

Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

RESUMO:

Este texto faz uma reflexão sobre a relação do conceito de representação com o de imagem cinematográfica, problematizando-o no confronto com a historicidade da própria visualidade. A chave teórica da representação se tornou comum na historiografia brasileira, principalmente após o avanço da chamada nova história cultural que tem como uma das referências principais a obra de Roger Chartier. É preciso re-pensar o conceito quando se trata da relação história e cinema, este último tomado aqui como uma imagem. O estatuto representacional da imagem muda conforme o contexto social e a interação daquela neste. O conceito de representação só se torna adequado ao cinema, do ponto de vista historiográfico, se o filme construir uma interação social marcada por representatividade. A representação deve ser concebida como uma qualidade não intrínseca da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: 1) Representação; 2) Cinema; 3) Visualidade.

KEY-WORDS: 1) Representation; 2) Cinema; 3) Visuality.

Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema

1. Introdução

A história tem se apropriado de uma série de novos objetos e temas desde finais dos anos 1950, sendo que foi a terceira geração dos *Annales* que consagrou as novas abordagens, objetos e temas. Em princípios dos anos 1970, o filme entrou definitivamente no arsenal das fontes históricas. No início, a apropriação que a historiografia fez do cinema foi desordenada, mas com o avanço da nova história cultural houve uma sistematização das relações entre história e cinema no sentido de sua culturalização. Entre outros efeitos começou a se popularizar a idéia de que o filme era uma construção do mundo, ou seja, uma representação.

A propagação da nova história cultural popularizou sobremaneira o conceito de representações nos círculos historiográficos. Em especial, das propostas de histórias culturais mais influentes, a de Roger Chartier se tornou uma das mais importantes ao conseguir fornecer respostas a uma série de dilemas teóricos dos historiadores sobre como lidar com uma série específica de objetos, as chamadas obras de arte (incluindo os filmes), tanto sem cair nas ambigüidades de outros conceitos tais como imaginário, mentalidades, ideologias, quanto superando qualquer determinação da sociedade sobre a cultura. O campo cultural tornou-se, graças aos esforços do historiador e teórico francês,

embora não somente dele, uma dimensão particular da vida histórica que chegava inclusive a determinar o mundo social.

A culturalização da análise historiográfica do cinema através do conceito de representação implicou na subordinação de noções teóricas específicas da imagem cinematográfica – e das imagens em geral – a um conceito que não dá conta de todos processos de construção de significados compreendidos no meio social. O filme não estabelece apenas relações representacionais, e em última análise, a imagem cinematográfica como representação é uma construção histórica na qual um dado conjunto de cenas *se tornam representações* de algo no choque com o mundo que a gerou.

Mostraremos aqui que existe uma historicidade na constituição da própria visualidade cinematográfica enquanto representação e como este conceito deve ser re-pensado e problematizado em seus limites quando se trata de relacionar história e cinema. Nossa tentativa terá como principal diálogo, as noções de Roger Chartier quanto ao conceito de representação, devido a sua notoriedade na atualidade, e se baseia fundamentalmente nas propostas de Ulpiano Meneses, Alfred Gell e Georges Didi-Huberman, os quais iluminaram nossa pesquisa de doutorado sobre cinema brasileiro.¹

¹ Pesquisa de doutoramento em História Contemporânea pela UFF provisoriamente intitulada de *Imagens do Candomblé e da Umbanda no cinema Brasileiro (1970-1990)*, sob orientação da prof. Dra. Ana Maria Mauad, com financiamento FAPEPI-CAPES.

O artigo encontra-se dividido em 5 sessões: a primeira dedicada a uma tematização histórica do conceito de representação como desvio da teoria do reflexo (ou espelho); a segunda se dedica a uma rápida explanação do conceito em Roger Chartier; a terceira parte dedica-se aos deslocamentos que a nova história cultural trouxeram à relação história e cinema; a quarta, propõe uma revisão do conceito segundo as perspectivas da visualidade; e a última parte exemplifica a discussão pela análise de um caso relativo ao cinema brasileiro nos anos 1970.

2. Do reflexo à representação

Desde dos anos 1960, quando algum historiador começava a lidar com imagens fílmicas, era muito comum que a questões iniciais fossem: em que medida o filme refletia a realidade social que o gerou? Como servia como forma de dominação? O cinema produzia alguma espécie de resistência aos poderes sociais? A película camuflaria ou desvelaria a realidade? Tais questões demonstravam como os historiadores pensavam dentro do senso comum do que se convencionou chamar de teoria do reflexo, ou do espelho, segundo a qual a imagem seria sempre uma imitação do mundo, tendo que necessariamente refratá-lo. Era preciso então vencer essa barreira teórica, senão tudo que um pesquisador poderia dizer, era repetir em que medida o filme era uma cena decalcada da sociedade.

Entretanto, lentamente, e principalmente como desenvolvimento de novas abordagens

na história e teoria literárias, na história e teoria da arte e na história social da cultura as respostas às perguntas colocadas acima começaram a se polarizar. O filme passaria a oscilar entre ser tomado como reflexo social ou como produtor de uma realidade própria.

De certa forma, a tentativa de superar a teoria do reflexo estava ligada a toda uma geração de pensadores que em diversas tendências teóricas tentava ultrapassar a super-determinação da sociedade sobre a cultura desde a primeira metade do século XX. Este debate tomou inúmeras formas, entre as quais podemos citar as discussões das teorias culturais de cunho marxista, no qual pensadores ingleses tentavam mostrar que não era uniforme, ou mesmo exata, a determinação da infra-estrutura sobre a super-estrutura.²

Muita água rolou no moinho da historiografia e da teoria estética no século XX. A idéia de que a imagem – parente de outras artes como a literatura – era mero reflexo foi substituída lentamente pela de que mediava a relação com a realidade, concepção que se tornou muito comum nos meios de um marxismo não ortodoxo³ e noutros horizontes teóricos tais como o estruturalista e fenomenológico. Começaram a surgir conceitos capazes de evidenciar este aspecto sejam em tendências sociológicas, estruturalistas, discursivas, filosóficas ou historiográficas variadas. Finalmente, o conceito de representação, já velho conhecido da historiografia desde a primeira geração dos *Annales*, surgiu como alternativa a questão ao colocar imagem como uma das representações de mundo disponíveis na cultura.⁴

² As discussões de historiadores como Edward Thompson, Eric Hobsbawm, Christopher Hill e de outros marxistas como Raymond Williams se insere neste debate.

³ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

⁴ Proposta muito usual na historiografia desde a popularização das obras de Roger Chartier.

A intenção era, portanto, superar qualquer idéia de reflexo que a imagem (ou um romance) poderia conter para mostrar o tipo de realidade que a obra de arte criava em si mesma. Acompanhando toda essa discussão, o filme saltou da categoria de reflexo da realidade construído por imitação para se tornar o construtor de sua própria realidade.

Na clássica teoria platônica que separava a forma do conteúdo, a imagem era uma imitação do mundo das formas, o qual, por sua vez, era sombra do mundo das idéias perfeitas. Sendo imitação da sombra, a imagem era duplamente sombra e enganosa, criando uma fascinação que poderia desviar o espectador da reflexão filosófica. Essa idéia se apartou da filosofia platônica, na qual possuía um sentido complexo, e se vulgarizou num aparato conceitual que chamamos aqui de teoria do reflexo, que tendia a considerar uma imagem como decalque do mundo visível, ao menos no Ocidente europeu. O próprio conceito de representação possui muitas intimidades com a teoria do reflexo, embora não seja circunscrito a ele.

Foi a revisão do conceito de representação pelas novas teorias culturais que produziu a superação da idéia de que o filme (como qualquer imagem) era reflexo da realidade. A sofisticação conceitual dos historiadores, em especial, se ampliou e hoje, devido a influência da história social da cultural – ou da nova história cultural – as noções de mediação e representação

modificaram o senso comum. O conceito de representações teve um papel especial neste caso, tornando-se popular a partir dos anos 1980, com as publicações dos trabalhos e soluções teóricas de Roger Chartier.

3. Imagem cinematográfica e representação

O conceito de representação que hoje se tornou corrente entre os historiadores surgiu como uma alternativa ao de mentalidade na historiografia francesa. Francisco Falcon já demonstrou o quanto esta noção se tornou uma etiqueta que freqüentemente serve a usos sem qualquer rigor ou critério teórico, ou mesmo servindo de sinônimo de noções conflitantes como imaginário, representações coletivas, ideologia, etc.⁵ Na historiografia, representação freqüentemente é uma palavra gaveta na qual historiadores lançam uma série de temas, objetos e problemáticas.

Roger Chartier propôs uma amarração para os usos teóricos do termo promovendo uma popularização do próprio conceito, que se tornou muito comum na historiografia brasileira. O historiador francês tornou-se uma das principais referências sobre o que se chamou de “nova história cultural”.⁶ No Brasil, a tradução de artigos como *O Mundo como Representação e História: dúvidas, desafios e propostas*, ou a compilação que resultou na coletânea *À Beira da Falésia* teve impacto considerável na produção historiográfica.⁷

⁵ FALCON, Francisco. História e representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar?* Campinas: Papirus, 2000.

⁶ Ele é explanado com vagar pelos mais conhecidos manuais de história cultural escritos no Brasil. Cf.: BARROS, José D'Assunção. *O Campo da História: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004; PESAVENTO, Sandra Jatthy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

⁷ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 11 (5), 1991; CHARTIER, Roger. História: dúvidas, desafios e propostas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 97-113; CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2002. Cf. ainda: CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

Podemos afirmar que sua influência na história cultural brasileira só encontra rival nas de Thompson e da micro-história, que propuseram conceitos alternativos como *experiência* e *circularidade cultural* os quais subordinam o conceito de representação em seus esquemas teóricos.⁸

Ora o conceito de representação na teoria de Chartier trabalha em tríade conceitual, sempre associado às *práticas* e às *apropriações*. O historiador francês tenta vencer os limites entre o que chama de discursivo e não-discursivo, entre o que cabe na linguagem e o que não cabe, por meio da idéia de representação associada às práticas. A cultura, segundo o francês, não pode ser explicada em termos sociais apenas, uma vez que apresenta certas descontinuidades em relação à vida social, as quais tornam necessário o desenvolvimento de outra forma de compreensão do mundo cultural.

Retomando o conceito de representações coletivas de Emile Durkheim e Marcel Mauss, e modificando-lhe alguns de seus sentidos (baseando-se em Pierre Bourdieu e em Norbert Elias), Chartier compreende que o mundo é construído culturalmente na forma de representações, as quais são construções de sentido materializadas em livros, imagens, discursos cotidianos, jornais, cartas, formas arquitetônicas, roupas e assim por diante. O mundo surge "como representação", a qual é sempre o resultado de uma *apropriação* que os sujeitos fazem de representações anteriores das quais selecionam elementos numa nova configuração. Por sua vez um leitor de um livro, ou um espectador de um filme, por exemplo, realizam em suas leituras novos

processos de apropriação, selecionando o que lhes interessam conforme suas bagagens culturais. As representações são os resultados de práticas discursivas e não-discursivas pelas quais sujeitos e grupos sociais inscrevem suas disputas e realizam trocas.

Efetivamente o que é uma representação na teoria de Chartier? Embora seu conceito tenha sofrido uma lapidação sensível desde suas primeiras elaborações,⁹ visando ultrapassar a oposição entre estruturas físicas (as práticas e o mundo não-discursivo) e a fenomenologia social (as representações individuais) o historiador propõe um conceito intermediário, na medida em que as primeiras (as práticas) são incorporados em matrizes de sentido coletivos formados pelos sistemas classificatórios e de percepção, ou seja, as representações sociais. As representações se organizam segundo uma atualização constante das divisões da organização social. Para o historiador francês o território das representações é o espaço no qual os sujeitos da contemporaneidade realizam suas disputas, construindo identidades e/ou resistindo a imposições. Estas não ocorrem à revelia dos poderes sociais, muito pelo contrário, se realizam como parte destes. Nesta perspectiva a representação não é uma mentalidade, está sujeita a forma como as pessoas às usam (se apropriam) conforme seus meios culturais e históricos, podendo haver diferentes apropriações de uma mesma representação. Um filme, por exemplo, é diferentemente apropriado por diferentes grupos sociais conforme os usos que estes fazem daquele. O sentido de uma película seria sempre o resultado de uma configuração

⁸ Sobre o tema Cf. VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História: teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997; HUNT, Lyn (org.) *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992; GOMES, Ângela de Castro. Questão social e historiografia no Brasil pós-1980. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n 34, 2004.

⁹ CARDOSO, Ciro Flamarion. Introdução: uma opinião sobre as representações sociais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar?* Campinas : Papirus, 2000.

histórica específica e seus significados culturais o resultado de um processo.

A imagem cinematográfica, e no limite todas as imagens, seriam nessa perspectiva, representações e possuiriam uma concretude de realidade própria. Como a circulação do poder é visto sobre o prisma cultural, o filme não precisa estar ligado a uma classe ou estrutura sócio-econômica na qual é construído, mas deve ser conectado às formas como os poderes se constroem nas próprias representações nas correlações que estas estabelecem com as práticas.

Como a representação, para Roger Chartier, é um análogo de imagem e vice-versa, o princípio do reflexo é abandonado em prol de uma realidade instituída culturalmente, mas que sempre faz referência a um exterior não-imagético chamado no esquema teórico de *prática*. Uma representação da pobreza, de etnias, ou do Brasil no cinema, por exemplo, sempre estará em referência a um conjunto de práticas discursivas e não-discursivas externas a própria imagem e referentes à pobreza, à etnia ou ao Brasil no mundo social – ou cultural, para sermos mais fiéis ao historiador.

Numa análise mais aprofundada, em Chartier a imagem, a “coisa” visual, é uma representação sempre em relação a algo. Torna-se o lugar no qual outras categorias sociais, por vezes, outras representações, tais como as relacionadas a etnia, gênero, sexualidade, identidade nacional, se mostram. O historiador une desta forma dois

dos sentidos básicos da noção de representação como foram legados pela tradição filosófica ocidental: o *performático* ou teatral, na qual se concretiza a presença de algo (a ordem social) num dado meio; e o *diplomático* ou por delegação, no qual algo está presente no lugar de outra coisa pela qual fala.¹⁰ Afinal, o uso do conceito permite articular

o trabalho de classificação e de divisão produzido pelas configurações intelectuais múltiplas, por meio das quais a realidade é construída de maneira contraditória pelos diferentes grupos que compõe uma sociedade; em seguidas as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social (...); enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de forma visível e perpétuo a existência do grupo.¹¹

4. Cinema e história cultural

A história cultural recolocou a problemática da relação da história com o cinema em novas coordenadas. Antes de sua incrível popularização no Brasil as grandes referências sobre aquela relação eram os trabalhos de Marc Ferro, e os poucos ensaios realizados por Jean-Claude Bernardet, Alcides Freire Ramos, mais tarde ampliadas por pesquisadores como Jorge Nóvoa, Marcos Silva, Mônica Kornis Almeida e Cristiane Nova.¹² Desde meados dos anos 1990, muita

¹⁰ Cf. SILVA, Helenice Rodrigues da. A história como “a representação do passado”: a nova abordagem da historiografia francesa. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar?* Campinas: Papirus, 2000.

¹¹ CHARTIER, 1991, p. 183.

¹² O texto clássico “Filme: Contra-análise da sociedade” foi publicado no Brasil pela primeira vez em 1976. FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988, p.201 e 202. Cf. ainda: FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto: Editora da Universidade de São Paulo, 1988; RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: história/cinema/ficção - um estudo de os inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade). Doutorado em História Social: USP, 1996. (depois publicado em livro: RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. Baurur: EDUSC, 2002); KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250. As contribuições de Cristiane Nova e Jorge Nóvoa estão representadas na publicação *O Olho da História*, publicada pela Editora da UFBA e disponível em < <http://www.oohodahistoria.ufba.br/revista8.php/> > acesso em 02/03/2008.

coisa mudou e a historiografia tem criticado cada vez mais as experiências dos pioneiros e se lançado em novas empreitadas que desembocaram em importantes coletâneas para reflexão tais como *Passado Imperfeito*, *A História Vai ao Cinema*, e mais recentemente *História e Cinema*.¹³

As duas primeiras coletâneas ainda seguiam a proposta bem delimitada de Ferro dedicada a chamada “leitura cinematográfica da história” com muitos artigos dedicados principalmente aos filmes históricos. Já a última coletânea aprofundou sobremaneira a questão ao pensar o filme como documento para discussão de uma época, bem como seu estatuto cultural, trazendo inclusive textos que discutem as contribuições de pioneiros como Marc Ferro.¹⁴

Mônica Kornis, em artigo até hoje referência sobre o tema,¹⁵ fez um rápido apanhado sobre as mais pertinentes propostas para estudar a relação história e cinema até os anos 1990 focando nas contribuições de Marc Ferro e Pierre Sorlin.¹⁶ Estes dois historiadores são referências constantes neste tipo de revisão, estando presentes também nas realizadas por Michelle Lagny e por Alcides Freire Ramos.¹⁷ Kornis, em especial, tentava tirar o filme do terreno das evidências e compreendê-lo como uma construção. A imagem fílmica articulava “ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão

cinematográfica”.¹⁸ Seria assim, na proposta da historiadora, uma reconstrução da realidade numa linguagem própria num dado contexto histórico. Todavia, a autora deixava claro que, como nas obras de Ferro e Sorlin, sua grande discussão era metodológica. Nenhum deles se debruça sobre o estatuto teórico da imagem cinematográfica.

Pensando o cinema ainda num esquema historiográfico clássico, Marc Ferro privilegiava a análise contextual e considerava os elementos cinematográficos como esclarecedores da ideologia de uma época.¹⁹ O filme era uma fonte privilegiada para crenças, imaginário e ideologias de uma dada sociedade, numa clara noção de que a imagem é uma construção de realidade dependente das noções externas a ela. Ao compreender o filme como fonte para outras formas de expressão humana as quais não define o estatuto teórico, o autor oscilava entre as noções de representação, imaginário, crença, ideologia, imagem e contexto, sem especificar nenhum deles.

Já a proposta de Sorlin encarou o estatuto semiológico do filme ao tentar usar a semiologia na análise historiográfica, tentando relacionar os aspectos textuais com os contextuais. Uma das grandes virtudes de Sorlin foi assinalar a descontinuidade entre a imagem fílmica e a realidade social como um de seus aspectos produtivos. Ao repensar a estrutura do filme no contexto, Sorlin superou

¹³ CARNES, Marc C. (org.). *Passado Imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997. FERREIRA, Jorge; SOUZA, Mariza (orgs.). *A História Vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001; CAPELATO, Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

¹⁴ Cf. MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, 2007, p. 53.

¹⁵ O texto faz um bom apanhado sobre a forma como se desenvolveu a aceitação do filme como documento na historiografia num movimento lento que atravessou o século XX. Cf. KORNIS, 1992.

¹⁶ A autora explora um pouco as contribuições de historiadores ingleses como Jeffrey Richards e Anthony Aldgate e menciona de longe as contribuições de Janet Staiger, David Bordwell e outros da norte-americana de história do cinema.

¹⁷ Cf. LAGNY, Michele. *Cine e Historia: problemas y métodos em la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997; e RAMOS, 2002.

¹⁸ KORNIS, 1992, p. 238.

¹⁹ Ressalte-se que Marc Ferro não possui uma concepção de ideologia como mascaramento.

um conceito de imagem mais convencional e apontou que os filmes são objetos específicos que se fazem imagens num meio, definindo imagem como aquilo que faz um sujeito colocar o mundo em perspectiva.²⁰

Mônica Kornis apontou um consenso, até hoje intacto entre os historiadores, para quem o filme seria uma construção representacional. A semelhança da idéia defendida por Kornis com o conceito de *representação* em Chartier é um traço da expansão da história cultural. A historiadora, como o francês, também considera que o filme transforma o que recortou do real e o interpreta. Os modelos de filmes como construção se tornaram senso-comum unânimes na historiografia brasileira, o que facilita a troca direta com a teoria da representação de Chartier devido o avanço inegável da história cultural como um dos carros-chefes de nossa produção histórica. O deslocamento que a nova tendência constrói foi radical, pois a relação da história com o cinema, em geral era pautada por um vínculo particular do filme com o social que não estava submetido a uma teoria da cultura. Na nova história cultural tal conexão é realocada e subordinada aos parâmetros das teorias culturais.

Proliferou-se com isso a escrita de histórias que tinham o filme como fonte usando análises culturalistas sobre a égide do conceito de *representação*. A imagem fílmica se tornou, neste contexto, correlato de representação. A funcionalidade do conceito é imensa, pois as dúvidas teóricas sobre o filme no mundo histórico são facilmente resolvíveis na tríade conceitual holística de

Chartier.

5. Imagem, representação e visualidade

A riqueza que as noções de *representação* e *prática* oferecem a análise historiográfica do filme como fonte não foi explorada até seus limites. Pelo contrário, trata-se de um campo profícuo. Diríamos mesmo que a contribuição das observações sobre diferentes processos de leituras, interpretações e apropriações de imagens como representações em disputa inaugurou uma perspectiva capaz de estabelecer diferentes graus de complexidade no estudo do cinema na dinâmica da história humana recente.²¹ O seminal trabalho de Alcides Freire Ramos sobre o filme *Os Inconfidentes* é um exemplo de pesquisa que utilizou com primor as possibilidades abertas pelas discussões culturais.²²

Michele Lagny também defende convincentemente que a associação das instâncias que fornecem espessura e sentido à produção fílmica de cada época, mostrando como esta visualiza a própria sociedade e é re-apropriada historicamente por diversos agentes sociais ligados ao mundo do cinema é uma proposta rica para uma história cultural do cinema.²³ Todavia, a *culturalização* da relação história e cinema não é a única opção possível de compreensão da problemática. Mais radical ainda: a inscrição do filme numa modalidade de história cultural específica *que articula e submete a concepção de imagem ao conceito de representação* despreza o que a imagem tem de mais interessante e inovador

²⁰ SORLIN, Pierre. *Cines Europeus, Sociétés Europeas, 1939-1990*. Barcelona: Piados, 1996, p. 15.

²¹ Essa é uma das idéias de Michele Lagny que defende uma história do filme segundo os parâmetros da história cultural. A revisão bibliográfica do historiador é das mais ricas sobre as diversas opções metodológicas e teóricas a disposição do pesquisador contemplando estudos historiográficos e estudos fílmicos. Cf. LAGNY, 1997.

²² RAMOS, 2002.

²³ LAGNY, 1997.

a oferecer a historiografia. A imagem não precisa ser considerada uma representação em si mesma, embora haja (muitas) imagens representativas. As novas perspectivas da *visualidade* apontam cada vez mais para a imagem como uma construção social – ou cultural – que não guarda em si indexações representativas e mesmo quando estas existem, não são necessariamente o fator que determina seu funcionamento. Questionamos em suma, a necessidade de transformar o conceito de representação na pedra-de-toque de todas as análises históricas de artefatos sócio-culturais e a necessidade de grandes teorias culturais para responder às questões relacionadas ao filme. Como já colocou David Bordwell, não é preciso “uma grande teoria de todas as coisas” para produzir um trabalho instigante. Frequentemente recortes menos pretensiosos já revelam complexidades assombrosas.²⁴

O próprio Chartier demonstra, em suas pesquisas sobre práticas de leituras no século XVIII, que o suporte no qual uma representação está materializada (e qualquer representação só existem em função de sua materialização) é fundamental para a forma como esta se realiza. Dizer que um filme é uma representação não esclarece o por quê de sê-lo. Em outras palavras, como afirmou Jacques Aumont, a imagem fílmica não representa em si mesma, mas articula uma relação representacional.²⁵ E cabe ao historiador compreender como num dado

contexto um filme agencia uma representação. A materialidade da fonte influencia na própria concepção que temos da mesma, interferindo nos sentidos daquele que pensa, pesquisa e escreve a história. O traço material da imagem, constituído enquanto uma tecnologia da comunicação é o de coisa visual, artefato dotado de parâmetros próprios não apenas semióticos, mas também de atributos materiais cujos sentidos são gerados na interação social. Ulpiano Meneses alertou que é na relação imagem-sociedade, a qual diferenciadamente mobilizada no tempo, espaço e circunstâncias sociais, ativa alguns atributos dando existência social aos sentidos e aos valores nos quais tanto a imagem como a própria sociedade tomam forma. Também uma representação social é um atributo indexado na imagem.²⁶

Numa proposta da *visualidade*, o caráter representacional de uma imagem é submetido ao funcionamento que possui no encadeamento de ações que agencia. Noções como reflexo, mediação ou representação precisam então ser re-problematizadas para a *visualidade* como, por assim dizer, o *funcionamento* na sociedade, enquanto artefato visual, que faz da imagem um meio de cognição. Muitas pesquisas têm demonstrado que as imagens possuem diferentes estatutos sociais conforme as relações que elas estabelecem em suas sociedades.²⁷ Numa mesma sociedade pode haver a coexistência de vários estatutos visuais que tornam necessária uma

²⁴ BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje a vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol 1. São Paulo: Senac, 2006, P. 69.

²⁵ AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

²⁶ MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, São Paulo, Julho, 2003.

²⁷ Em português Cf. GRUZINSKI, Serge. *A Guerra das Imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Cia das Letras, 2006; GRUZINSKI, Serge. *A Colonização do Imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol, séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Cia das Letras, 2003; BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991; BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenções: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia das Letras, 2006; CHARNEY, SCHWARTZ, 2001; SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

problematização do conceito de *representação*. Esta “é uma ‘mobilização’ de seu objeto, atuando como um elemento nas decisões de como agir a seu respeito”,²⁸ sendo que tal mobilização é um processo constituído no confronto com a imagem, o qual não a resume. A imagem oferece uma conflagração, como coloca Georges Didi-Huberman, que comporta constituições representacionais.²⁹

No caso da problemática da relação entre história e cinema, isso significa que um filme é uma imagem que encadeia uma relação ao seu redor e coloca em ação uma forma de interação advinda de sua materialidade visual, a qual é atribuída e gerada pela própria interação. Mais do que uma representação, um filme constrói uma relação representacional, entre tantas outras. O conceito de imagem se liberta assim das limitadas inserções da realidade-representação e se torna a própria dimensão na qual a realidade tem seus estratos integrados e construídos. Nessa proposta, um filme não representa em si mesmo, mas sim coloca em ação uma relação na qual os sujeitos agenciam processos representacionais. O conceito central para a compreensão da ação do filme seria o de *agência* como o pensa Alfred Gell. A fita pode ser tomada como um agente/paciente cujo sentido se faz na interação social.³⁰ A agência de um filme é um atributo que este possui em iniciar eventos de um tipo particular, por atos

de vontade, desejos, interesses ou intenções em suas cercanias.³¹

Isso não significa que acoplar a visualidade nas concepções historiográficas implica no abandono das noções cultura ou de representação, mas que estas devem ser repensadas para adequar-se à particularidade do processo representacional singular que se constitui na imagem cinematográfica.

6. História, imagem e representação: um caso no cinema brasileiro

Não existe consenso sobre o conceito de visualidade nos estudos dedicados ao mundo social. No caso do cinema, as pesquisas de visualidade desenvolvem-se nos chamados estudos de cinema, mas ainda não atingiram efetivamente os historiadores. A noção tornou-se comum nas últimas décadas, principalmente, na chamada nova história do cinema como vem sendo escrita por anglo-americanos e franceses, sendo alguns dos maiores representantes Thomas Elsaesser, Tom Gunning, André Gaudreault, Ben Singer, entre tantos. Suas contribuições, entretanto, ainda estão longe de se tornarem bibliografia corrente entre os historiadores “da sociedade geral”, ao menos no Brasil.³² Em língua portuguesa o grande exemplar dessas pesquisas é a coletânea de Leo Charney e Vanessa Schwartz, o qual conta com, além dos textos de seus organizadores, contribuições de pesquisadores como

²⁸ CARDOSO, 2000, p. 30.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.

³⁰ Cf. MENESES, 2003.

³¹ GELL, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 16: “Agency is attributable to those persons (and things, see below) who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will intention, rather the mere concatenation of physical events”.

³² Flavia Cesarino oferece a única apresentação bibliográfica em língua portuguesa das questões da recente da historiografia cinematográfica. Michele Lagny oferece considerações sobre essa bibliografia e outras como as pesquisas neo-formalistas de David Bordwell, Kristin Thompson e Janet Staiger. Cf. CESARINO, Flávia. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Azouge Editorial, 2005 (primeira publicação foi em 1995 pela editora Scritta); LAGNY, 1997.

Jonathan Crary, Tom Gunning, Bem Singer e Mirian Hansen.³³

Já a proposta de Ulpiano Meneses é resultado de avanços em pesquisas de um conjunto diversificado de estudos sociológicos, antropológicos e da história da arte que têm explorado a imagem e a constituição da visualidade como um ponto focal de interação social.³⁴ Envolve uma sondagem histórica extensiva, onerosa e problemática de se levar a cabo para todas as séries documentais passíveis de serem levantados pelos historiadores. A exequibilidade dessa modalidade de pesquisa com o cinema, arte de produção coletiva por excelência, é um fator a levar-se em questão.

Toda história num paradigma de compreensão da imagem como interação social é história social – ou cultural dependendo do ponto de observação – uma vez que a imagem deixa de ser o parâmetro definidor da categoria de história. Importa mostrar como filmes constituem um meio social segundo quais interações. Como nos lembra Jean-Claude Schmitt “as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio”.³⁵

Uma análise mais atenta das propostas das pesquisas sobre visualidade demonstra que não há qualquer *definição dura* do que seria uma imagem. Ainda assim, um ponto que separa os conceitos de representação e de imagem de forma definitiva é que uma

representação é sempre representação “de” algo enquanto uma imagem, embora sempre imagem de algo, constrói uma visualização do real.

Em nossa pesquisa de doutorado, ainda em andamento, encontramos essas questões todas ao lidar diretamente com a “imposição” do conceito de representação.³⁶ Estudando imagens do candomblé e da umbanda no cinema brasileiro nos anos 1970, e lendo textos de jornalistas, críticos de cinema e críticos culturais, observamos que muitos comentaristas faziam marcações étnicas sobre os filmes que mostravam cenas dessas religiões. Quando o filme *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, foi lançado em 1977, a defesa que alguns críticos fizeram da mestiçagem discutida na fita foi interpretada por outros críticos, tais como Muniz Sodré, como uma negação das raízes étnicas de parte do povo brasileiro e apagamento da própria identidade negra.³⁷ Sodré colocou que o filme negava os direitos de afirmação da negritude ao fazer apologia da mestiçagem. Nos discursos deste autor pode-se perceber uma apreensão de *Tenda dos Milagres* como uma representação imprecisa e politicamente defasada das questões étnicas e raciais brasileiras. O fato de que a fita mostrava algo que “tocava” Sodré, a saber, as imagens dos negros, do candomblé e do racismo, fez o intelectual agenciar essas imagens como provas do silenciamento das origens africanas do povo brasileiro.

³³ Existe pouquíssimo material traduzido dedicado as novas revisões historiográficas que vem sendo empreendida desde os anos 1980. Fora a coletânea citada, algumas poucas traduções de artigos. Cf. CHARNEY, SCHWARTZ, 2001; XAVIER, Ismail (org.). *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

³⁴ A lista seria interminável, mas podemos citar algumas das referências do autor: BAXANDALL, 1991; DEBRAY, Régis. *Vida e Morte das Imagens: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994; CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1992; GASKELL, Ivan. *Vermeer's wager. Speculations on art history, theory and art museums*. London: Reaktion Books, 2000; GELL, 1998; BRENNAN, Teresa & JAY, Martin. (eds.). *Vision in Context. Historical and contemporary perspectives on sight*. London: Routledge, 1996.

³⁵ SCHMITT, 2007, p. 27.

³⁶ *Imagens do Candomblé e da Umbanda no cinema Brasileiro (1970-1990)*, sob orientação da prof. Dra. Ana Maria Mauad.

³⁷ SODRÉ, Muniz. *Mulata da melhor mulataria. Isto É*, São Paulo, 23 nov, 1977.

O mesmo filme foi autojustificado por seu realizador como uma manifestação contra o racismo e como afirmação da contribuição do negro africano na cultura brasileira. Em vez de silenciamento, Nelson Pereira dos Santos afirmou, em entrevistas e textos de jornais, que se tratava de uma defesa do povo negro, na forma como este fez do Brasil a nação que é.³⁸ O foco do cineasta não eram questões étnicas, porque lhe interessava realizar uma metáfora do povo brasileiro como um todo. O *Candomblé*, em especial, tornava-se uma metáfora do Brasil mestiço.

Uma análise da imagem nos parâmetros de uma história cultural à Chartier sem nenhuma reflexão crítica nos limitaria a afirmar que a representação foi apropriada de forma diferenciada por Sodré, entrando diretamente em disputa com as proposições autojustificativas do realizador. Essas leituras em competição mostrariam o que poderíamos chamar de práticas “escriturísticas” dos sujeitos nas quais diferentes identidades são sustentadas tendo a representação como foco. Isso, todavia só seria possível na medida em que a representação trouxesse em si mesma, enquanto filme, “a incorporações dos sistemas classificatórios”, e tanto a projeção de Nelson Pereira dos Santos, quanto a de Muniz Sodré, só seriam possíveis porque *Tenda dos Milagres* seria constituído – e por isso constitui – das tensões étnicas que marcam a organização social e que foram mobilizadas pelos agentes sociais.

Nossa hipótese, entretanto é outra. Observando atentamente, parece-nos que o filme *se tornou representação*, no sentido como o elabora Roger Chartier, seja da etnia negada ou do povo mestiço, conforme o crítico e o cineasta reivindicam essas qualidades em

suas “apropriações”, não por alguma tensão que já incorporasse, senão pela sua inserção num sistema social maior que o engloba. Queremos dizer que o que o filme representa depende do que os sujeitos indexam nele. A representação não funciona sozinha, ela nasce da conflagração específica de agentes com interesses particulares sobre uma imagem que os confronta com uma perspectiva do mundo. A imagem em si não precisa – e nem pode – incorporar todos os sistemas classificatórios para encadear ações e conflitos em sua cercania. A representação étnica, por exemplo, surge do encontro da imagem com o mundo, mas não deve ser confundida com a própria imagem, numa espécie de essencialização de seus sentidos culturais. Se uma imagem está em falta com algum sistema classificatório (uma representação), como por exemplo, a marcação das fronteiras étnicas, isso é motivo suficiente para que um sujeito, como Muniz Sodré, agencie sobre ela um poder representacional ao qual inicialmente não se propunha. O sujeito reagiu não apenas por pertencer a uma matriz cultural específica, mas também por ser interpelado pelo artefato com o qual se confrontou, ou seja, a película. *Tenda dos Milagres* criava um mundo particular e circulava na forma de objeto visual contando com elementos que ativava processos representacionais.

O que Sodré reivindicava para o filme era uma representação étnica que negaria a cultura negra. Já Nelson Pereira dos Santos colocava que a mestiçagem era um constituinte do surgimento de um novo tipo de sujeito, o brasileiro, colocando uma representação étnica em segundo plano. O realce ou não da etnicidade só existe na

³⁸ TENDA DOS MILAGRES. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 25 out, 1975; SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista: independência ou morte. *Veja*. São Paulo, n. 464, jul, 1977.

medida em que há um interesse étnico de quem exigiu que a imagem tivesse tal conotação. Noutras palavras, *Tenda dos Milagres* torna-se um filme representativo da negação étnica na medida em que é reconhecido como tal por um sujeito específico. Senão, seria “apenas” um filme sobre as disposições para mistura e interação cultural do povo brasileiro, tornando-se assim representação de outra coisa.

Finalmente, segundo Chartier, a representação incorpora em si mesma as divisões, estratificações e disputas coletivas. Isso significaria que *Tenda dos Milagres* teria que obrigatoriamente incorporar as disputas étnicas brasileiras para que houvesse apropriações tão disparees? Todavia, existem demandas que um filme não atende não porque incorpore múltiplas contradições sociais, mas sim por possuir signos que podem ser usados de formas diversas pelos agentes sociais. Ou seja, a fita não incorpora todas as contradições, não é a expressão de todos os significados culturais, religiosos, políticos ou ideológicos, os quais, dependendo do caso específico, só existem em função de sua expressão. Todavia, os significados que expressam nem sempre estão em continuidade com os de outros segmentos sociais, podendo ativar *novas contradições* no confronto dela com o mundo e criando novos sentidos. Nossa proposta é que *Tenda dos Milagres* não tem incorporado a negação étnica que Sodré indexa no filme, mas sim que possui uma série de elementos – entre eles imagens do candomblé e de negros, as quais não implicam necessariamente numa representação étnica – aos quais o crítico cultural reagiu com novas reivindicações. A pergunta história não seria “representa o que?”, mas sim, “como se torna representação do quê?”

As disputas ocorrem, nesta perspectiva, na

relação das imagens com a sociedade, num movimento que agencia símbolos culturais que já haviam sido previamente re-allocados no filme, um mundo próprio e auto-referente dotado de brilho, cor, movimento, personagens, narração, edição, enquadramento, etc., e colocam os sujeitos frente ao desafio de apreendê-las. É por ser imagem-coisa, e não somente representações por imagens, que a película suscita disputas externas a si mesma, mas que têm sentido ao lhe terem como referência, revelando como alguns setores sociais deram vida a suas questões por meio de suas interações numa imagem.

7. Conclusão

O ceticismo historiográfico nos obriga a colocar em questão tudo que foi afirmado em defesa da visualidade e encontrar uma “falha teórica” (entre tantas possíveis) nesse esquema, perceptível por uma pergunta que têm as idéias de Chartier e de Foucault como base: mas o que há na imagem então, senão uma apropriação de discursos e/ou representações prévias dos sujeitos que a constroem? Seriam as imagens algo em si mesmo senão o conjunto de discursos aos quais dão realidade – e dos quais recebem o mesmo estatuto? Não seria a imagem, na perspectiva defendida por Meneses, uma espécie de aporia, um nunca comprovado em si mesmo, exceto pela análise que mostra, em última instância, apenas seu estatuto discursivo? Não ficaria a experiência com imagética novamente, inacessível? Afinal para quê denominá-la “imagem”? Apenas para seguir categorias nativas? Ou haveria algum pudor teórico em denominar uma “coisa” não-discursiva a qual em última análise jamais se saberá – como todo o resto – do que se trata?

Ficar no jogo do cachorro que corre atrás do próprio rabo nos eternos debates entre quem veio primeiro, o sujeito ou o objeto, a linguagem ou o mundo, não é suficiente. Sem esperança de definição alguma, acreditamos ser importante ressaltar que as teorias estéticas não foram capazes de definir o que é uma imagem, mas estabeleceram uma curiosa qualidade semiótica desta, a saber, a de se destacar dum fundo dando-se ao sujeito como coisa a ver. A imagem – seja o que for – funciona como uma marcação de diferença que instaura uma dessemelhança inicial com o fundo no qual está inserida. Digamos, filosoficamente, que se instaura como um outro visual o qual graças aos mecanismos

da representação vai construindo semelhanças. É exatamente por isso a imagem pode ser, numa dada interação social, uma *conflagração*, como nos lembra Georges Didi-Huberman, na medida em que transforma e inquieta os campos discursivos e práticos circundantes.³⁹

A revisão que propomos aqui, inspirado no confronto de nossa pesquisa com as leituras de Jacques Aumont, Ulpiano Meneses, Alfred Gell, Georges Didi-Huberman visa, na verdade, re-situar o conceito de representação de Roger Chartier com nossa problemática, a qual envolve o cinema, para recauchutá-lo conforme as circunstâncias de construção de sentido que temos encontrado.

³⁹ DIDI-HUBERMAN, 2005.