNARDET, 2003, p. 21).

A isto Pudovkin (1983) denominou, dentro da montagem relacional, de contraste. Dois elementos díspares são apresentados sequencialmente, de modo que a discrepância entre um e outro, através da apresentação sucessiva e alternada, seja salientada. Além desta relação, a montagem cria outras, como o paralelismo – desenvolvimento de duas ações em espaços diferentes mas que convergem para o mesmo objetivo – o simbolismo – em que um conceito abstrato é induzido pela relação – simultaneidade – em que dois eventos que ocorrem ao

mesmo tempo são alternados – e o *leitmotiv*, também conhecido como reiteração do tema, em que um mesmo evento é repetido várias vezes. Todos estes artifícios têm como função a comparação de elementos para que estes se encaixem na estrutura do real previamente estabelecida. A não comparabilidade, como mostrado, destitui um plano ou documento de pertinência.

A este modelo bem acabado de construção da realidade, em que tudo se amarra e faz sentido, em que os elementos se complementam e criam diversas indistinções, como sujeito/objeto, referente/significado e real/discurso, se contrapõe outro, crítico de sua estrutura e que busca alternativas mais plausíveis de relação com a realidade e a verdade, demonstrando os limites da própria estrutura na lida com o tema. Este modelo, antes de buscar uma forma que garanta maior objetividade não somente ao nível do discurso (que é, na verdade, uma anomalia e um escamoteamento), mas também em relação ao método, se preocupa especialmente em evidenciar os limites e as mediações de sua relação com a realidade, problematizando-os.

No cinema, este tipo de discurso vem atrelado aos já citados cinemas de ruptura. No documentário, particularmente, há dois tipos destacados: o cinema direto e o cinema verdade. Estas formas de se fazer documentário, ao invés de buscarem uma construção acabada em si mesma e criarem uma forma de construção do real que se assume como detentora da verdade e se impõe, se preocupam com o problema das vozes que se interpõe no discurso e a forma como são inseridas, as relações de poder aí inerentes e a forma como a enunciação se constrói, bem como a relação da estrutura e do aparato com os sujeitos utilizados como personagens. Tenta minimizar o problema

da construção de tipos e transformação dos sujeitos em objetos pela estrutura da narrativa; revela o caráter da realidade como construção. O diretor do cinema verdade, por exemplo, se coloca à frente da câmera e se insere em uma relação com os entrevistados. Não somente fala *deles*, mas também fala *com eles*. As câmeras e o aparato que se sobrepõem ao entrevistado são filmados, demonstrando as condições específicas que determinam a fala (dentro de uma situação específica de filmagem, que altera a realidade em que se insere) tanto pela sua simples presença estranha ao ambiente em que está inserida como pelos recortes do real que faz através do enquadramento e pela montagem.

Assume, então, a distinção tenaz entre dar a voz ao outro e falar pelos que não têm voz (TEIXEIRA, 2003). O primeiro caso, denota uma inversão na hierarquia estabelecida entre as vozes do discurso demonstrada em *Viramundo*, de modo que o entrevistado deixe de ser objeto e apareça como sujeito. O segundo caso nos remete à estrutura do documentário clássico e do texto histórico. Mesmo em casos de iniciativa nobre, como *O Silêncio dos Vencidos* (1981) de Edgar De Decca e *A Formação da Classe Operária Inglesa* (1963) de Eward P. Thompson, esta estrutura se mantém. Os autores, crenes na possibilidade de dar a voz aos vencidos, se esquecem de que essa sutil diferença entre dar a voz ao outro e falar pelo outro se instala entre afirmações de poder e de autoridade enormes, que são afirmadas – como se viu – não pela escala, o ponto de vista ‘classista’ em que o tema é tratado, mas pela própria estrutura. Uma inversão temática adequada só pode ser feita com uma inversão estrutural que lhe dê organicidade.

É disto que a história carece. Durante todo o século XX, a partir das mudanças provocadas pela *Nouvelle Histoire* e a

Revista dos Annales, até a grande virada da década de 70 colocada pela Nova História Cultural, o que se vê é uma ampliação do campo temático, dos métodos e das fontes documentais, embora esta expansão não venha atrelada a uma discussão concordante das estruturas. O que se faz é colocar em dúvida a objetividade histórica por meio de uma crítica ao seu discurso, sem que qualquer alternativa seja apresentada. Se a objetividade tal qual imaginada pelo pensamento historicista da segunda metade do século XIX não é possível, ao menos que seus limites sejam evidenciados pela estrutura da narrativa. Em outros termos, criada a crise da objetividade histórica, ela, antes de ser escamoteada pela manutenção de um discurso que se posta como simulacro do real e portador da verdade pela sua própria conformação, deve ser socializada para que os limites da construção de verdades sobre o passado se evidencie. Entretanto, se isto não pode ser feito pela simples afirmação do historiador sobre os limites de seu método e das afirmações que tece, pois deslegitimaria o lugar de poder que ele mantém na sociedade, deve ser procurada uma forma de fazê-lo pela estrutura.

A transformação estrutural, nessa perspectiva, se sobreporia às críticas, tecendo uma autocrítica dos conteúdos por meio de operações sintagmáticas, como a assunção do sujeito que produz o discurso (o uso da primeira pessoa, por exemplo), a busca de elementos que possibilitem a minimização da hierarquia nas falas componentes da narrativa que constrói o real, a evidenciação clara do método e da relação que o pesquisador estabelece com este, delineando as características dos documentos não dentro de percepções isoladas, mas de relações que constroem sentido. O método, por si só, não diz nada. São os sujeitos que

o fazem tomando-o como mediador em sua percepção da realidade. Como visto, antes de garantir um acesso mais 'objetivo' aos documentos, o que o método faz é adequar os objetos a determinados tipos pré-concebidos, 'limpando' todos os elementos que não se encaixem em uma totalidade fechada e inter-relacionada, sem contradições internas e pontas soltas. Nessa perspectiva, a assunção da contradição como elemento imanente ao discurso é fundamental. Ela significa a evidenciação de um problema que ainda não apresenta solução satisfatória. A construção de um discurso que edifica a realidade e que se assume enquanto tal, a busca de uma forma de enunciação polifônica e a assunção da contradição como parte inerente do discurso histórico colocam-se como desafios emergentes para a historiografia.

Referências

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGER, Peter. LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2003.
- BORDWELL, David. O cinema clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa, *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume II. São Paulo: Ed. Senac, 2005.
- BRASIL, Giba Assis. Graus de realidade no audiovisual. In: *Intersecções* – R. De Estudos Interdisciplinares. UERJ, RJ. Ano 5, n.1, p.81-89, 2003.
- BURKE, Peter. *A escrita da História*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Tradução de Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

DEBATE: Cinema, entre o real e a ficção. *Interceções*, Revista de Estudos Interdisciplinares, UERJ, RJ. Ano 5, n.1, p.107-126, julho de 2003.

HESSEN, Johanness. *Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MELO, Cristina Teixeira. O documentário como gênero audiovisual. *Revista Comunicação e Informação*, .5, n.1/2, p.25-40, jan/dez. 2002.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, 10 dez. 1993. p. 7-28

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TEIXEIRA, Francino Elinaldo. *Enunção do documentário: o problema de dar a voz ao outro*. IN: Estudos Socine de Cinema. AnoIII. São Paulo: Capes, Editora Sulina, 2003.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Foucault revoluciona a História. Brasília: Ed. da UnB, 1982.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.