

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rafael Hansen Quinsani

A REVOLUÇÃO EM PELÍCULA:
A RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA
E A TRANSFORMAÇÃO DO PARADIGMA HISTORIOGRÁFICO

Porto Alegre
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rafael Hansen Quinsani

A REVOLUÇÃO EM PELÍCULA:
A RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA
E A TRANSFORMAÇÃO DO PARADIGMA HISTORIOGRÁFICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador:
Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Porto Alegre
2015

Rafael Hansen Quinsani

**A REVOLUÇÃO EM PELÍCULA:
A RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA
E A TRANSFORMAÇÃO DO PARADIGMA HISTORIOGRÁFICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC-História)

Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS-Psicologia)

Prof. Dra. Natalia Pietra Méndez

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS-História)

Prof. Dr. Mathias Seibel Luce

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS-História)

CIP - Catalogação na Publicação

Hansen Quinsani, Rafael
A REVOLUÇÃO EM PELÍCULA: A RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA
E A TRANSFORMAÇÃO DO PARADIGMA HISTORIOGRÁFICO /
Rafael Hansen Quinsani. -- 2015.
312 f.

Orientador: Cesar Augusto Barcellos Guazzelli.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2015.

1. Cinema-História. 2. Revolução Mexicana. 3.
Teoria e Metodologia. 4. História Contemporânea. 5.
História da América Latina. I. Augusto Barcellos
Guazzelli, Cesar, orient. II. Título.

O filme, imagem ou não da realidade,
documento ou ficção, intriga autêntica
ou pura invenção, é HISTÓRIA.

Marc Ferro

Os historiadores têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos:
destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do
nosso estar no mundo.

Carlo Ginzburg

AGRADECIMENTOS

Mais anos foram acrescentados, o trabalho ficou mais extenso, mas ainda faço questão de agradecer à Escola pública brasileira, responsável pela minha matriz educacional. O fato de ter concluído a Licenciatura, o Bacharelado e o Mestrado em História em uma Universidade pública, gratuita e de qualidade, muito me orgulha, e espero ver o dia em que todos os brasileiros tenham a mesma oportunidade. Imprescindível para a realização desta Tese foi a bolsa da CAPES que pude desfrutar nestes quatro anos.

Aos professores que compartilharam comigo essa jornada, em especial José Rivair Macedo, Temístocles Cezar, Enrique Serra Padrós, Anderson Zalewski Vargas, Fernando Seffner e Nilton Mullet Pereira.

Aos amigos da velha guarda: César Augusto Oliveira de Almeida, Daniel Francisco De Bem, Leandro de Souza Machado; aos amigos da Horda da História (a grama continua não nascendo por onde ela passa) e da Barra 02, obrigado por tudo! Ao Josué Berlesi, Miriam Orling e José Orestes Beck (Rossé, Rossé, Rossé...), grandes amigos, obrigado pelas alegrias e galhardias nestes anos.

À querida Sílvia Simões, pela imensa ajuda com a leitura e revisão destas mal traçadas linhas. Gracias por todo!

Ao Professor Charles, eternamente o “Mister”, obrigado pela amizade, pelo apoio, pelas conversas e por acreditar na História, afinal a função dos historiadores é lembrar o que os outros esquecem! Se tu tens Maximilian e Fidel, eu tenho Emiliano e Doroteo!

Pela inestimável contribuição com livros e filmes: José Orestes Beck, Charles Sidarta Machado Domingos, Nilton Goulart, Anderson Zalewski Vargas, Mathias Luce, Daniel De Bem, e quem mais me fugiu à lembrança...

Também aos meus amigos da Ladeira Livros, a atenciosa e querida Ana e ao Mauro, que continua sendo o livreiro picareta mais querido da cidade, devo um obrigado especial.

Ao Professor LD*, aquele, meu “orientador oculto” das redes sociais, meu obrigado por tornar esses anos mais aprazíveis e a História mais combativa!

Aos membros da banca de avaliação, agradeço ao Mathias e a Natália pelo acompanhamento desde a Qualificação e pelas valorosas contribuições. Ao Amadeu e ao Rafael agradeço a disponibilidade para compartilhar suas contribuições com este trabalho.

Não poderia faltar meu imperioso Orientador, aquele que é Cesar Augusto, mas também O Guazzelli! Esta tese e minha trajetória acadêmica não teriam acontecido sem a tua presença, incentivo e peripécias em prol do Cinema e da História! Obrigado por gostar de

Western (e de *Western Spaghetti!*), de futebol, de café e de um bom churrasco, fatores que tornaram a Pós-Graduação inigualáveis! Guardarei comigo todos os ensinamentos, os “causos” e as aventuras, e espero poder compartilhar muitos momentos neste futuro que nos espera!

Ainda finalizo meus agradecimentos para a maior das professoras, minha Mãe, Maria Helena Hansen. O êxito que obtenho e as conquistas que alcancei devem-se, em grande parte, ao mérito de sua educação, seu carinho e seus valores, que incorporei. Sigo na luta para me tornar um professor e um ser humano tal qual seus ensinamentos e exemplos merecem! ...
Vielen Dank!

RESUMO

Esta Tese tem por objetivo problematizar sobre as implicações teóricas da relação Cinema-História, destacando como os filmes interpretam a História e quais as consequências desse processo para a História como ciência e para o meio social. Trata-se de pensar como o aporte de novas tecnologias constitui uma forma narrativa para a História apresentada, e se a divulgação da História por imagens filmográficas permite perceber a composição de um novo paradigma centrado na Razão Poética, que possibilite a reavaliação do próprio paradigma científico da História.

O contexto escolhido para ancorar nossa análise é o da Revolução Mexicana, primeira Revolução a descortinar o breve, porém intenso, século XX. Este processo é sem dúvida um dos mais significativos na História contemporânea e mundial. Sua abrangência, seus efeitos e experiências proporcionadas ainda trazem impacto no presente vivido. O grande número de filmes realizados no México e no exterior permitiu a criação de um corpus fílmico invejável: mais de quinhentas películas produzidas desde o início do processo revolucionário, em 1910. O volume de ficções também é considerável, e sua realização incidiu em todas as décadas, seja no âmbito nacional, seja no internacional.

Diante da magnitude da Revolução, as manifestações artísticas não ficaram imunes. O Estado e a sociedade trataram de abordá-la com diferentes prismas e interesses. Entre narrativas de convergência, imagens de consenso, desconstruções e solidificações de heróis, criou-se um corpus de produtos artísticos que compreendia a arte muralista, a literatura e o cinema. A Revolução tomada como um *continuum* permite elaborar um quadro inteligível da sociedade mexicana.

Fora do México o interesse historiográfico e cinematográfico foi significativo. Para além do seu vizinho do Norte, Europa e URSS detiveram seu olhar sobre a Revolução. A escolha dos quatro filmes analisados nesta Tese recai sobre obras realizadas em dois eixos, batizados de Quadros ideológicos-temporais. O olhar estrangeiro destes cineastas de certa forma também coincide com o olhar do autor desta Tese sobre o processo mexicano. Os filmes são: *Que Viva México!*, *México em Chamas*, *Companheiros* e *Uma bala para o General*. Dessa forma, se buscará a partir das análises fílmicas, delinear alguns elementos teóricos do paradigma Cinema-História centrado no conceito de Razão Poética.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema-História. Revolução Mexicana. Método Histórico-Cinematográfico. História Contemporânea. Teoria da História.

ABSTRACT

This thesis aims to discuss about the theoretical implications of Cinema History relationship, highlighting how the film interpret the history and what the consequences of this process for the History as a science and the social environment. It is thought as the contribution of new technologies is a narrative form to the history presented, and the dissemination of history by filmográficas images allows us to see the composition of a new paradigm focused on Poetic Reason, which allows the revaluation of own scientific paradigm History.

The context chosen to anchor our analysis is the Mexican Revolution, the first revolution to uncover the brief but intense twentieth century. This process is undoubtedly one of the most significant in contemporary world history. Its comprehensiveness, its effects and proportionate experiences still carry impact on the lived present. The large number of films made in Mexico and abroad allowed the creation of an enviable filmic corpus: more than five hundred films produced since the beginning of the revolutionary process in 1910. The volume of fictions is also considerable, and its realization focused on all decades, whether at the national, whether at international level.

Considering the magnitude of the Revolution, artistic events were not immune. The state and society have tried to approach it with different perspectives and interests. Convergence between narratives, consensus pictures, deconstructions and solidification of heroes created a corpus of artistic products comprising the mural art, literature and cinema. The Revolution taken as a continuum allows develop a meaningful framework of Mexican society.

Outside of Mexico and the historiographical cinematic interest was significant. Apart from its northern neighbor, Europe and the USSR arrested his gaze on the Revolution. The choice of the four films analyzed in this work lies with works carried out in two axes, dubbed ideological-temporal frameworks. Foreign look of these filmmakers somehow also coincides with the look of the author of this thesis on the Mexican process. The films are: *Que Viva Mexico!*, *Mexico in Flames*, *Companeros* and *A Bullet for the General*. Thus, it seeks from the filmic analysis, outline some theoretical elements of Cinema History paradigm centered on the concept of Poetic Reason.

KEYWORDS: Cinema-history. Mexican Revolution. Film History and Methody.
Contemporary History. Theory of History.

SUMÁRIO

Agradecimentos	6
Resumo	8
Abstract	9
Sumário	10
Introdução A Revolução em Película mais uma vez	12
Capítulo 1 A História remontada: entre ciência e arte algumas reflexões do paradigma historiográfico	36
1.1 A Antiguidade: as origens historiográficas	38
1.2 A Retórica entra em cena	41
1.3 O Ocidente e o início da era Moderna	46
1.4 A formação do campo teórico	52
1.5 A transição para o século e o prelúdio de um método	59
1.6 O século XX	64
1.7 A narrativa	78
1.8 A narrativa: da História para o cinema	85
1.9 Entra em cena o Cinema-História	96
1.10 O método Histórico-cinematográfico	113
Capítulo 2 Destinos coletivos, movimentos de conjunto	121
2.1 O cinema soviético	121
2.2 Eisenstein: um erudito global e soviético	124
2.3 Os russos estão chegando! Os russos estão chegando!	127
2.4 ¡Que viva Eisenstein! Um cineasta na selva	129
2.5 Fiesta: da Virgem ao Matador	136
2.6 Maguey: um <i>Western</i> chicano-soviético	138

2.7 Dos Mortos à Revolução	147
2.8 De um Sergei para o outro.....	151
2.9 Era uma vez no México.....	151
2.10 O Mister entra em cena.....	157
2.11 E estrelando Pancho Villa.....	166
2.12 Biopic.....	171
Capítulo 3 O Western encontra a Revolução: a História com Spaghetti e algumas tortillas.....	177
3.1 O Oeste do <i>Western</i> : um pouco de História.	179
3.2 O <i>Western</i> entra em cena na História.	182
3.3 Do Texas até a Almería.....	188
3.4 A formação do Gênero	191
3.5 A via brasileira.....	196
3.6 O que vem do Oriente.....	204
3.7 <i>Uma Bala para o General</i>	206
3.8 <i>Companheiros</i>	226
3.9 A ruptura de um gênero.....	242
Capítulo 4 A História remontada: apontamentos de um novo paradigma.....	246
4.1 O Método histórico-cinematográfico: o retorno.....	246
4.2 A narrativa e a ciência histórica.....	260
4.3 Quatro aproximações da relação Cinema-História: Ilya Prigogine, António Damásio, Reinhart Koselleck e Jörn Rüsen.....	266
4.4 Indo além do The End.....	282
Fontes.....	287
Referências.....	289
Imagens.....	312

INTRODUÇÃO

A Revolução em Película mais uma vez

Aqueles que têm olhos e sabem ver observarão muito bem que este relato, eventualmente comovido demais, talvez, e tempestuoso, no entanto jamais é turvo, de modo algum vago, de modo nenhum indeciso, em vãs generalidades. Minha própria paixão, o ardor que nele punha, não se teriam contentado com isso. Buscavam, queriam o caráter próprio, a pessoa, o indivíduo, a vida muito especial de cada ator. As personagens aqui não são de maneira nenhuma ideias, sistemas, sombras políticas; cada uma delas foi trabalhada, penetrada, até encontrar o homem íntimo. Mesmo aquelas que são tratadas severamente, sob certos aspectos, ganham em ser conhecidas a esse ponto, alcançadas em sua humanidade. [...] Nenhum desses grandes atores da revolução me deixou frio. Não vivi com eles, não acompanhei cada um deles, no fundo de seu pensamento, em suas transformações, como companheiro fiel? Com o tempo eu era um dos seus, um familiar desse estranho mundo. Eu me dera olhos para ver entre as sombras, e creio que elas me conheciam, viam-me só, com elas nessas galerias, nesses vastos arquivos raramente visitados. [...] A poeira do tempo permanece. É bom respirá-la, ir e vir através desses papéis, desses dossiês, desses registros. Eles não estão mudos, e tudo isso não está tão morto quanto parece. Eu jamais os tocava sem que certa coisa deles saísse, despertasse... É a alma.

Jules Michelet.¹

Já se passaram alguns séculos desde que as palavras de Jules Michelet demarcavam o cotidiano do trabalho do historiador. Essa tensão entre o objetivo e o subjetivo, entre a proximidade e o afastamento do sujeito com o objeto atinge nosso *métier*, e, em diferentes contextos, se alterna à preferência por um ou outro lado. Também já faz algum tempo que a poeira e a alma da História não se encontram apenas nos papéis encastelados nos arquivos. Quando alguns profissionais limparam as janelas dos seus feudos, puderam perceber que a História “preenchia” outras fontes. O conhecimento e as consciências já se encontravam sobrecarregados pelo passado histórico apresentados por inúmeros dispositivos que se espalhavam pelo mundo contemporâneo.

Quando os irmãos Lumière projetaram as primeiras luzes oriundas do seu cinematógrafo, no final do século XIX, mais do que desenvolver uma nova forma de entretenimento, eles lançaram os alicerces para aquilo que viria a ser uma nova arte, uma nova indústria e uma nova forma de realizar História. O cinematógrafo transformou o século XX num gigantesco cenário e laboratório de experiências para a elaboração de uma linguagem cinematográfica, de uma forma de expressão histórica. Adentramos no século XXI e a influência do cinema ainda permanece, mas agora contando com mais colegas ao seu lado: os

¹ MICHELET, Jules. **História da Revolução Francesa**: da queda da Bastilha à festa da Federação. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 31.

produtos televisivos e os meios digitais somaram-se a essa gama de dispositivos para disputar o espaço social, moldar o imaginário e influenciar o mundo concreto.

E os historiadores, como lidaram com isso?

Até o início da década de 1970, estavam encastelados em seus feudos e ainda bastante indispostos até mesmo para limpar a janela e arejar o gabinete! O que viria a seguir, paulatinamente, abalaria e influenciaria a operação historiográfica, principalmente no que tange ao trabalho didático dos professores de História. Cinema-História, assim mesmo, com hífen, ganhou espaço e constituiu uma nova área de atuação. A partir da década de 1980, formaram-se especialistas, pesquisadores, grupos de estudos e cátedras se espalharam pelo meio acadêmico. Contudo, mesmo nos dias atuais, ainda há temores, ressalvas e preconceitos. Iniciei minha jornada acadêmica no início do século XXI, e ao longo destes quinze anos fui testemunha deste processo, mesmo estando em uma Universidade localizada no extremo sul latino-americano.

Minha relação com o cinema iniciou ainda no período de infância. Fascinado pelos diferentes mundos que se apresentavam, comecei a me interessar por filmes de diferentes gêneros e épocas, acessados das formas que eram possíveis: salas de cinema, cinematecas, as gravações das sessões televisivas das madrugadas com as (nem tanto) saudosas fitas de VHS e, claro, as vídeo-locadoras. A geração que nasceu com o DVD e a Internet tendo (quase) tudo disponível a alguns cliques, talvez não compreenda o empreendimento que era alugar um filme, empreitada que podia levar horas, exigir mais de duas conduções e algumas provocações às alergias. Também neste período, buscava conhecer a literatura e as críticas no que era acessível, mas o interesse editorial não era tão amplo. Cursando o Ensino Médio (naquela época o “2º Grau”) Técnico em Publicidade, acabei realizando alguns cursos de “Vídeo-tape e edição” e “Câmera e iluminação”. Isso possibilitou tomar contato com questões técnicas e ampliar ainda mais o interesse pelo mundo do cinema. Seguindo diferentes trilhas pela vida, acabei ingressando no curso de História, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2002.

Em pouco tempo acabei percebendo que existia a possibilidade de unir meus dois maiores interesses até então: a História e o Cinema. Incentivado por professores e amigos, fui Tateando bibliografias e me aproximando ainda mais da área. Eis que no terceiro semestre, no ano de 2003, cursando a disciplina de História dos EUA, ministrada pelo professor Cesar

Augusto Barcellos Guazzelli, escrevi minha primeira monografia!² Ressabiado pela escolha do tema e pela fonte em questão, contatei o professor de forma comedida e com bastante zelo. Para minha surpresa, Guazzelli recebeu a ideia com entusiasmo, e passou a incentivar o trabalho com filmes (e com o *Western*). Para minha felicidade, este incentivo não ficou restrito àquela disciplina, mas espalhou-se pela graduação e continua até hoje. A monografia citada abordava a questão agrária do final do século XIX a partir da comparação de dois filmes: *Os brutos também amam* (*Shane*, 1953) e *Califórnia Adeus* (*Califórnia*, 1977). O primeiro filme é um clássico *Western* realizado nos Estados Unidos da América (EUA), e o segundo um *Western Spaghetti* realizado na Itália. Acompanhando a comparação das diferentes abordagens do contexto retratado, seguia-se uma incipiente análise dos estilos cinematográficos e de como eles se conectavam com a abordagem contextual. Não havia percebido, mas nascia ali o foco das minhas preocupações no estudo da relação Cinema-História!

Prosseguindo pelos caminhos acadêmicos, deparei-me com autores, assisti a inúmeros filmes (e acumulei outros milhares), revisei outros, e passei por diferentes contextos sempre pelos “olhos” cinematográficos. O *Western* reapareceu quando Guazzelli organizou um Ciclo de cinema centrado nesta temática, e ministrei palestras sobre o filme *O Dólar Furado* (*Un dollaro bucato*). Uma grata surpresa teve início em 2007, onde pude realizar a experiência empírica de distintas abordagens com o cinema, através da realização de ciclos de cinema batizados de “Ciclo de Cinema, História e Educação”, eventos que foram organizados por um grupo de alunos interessados pela questão Cinema-História. Estes ciclos, promovidos e guiados sempre pelo eixo histórico, permitiram um frutífero debate, confronto de ideias e pontos de partida para experimentações e reflexões teóricas na UFRGS. As temáticas variaram dos conflitos periféricos do século XX, o ano de 1968, os anos nove do século XX, os conflitos bélicos dos EUA, a relação do esporte com a História, o fim do mundo na História, a relação da sexualidade, História e cinema, e, por fim, a História do tempo presente.³ A partir destes eventos, a experiência foi aprofundada ainda mais com a realização

² Naqueles nem tão longínquos anos o autor ainda não possuía um equipamento chamado Microcomputador. O trabalho foi escrito a mão e depois digitado por outra pessoa que o salvou em um (hoje inexistente) disquete. Restou a cópia impressa.

³ “Conflitos Periféricos no Século XX: Cinema e História”, em 2007; “68: História e Cinema”, em 2008; “A Prova dos 9: A História Contemporânea no Cinema”, em 2009; e “Tio Sam vai à Guerra: os Conflitos Bélicos dos Estados Unidos através do Cinema”, em 2010. “Vida é jogo, jogo é História! Esporte e Civilização”, em 2011; “2012 e o fim do mundo: os 13 cavaleiros do apocalipse”, em 2012; “Clio e Eros no escurinho do cinema: um *ménage a trois* entre História, Cinema e Sexualidade”, em 2013; “O século XXI em cena: tempos extremos”, em 2014.

de livros reunindo artigos com autoria dos palestrantes e colaboradores dos ciclos.⁴ Trabalhar com o cinema permitiu perpassar essa multiplicidade de contextos. Entretanto, fui me adentrando com mais afinco em dois contextos revolucionários que balizaram as pesquisas seguintes: a Revolução Mexicana e a Guerra Civil e Revolução Espanhola. Desenvolvi o trabalho de Técnica de Pesquisa (como era chamada a monografia no currículo da época) abordando a Revolução mexicana em dois *Westerns Spaghetitis*. O trabalho intitulou-se “A Revolução Mexicana e o *Western Spaghetti*: estudo sobre a construção de uma identidade cultural e política (c. 1966 - c. 1970)”. A aprovação para o Mestrado em História na UFRGS, em 2008, permitiu aprofundar esses estudos, realizando o segundo trabalho do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS relacionado ao cinema.⁵ Focado na proposição de um método, este trabalho possibilitou esquadrihar uma forma de decomposição da fonte fílmica unindo métodos históricos e cinematográficos disponíveis. Eis que nasceu “**A Revolução em película**: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola”,⁶ sob a orientação do professor Enrique Serra Padrós.

Contudo, eu sentia necessidade de dar um passo além, não satisfeito com o estágio onde me encontrava. Com uma bagagem razoável, percebi que podia propor um estudo teórico mais aprofundado da relação Cinema-História, questionando como a visão histórico-cinematográfica pode modificar, e o vem fazendo, a História como ciência dentro dos seus marcos disciplinares, além do meio social. Desse modo, nasceu esta Tese que é apresentada aqui.

Esta Tese tem por **objetivo** problematizar sobre as implicações teóricas da relação Cinema-História, destacando como os filmes interpretam a História e quais as consequências desse processo para a História como ciência e para o meio social. Trata-se de pensar como o aporte de novas tecnologias constitui uma forma narrativa para a História apresentada, e se a

⁴ PADRÓS, Enrique; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs). **Conflitos Periféricos no Século XX: Cinema e História**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007. PADRÓS, Enrique; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs). **68: História e Cinema**. Porto Alegre: EST, 2008. GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **A Prova dos 9: a História Contemporânea no Cinema**. Porto Alegre: EST, 2009, GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (Et al) **Tio Sam vai à guerra**: a história dos conflitos bélicos dos EUA através do cinema. Porto Alegre: EST, 2010. GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **Vida é Jogo! Ensaios de História, Cinema e Esporte**. Porto Alegre: EST, 2011. GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **Fim do Mundo**: guerras, destruição e apocalipse na História e no Cinema. Porto Alegre: Argonautas, 2012.

⁵ Havia sido realizada a Tese de Miriam Rossini: “ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. Porto Alegre: UFRGS, 1999. 409 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós- Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999”.

⁶ Publicada em livro em 2014: **A Revolução em película**: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola. São José dos Pinhais: Estronho, 2014.

divulgação da História por imagens filmográficas permite perceber a composição de um novo paradigma centrado na Razão Poética, que possibilite a reavaliação do próprio paradigma científico da História. Isto permitirá mensurar o impacto na constituição de sentidos do passado, as múltiplas temporalidades representadas e a constituição visual das sociedades contemporâneas. Tomamos como ponto de partida o filme em si, e nos valeremos de fontes complementares, quando disponíveis (roteiros, diários, texto literário que foi adaptado, entrevistas, críticas, estudos acadêmicos).

Pelo seu grande impacto social e cultural, o cinema foi objeto de análise e reflexão já nas primeiras décadas de sua existência, no início do século XX. Esta tradição filosófica pode ser caracterizada como Formativa, pois não havia precedentes na sua realização. O período de 1920 a 1935 pode ser caracterizado como o período em que o meio intelectual começa a perceber os elementos artísticos do cinema, e passa a criticar a teoria formativa pelo extremo enfoque na técnica cinematográfica e a desconsideração com a forma e o objetivo do cinema.⁷ No final da década de 1920, o centro do pensamento cinematográfico se desloca para Moscou, e os cineastas russos também formulam teorias sobre o cinema. Lev Kuleshov pode ser caracterizado como o primeiro teórico que sistematiza os fatores constitutivos da teoria da montagem. Esta foi formulada a partir de observações empíricas sobre a reação da plateia a filmes de diferentes nacionalidades.⁸

Contudo, o autor central da categoria formativa, e que mais ganhou projeção, foi Sergei Eisenstein. Boa parte de sua reflexão está associada à execução de suas obras, que tiveram grande reverberação em todo o mundo. Seus principais livros são: *A forma do filme* e *O sentido do filme*. Toda sua reflexão gira em torno da montagem, considerada o eixo central da estruturação do fazer cinematográfico e de sua teorização. Segundo Eisenstein, os elementos concernentes à concepção de um filme, figurinos, cenários e os diálogos, por exemplo, devem estar sob o comando do cineasta. O guia que orienta esses elementos deve

⁷ Dudley Andrew apresenta as principais teorias elaboradas sobre cinema, iniciando por Hugo Munsterberg que, em 1916, publica a obra *The Photoplay: a psychological study*. Sua análise divide as observações sobre o cinema entre a história tecnológica e a evolução do uso do cinema. Seu pensamento está embasado na apreensão de uma única capacidade mental que organiza as percepções dos indivíduos. O espaço e o tempo do filme não afetam a existência cotidiana. Anos depois, em 1932, Rudolf Arnheim, na sua principal obra, *Film as art*, destaca a noção do enquadramento como princípio organizador do filme. Arnheim enfoca a recepção e o impacto do cinema nos sentidos humanos. Sua perspectiva de trabalho amplia o papel da arte, elevando-a a capacidade de expressar as forças da existência. ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

⁸ Kuleshov formula o conceito de “geografia criativa”, que seria o efeito de contiguidade espacial a imagens obtidas em espaços diferentes. A partir de partes distintas pode-se compor um todo original na tela, através do efeito de realidade, pois a partir deste reconhecimento de espaço pode-se compreender a natureza do cinema.

ser a montagem.⁹ Cor, som e fotografia são elementos passíveis de manipulação pelo diretor, a ponto de poderem se contrapor aos demais elementos do filme.

Siegfried Kracauer foi um dos primeiros autores que atrelaram, através de seus estudos, cinema com História. Sua monumental obra *Theory of film*,¹⁰ publicada em 1960, enfoca as propriedades fotográficas do cinema como o substrato básico desse meio.¹¹ São estas concepções que o aproximam de reflexões sobre os usos e abusos da História. Seu livro mais polêmico é *De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão*. Nesta obra, Kracauer aborda o cinema alemão até a década de 1930. Os filmes alemães produzidos após a primeira década do século XX causaram grande impacto em outros países, e os críticos atribuem a eles uma atmosfera visual embasada pela iluminação e cenários, assim como o ineditismo do uso da câmera móvel. Kracauer, entretanto, vai além desses elementos, analisando como os filmes podem refletir a mentalidade coletiva de uma nação e encontrar tendências que a influenciem, mesmo absorvendo temáticas mais específicas. Segundo ele, ao registrar o visível, os filmes também possibilitam uma chave de acesso ao elemento oculto dos processos mentais.¹²

⁹ Eisenstein concebia a cinematografia antes de tudo como montagem. Ele, inclusive, procurava identificar o princípio básico da montagem cinematográfica fora do cinema, como, por exemplo, os elementos que constituem a cultura visual japonesa e a constituição dos hieróglifos da poesia do *Haikai (Haiku)*. Ver: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, especialmente as páginas 35-47.

¹⁰ Ismail Xavier classifica as concepções de Kracauer nesta obra como pertencentes ao realismo ideológico, pela recusa do autor ao princípio naturalista e organizador do mundo que daria sentido aos fatos. O pensamento de Kracauer está marcado pela crítica ao declínio ideológico e religioso. As dissoluções das visões sistemáticas da realidade levam a uma crise de valores e à desorientação do homem. Contudo, Kracauer não vê a ciência negativamente, mas como uma fonte positiva de desafios colocados à humanidade. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade da transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 55.

¹¹ Kracauer elabora o conceito de abordagem cinematográfica, na qual o cineasta tem em sua mente a intenção do registro do real e do registro cinematográfico desse real. O cinema só tende a perder seu caráter específico quando é enquadrado como arte tradicional, pois esta só pode ser pensada a partir da transcendência pela imaginação daquilo que aborda. A realidade está mais explícita a partir do cinema na medida em que expressa os significados do mundo.

¹² “O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência [...]. Graças às diversas atividades da câmera, aos cortes e aos muitos recursos especiais, os filmes são capazes e, por isso, obrigados a esquadrihar todo o mundo visível”. KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 17-18. Para uma análise da obra de Kracauer e suas reflexões sobre a história ver GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Especialmente o capítulo Detalhes, primeiros planos, microanálises – À margem de um livro de Siegfried Kracauer, p. 231-48. Outro grande nome que desafiou a tradição formalista junto com Kracauer foi André Bazin. E o fez enfocando o poder das imagens registradas mecanicamente, opondo-se ao poder baseado no controle artístico. Seu pensamento é produto do contato com pessoas que realizavam filmes e também os debatiam. Este fator o difere de Kracauer, cujo trabalho era fruto de longas pesquisas que realizava sozinho em bibliotecas. A obra de Bazin está dispersa em diversos textos e artigos, não há um livro chave que resuma sua teoria. Seu método de trabalho consistia em assistir aos filmes para, a partir deles, formular leis que enquadravam o gênero a que a película pertencia. A visão estética de Bazin era delineada pelo espaço, que, por sua vez marcam sua visão do real.

Nos últimos dez anos do século XXI, avançaram significativamente a pesquisa e a publicação de estudos (principalmente no Brasil) abordando a relação do conhecimento histórico com o cinema e seus desdobramentos. Se pensarmos dentro da chave de leitura sobre como o cinema foi transformado em objeto no debate historiográfico, perceberemos que a reflexão da relação Cinema-História na historiografia privilegia a questão metodológica, executando uma operação de domesticação dos campos interlocutores compostos pela História do cinema e pela Teoria do cinema.¹³ Boa parte desta influência deveu-se a obra basilar de Marc Ferro. Este historiador francês, pesquisador da Revolução Russa, inaugurou de forma consistente a entrada do cinema no meio historiográfico. De imediato recebeu o conselho de Fernand Braudel para não utilizar o cinema. Ferro resistiu, e em 1970 publica o artigo *O filme, uma contra-análise da sociedade?*.¹⁴ Reuniu este texto e pequenos ensaios no livro *Cinema e História*.¹⁵ Foi além, chegando a propor uma nova área de pesquisa, denominada por Ferro de “sócio-história cinematográfica”.¹⁶ Porém, o foco estava lançado: a metodologia. A relação Cinema e História foi recortada a partir do lugar disciplinar, e esta operação historiográfica definiu o objeto segundo padrões de pertencimento dos historiadores. Havia o temor, o preconceito e a preguiça de traçar um diálogo com as questões estéticas e os campos que a abordavam. Isso começou a mudar a partir do início do século XXI. O enfrentamento com o específico cinematográfico, o debate com os estudos fílmicos e a complexificação dos trabalhos elevaram o Cinema-História a um novo patamar.

Neste contexto chegou-se a definir o próprio cinema como campo cultural no qual as disputas sociais se materializam nos filmes. Duas correntes (que não eram autoexcludentes) se desenvolveram: uma marcada pela História Social, mais flexível nos métodos e propostas; e outra influenciada pela História Cultural, ancorada na representação cultural da realidade. Em comum, elas carregavam a concepção mais ou menos explícita do cinema como campo social historicamente construído. Entretanto, a dimensão estética continuava a ser um incômodo. “Expulsa pela porta, a estética entra pela janela como um espectro que redefine os territórios dos historiadores”.¹⁷

¹³ JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas de relação cinema-história. **Domínios da Imagem**, Londrina, n. 1, p. 65-78, 2007.

¹⁴ Publicado no Brasil em 1976 no livro organizado por Jacques Le Goff. **História**. 3 v. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

¹⁵ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 199.. A edição em espanhol apresenta mais textos que a brasileira: FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 15.

¹⁶ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História Questões & Debates**, Curitiba, ano 20, n.38, 2003, p. 11-16.

¹⁷ JÚNIOR, op. cit., p. 166.

Foi Robert Rosenstone quem, na sequência de Ferro, postulou inovações e fomentou o debate. Este professor do Instituto de Tecnologia da Califórnia defendeu, a partir de experiências iniciadas na década de 1970, o reconhecimento da investigação científica vinculada ao cinema. Ele teve como ponto de partida as experiências realizadas na sala de aula. Ao perceber que as disciplinas que ministrava estavam atraindo cada vez menos alunos, Rosenstone buscou novas formas didáticas de trabalho, e inseriu o cinema no cotidiano escolar. Diante do sucesso de sua atitude, começou a se aproximar do meio cinematográfico, e, logo em seguida, teve suas pesquisas adaptadas para a tela: primeiro em um documentário e depois com uma ficção baseada na vida de John Reed.¹⁸ O contato com os códigos cinematográficos elencou a reflexão de Rosenstone a um ponto inédito até então. Segundo ele, para além da análise do cinema como atividade artística e do filme como documento, o cerne do questionamento deve partir de como o meio audiovisual pode nos fazer refletir sobre nossa relação com o passado, sendo pensado como uma nova forma de reconstrução histórica capaz de alterar a concepção e o conceito de história que temos.¹⁹ Para Rosenstone, os cineastas têm o mesmo direito que os historiadores de meditar sobre o passado. Aqui, a questão da demanda social faz-se presente, uma vez que o cinema também atua na constante atualização histórica, tal quais os livros didáticos, e também instrumentaliza os indivíduos históricos.²⁰

¹⁸ O documentário *The Good Fight* que enfoca os Brigadistas estadunidenses que lutaram na Guerra Civil Espanhola. Reeds, de Warren Beaty baseado no livro *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*. Utilizaremos na Tese a versão em espanhol: ROSENSTONE, Robert. **John Reed**: un revolucionario romántico. Cidade do México: Claves, 1979.

¹⁹ ROSENSTONE, Robert. **El Pasado en imágenes**: el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997. p. 16-7.

²⁰ Mencionamos alguns pesquisadores vêm trabalhando com estas perspectivas ressaltando os desafios que a cinematografia apresenta ao historiador. Além de destacar a influência do cinema no trabalho do historiador, Pierre Sorlin também ressalta que o cinema coloca ante nossos olhos objetos e práticas que não existem, mas cujos vestígios se encontram nos textos, de maneira imperceptível. O cinema tem o poder de nos “levar ao passado” além de sugerir uma atmosfera de determinada época. Jordí Mayso busca indagar como o meio cinematográfico pode contribuir nos processos sociais e coletivos de elaboração do passado. Lembra, ainda, sua importância numa sociedade midiática e audiovisual, onde o entretenimento é um dos fatores essenciais de integração e reprodução social. Mayso questiona qual o papel do espectador e como este se posiciona frente à história representada, já que os filmes confrontam um espectador, ou uma sociedade, com passados reprimidos ou silenciados. Seu enfoque não está no conteúdo, mas na forma estética que opera esse processo. A pesquisadora Michele Lagny aponta que os filmes nos levam a repensar a historicidade da própria história, através de reflexões sobre suas diversas modalidades narrativas. Para a autora, a ambiguidade da representação é sua riqueza e cabe a nós ter consciência da potência manipuladora da imagem. O cinema detém a vantagem de apreender simultaneamente o peso do passado e a atração pelo novo na história, de iluminar uma realidade histórica esquecida de forma muito mais forte do que qualquer outro documento ou arquivo é capaz de fazer. Para a autora há duas modalidades de escrita: a historiográfica e a cinematográfica; e a reflexão deve centrar-se na relação destas duas escritas, uma vez que o cinema “é um historiador inconsciente do inconsciente social”. Sylvie Lindeperg desenvolve a concepção do Cinema-Eco, onde as representações cinematográficas anteriores a uma determinada película compõem um estoque de imagens já disponíveis sobre o passado representado e que povoam um determinado universo mental. Seu método é reunir camadas de escritas de um filme: roteiros, decupagens, orçamentos, censuras, correspondências entre cineastas. Estas camadas permitem ler disputas cristalizadas “em torno do filme no seu fazer-se”. SORLIN, Pierre. El cine: reto para el historiador. **Ístor. Revista de História Internacional**. México, n. 20, p. 11-35, 1995. Disponível em:

Todo este ambiente permitiu o surgimento de obras como a de William Guynn, **Writing history in film**.²¹ Escrever a História em filme, como apresenta o título, implica pensar um novo patamar da relação Cinema-História. Guynn destaca a condição dada como *establishment* pelos historiadores profissionais de que somente a escrita textual fornece a distância e disciplina para a cientificidade de uma obra histórica. O ceticismo pelo filme histórico sempre foi corrente, e ele era tomado como objeto indigno. Não são poucas as acusações que recaem sobre os filmes: eles distorcem a cronologia pelo interesse dramático, eles simplificam, falsificam as figuras históricas em prol dos interesses das estrelas de cinema, destacam o pitoresco, eles inventam, abusam de metáforas, e fundamentalmente, apostam no emocional. Quando o cinema também passou a frequentar a sala de aula, pipocaram reclamações pela “concorrência desleal” e sobre o aumento da responsabilidade dos professores, que agora precisavam “corrigir os filmes” que ameaçavam a “História verdadeira”.

A História como profissão é um fato muito recente na humanidade. Foi sendo moldada no século XIX com a definição de princípios metodológicos que buscavam diferenciar a disciplina dos outros campos, principalmente a literatura, e aproximá-la das Ciências Naturais. Tomaram-se medidas defensivas contra “os de fora da profissão”, que acabaram engessando reflexões e aproximações com o mundo ficcional. O cinema se fez junto com a consolidação das práticas científicas da História. Seu produto, o filme, foi evoluindo a passos largos na produção de uma linguagem e nas formas de contar uma história. Em 1903, nenhum filme foi realizado em Hollywood. Em 1918, um *star system* se articulava, técnicas foram sistematizadas e realizadores se espalhavam pelo mundo, lançando seus olhares e direcionando suas lentes, transformando emoções em narrativas.²²

A ideia de que os historiadores têm o trabalho de expor os fatos do passado, de preferência “como realmente aconteceram”, obliterou o olhar sobre as formas narrativas, sua constituição e tensões produzidas. Diversos profissionais levantaram voz para apontar que os fatos também são construídos pelo Historiador, e ele não deixa de estabelecer conexões com

<http://www.istor.cide.edu/istor.html>. Acesso em 20 de maio de 2009. MAÍSO, Jordi. ¿Adiós al Ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia y memoria. **Fedro, Revista de Estética y Teoría de las artes**, nº 7, p. 26-42, 2008. Disponível em: <http://institucional.us.es/fedro/>. Acesso em 20 de abril de 2009. LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs) **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009. p. 99-131. Também: LAGNY, Michele. **Cine e História: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Paidós, 1997. LINDEPERG, Sylvie. Figuras do evento filmado: as anamorfozes da História. In: NÓVOA; FRESSATO; FEIGELSON. (orgs). op. cit., p. 283-300.

²¹ GUYNN, William. **Writing history in film**. New York: Routledge, 2006.

²² COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

os acontecimentos. Quando se rompe este isolamento, percebemos que o exame do discurso histórico com outras formas narrativas levanta questões inquietantes, mas também pode enriquecer o conhecimento do nosso próprio meio. Reconhecer que a reconstrução do passado é uma empreitada que não pode ficar confinada ao meio acadêmico implica reconhecer que os filmes podem criar relações significativas com o passado e com o presente vivido. Indo além: eles podem ser agentes da História, podem ser História.

Desse modo, as questões atuais desenvolvidas pelos trabalhos da área Cinema-História tornaram-se mais complexas, inquietantes e desafiadoras: qual o impacto do cinema nos diversos campos de constituição de sentido do passado? O cinema pode apontar para a teoria da História? O cinema permite refletir sobre a constituição visual das sociedades modernas? Como relaciona múltiplas temporalidades do que é representado? É possível redefinir o cinema como objeto historiográfico transdisciplinar?

Alcides Freire Ramos, no trabalho *Canibalismo dos fracos*, levanta algumas destas questões ao analisar detalhadamente o filme *Os Inconfidentes*, realizado em 1972, por Joaquim Pedro de Andrade.²³ Dialogando com diversos autores e principalmente com Pierre Sorlin, Ramos destaca que as formas de pensar o filme histórico incluem a atenção à relação presente/passado (bastante abordada pelos Historiadores). Também, que o filme se relaciona com um saber histórico de base, definido como “formas socialmente constituídas de transmissão do patrimônio histórico”,²⁴ e, por fim, a questão da narração fílmica e os meandros do ficcional e não ficcional. Ramos estuda o filme a partir da recepção dos críticos cinematográficos, da forma como foram representados os personagens e como o filme se relaciona com o seu tempo presente.

Vitória Azevedo da Fonseca realiza uma reflexão sobre a relação do cinema com a História no âmbito do processo de construção da narrativa fílmica, a partir dos diálogos com as fontes de pesquisa utilizadas em três filmes: *O velho*, *Cineasta da selva* e *Baile Perfumado*.²⁵ Seu objetivo não é verificar a veracidade das informações e a validade das fontes, mas, sim, refletir sobre o processo de elaboração de um filme (que contaram com a participação de historiadores). Sua escolha dos três filmes baseou-se na disponibilidade do roteiro original e por terem contado com pesquisas históricas empreendidas pelos seus diretores e produtores. Também, as três películas têm em comum a abordagem de trajetórias de vidas de diferentes personagens. Com esses elementos, a autora buscou compreender os

²³ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

²⁴ Ibid., p. 35.

²⁵ FONSECA, Vitória Azevedo da. **O cinema na História e a História no cinema**: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990. Tese de Doutorado, Niterói, 2008.

usos do passado pelo cinema, a dimensionalização das sensibilidades em relação à História, o processo de construção de uma narrativa identificando as estratégias e práticas pelas quais o meio audiovisual articula o conhecimento histórico e o transforma em um filme.

O contexto escolhido para ancorar nossa análise é o da Revolução Mexicana, primeira Revolução a descortinar o breve, porém intenso, século XX. Este processo é sem dúvida um dos mais significativos na História contemporânea e mundial. Sua abrangência, seus efeitos e experiências proporcionadas ainda trazem impacto no presente vivido. O grande número de filmes realizados no México e no exterior permitiu a criação de um *corpus* fílmico invejável: mais de quinhentas películas produzidas desde o início do processo revolucionário, em 1910. O volume de ficções também é considerável, e sua realização incidiu em todas as décadas, seja no âmbito nacional, seja no internacional.

Os conflitos e guerras ganham destaque na fundamentação dos “mitos fundadores” dos Estados nacionais, e esta construção de memória coloca-se em constante atualização conforme o presente vivido, a favor da legitimação das categorias sociais dominantes. No México, esta operação historiográfica se realiza a partir do início do século XX, sempre norteada por seus dois baluartes: a Independência e a Revolução Mexicana iniciada em 1910.²⁶ O primeiro pela sua afirmação como Nação, caracterizada por uma independência política, mas não econômica; o segundo pelo seu referendo à soberania e modernização dos meios produtivos. Isto leva a uma homogeneização da Revolução, ignorando o caráter local das diversas regiões, bem como o fator mais importante, a questão agrária. Tal tendência de harmonização é oriunda dos EUA, no que tange às ideias de civilização que negam seu caráter indígena,²⁷ destaque na formação da cultura mexicana. A influência dos EUA marca uma nova fase na submissão econômica da América Latina, observada a partir do século XX; com a crescente disputa imperialista, o continente passa a exercer um papel de destaque no fornecimento de matérias primas em escala monopolista. O domínio que era exercido pela Inglaterra foi suplantado pelos EUA devido a suas diversas políticas expansionistas.²⁸ Assim, no século XIX, o predomínio do Estado oligárquico levou a uma atuação deste como intermediário entre os imperialistas e os latifundiários. No México, a *Hacienda*, a estrutura agrícola dominante representava, em 1910, cerca de noventa e sete por cento das

²⁶ ROJAS, Carlos Antônio Aguirre. De memórias, olvidos e contramemórias: la nueva disputa por la historia em México. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 18, 2003, p. 19.

²⁷ Ibid., p.25.

²⁸ WASSERMAN, Cláudia. **História contemporânea da América Latina-1900-1930**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004. p. 12-7.

propriedades. Esta estrutura bloqueia o desenvolvimento, pois mantém boa parte dos *Peones* atrelados a dívidas hereditárias, uma forma compulsória de trabalho.²⁹

O período do governo de Porfírio Díaz (1876 a 1910) marcou fortemente a adaptação deste Estado oligárquico a uma economia primária exportadora, seja por meios jurídicos, políticos ou pela violência. Amparado por um exército de trinta mil homens, Díaz empreendeu uma modernização através da união dos centros produtores e consumidores pelas ferrovias, fator que levou grande parte da população a uma proletarização.³⁰ A modernização agrícola levou à destruição da economia camponesa e usurpou o direito das aldeias. A lei de desamortização de terras, a lei de terras ociosas e o rastro especulativo deixado pela construção das ferrovias atingiram tanto o Sul como o Norte do país. Nos dez primeiros anos do século XX, diversos fatores toldaram o horizonte da classe média e dos operários: a inflação, os altos impostos e a consolidação de oligarquias regionais. “Diante dos filhos do seu próprio desenvolvimento o *establishment* porfiriano tinha como resposta a violência”.³¹

A terra representava um lugar natural que perpetuava os vínculos familiares. A transformação dos camponeses em trabalhadores rurais fez com que suas formas de reação operassem através dos recursos possíveis: guerrilhas, conflitos e messianismos. Estes fatores são mais bem observados no Sul, com a liderança de Emiliano Zapata e pelo seu caráter indígena e apego a terra. No Norte, liderados por Pancho Villa, evidencia-se um caráter mais individualista e uma mobilidade dos agentes revolucionários. Ele representa o agrupamento de camponeses, desempregados e ladrões, uma força heterogênea da qual Villa se destaca. Destes movimentos cabe ressaltar as diferenças estruturais de seu território e seu caráter cultural. Autores como John Womack e Américo Nunes destacavam que Zapata não desejava mudar, não propõe uma ruptura, reconhece a propriedade privada e se restringe à parte da população. Esta se nutria da utopia de uma convivência livre. Os *Villistas* desejam a mudança, mas não têm condições de colocá-la em prática politicamente. O mito criado sobre Villa deve-se a seu papel militar e ao relato de John Reed por seu envolvimento “ativo e apaixonado”.³²

A estrutura de poder também era exercida pelos Caudilhos. D. A. Brading realiza uma comparação com Rosas na região platina.³³ Em ambos os contextos ocorreu um conflito

²⁹ NUNES, Américo. **As revoluções do México**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.33.

³⁰ WOMACK, John. La revolución mexicana. 1910-1920. In: BETHELL, Leslie (Ed.). **História de América Latina**. Barcelona: Crítica, 1992. v. 9, p.81.

³¹ CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À sombra da revolução mexicana: história mexicana contemporânea**. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 23.

³² NUNES, op., cit., 1999, p. 31.

³³ BRADING, D.A. Introducción: la política nacional y la tradición populista. In: BRADING, D. A. (org.). **Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica: 1995, p. 13-31.

aberto entre cidade e “deserto”, contudo, o México e sua capital conseguiram recursos suficientes para manter uma estrutura aparente de um Estado Nacional. Friedrich Katz, ao estudar o Estado de Chihuahua na Revolução, destaca que boa parte dos camponeses que compunham o exército revolucionário era descendente dos colonos-militares que receberam terras e ajudas econômicas para combater os apaches no norte, no século XIX.³⁴ A eles juntaram-se trabalhadores semiagrícolas e trabalhadores semi-industriais (estes trabalhavam meio ano nas *haciendas* e meio ano na mineração, inclusive nos EUA). Deslocando o olhar para os camponeses como atores políticos, e não apenas como parte do problema agrário, Pablo Casanova ressalta o processo da formação de uma consciência e uma cultura de luta contra submissões.³⁵ A demanda agrária é o elemento central das reivindicações e o fator coesivo. Ela molda um processo dinâmico que se ajusta às demandas e às condições objetivas da existência.

A ascensão de Francisco Madero como um líder da oposição política representava o descontentamento de algumas grandes famílias patriarcais. As novas gerações desejavam abrir caminho para um novo período de dominação, ou de uma participação subordinada. O ano de 1908 marcou uma confluência de fatores políticos, econômicos e naturais que contribuíram negativamente para o desequilíbrio do progresso incipiente semeado nos anos anteriores. Chuvas irregulares, geadas, desvalorização dos metais e a estagnação econômica, foram estes os fatores. Neste cenário conturbado, Madero percorreu o país promovendo valores democráticos, realizando comícios e fundando clubes eleitorais (que se opunham à reeleição de Díaz). Ele atraiu uma confluência de forças compostas de fazendeiros “com tradição e sem futuro”,³⁶ comunidades usurpadas, profissionais sem cargo, professores empobrecidos, militares, a pequena burguesia provinciana e até mesmo as expectativas dos EUA. Com a derrota nas eleições montou no Texas, onde se refugiou, uma plataforma revolucionária para enfrentar Díaz. Contudo, Madero desejava que seu movimento correspondesse a uma rebelião política do XIX e não a uma revolução social do XX.³⁷

Nesse interim reformista e conservador, houve movimentos que não se organizaram conforme os interesses dos grupos de poder e se afastaram das normas de conciliação. Um exemplo claro é o lançamento do Plano Ayala pelos zapatistas, que direcionava o significado e as metas da luta. Outro exemplo é o caso de Pascual Orozco, relegado por Madero como

³⁴ KATZ, Friedrich. Pancho Villa, los movimientos campesinos y la reforma agraria en el norte del México. In: BRADING, op., cit., p. 86-105.

³⁵ CASANOVA, Pablo González. **Historia política de los campesinos latinoamericanos**. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1984.

³⁶ CAMÍN; MEYER, op., cit., p. 32.

³⁷ Ibid., p. 38.

candidato a governador, fato que o primeiro viu como uma traição pessoal. Com apoio de banqueiros e comerciantes, a rebelião *orozquista* durou de março a outubro de 1912. O Plano de Empacadora, nascido nesta rebelião, continha um forte caráter nacionalista, e propunha o fim do cargo de vice-presidente, as autonomias municipais, a eliminação das *tiendas de raya* e uma jornada de trabalho de dez horas. O cenário demonstrava a erosão da incipiente democracia. O congresso era o centro da contrarrevolução institucionalizada. A opinião pública, junto com o exército, tratava de difamar Madero de todas as formas, e ainda havia o grande irmão! O embaixador estadunidense Henry Lane Wilson fomentou, junto com o exército, diversas conspirações. Ascendia nesse contexto a figura de Victoriano Huerta, que tomaria o poder em 1913 após a prisão e o fuzilamento de Madero. Huerta dissolveu o Congresso, prendeu e matou legisladores e assumiu poderes nas áreas da guerra, da fazenda e do governo.

Mas a morte de Madero sacudiu a República. O país que o sepultara como governante voltou a necessitar dele e a constituí-lo como símbolo de sua frustração e esperanças. Em 1910, as mais distantes forças tinham ocorrido quando ele fizera sua conclamação à democracia. A notícia de sua morte, em 1913, eliminou as esperanças de transformação, mobilizou todas as forças insurrecionais remanescentes e retirou do governo huertista toda a aparência de legitimidade. [...] As forças contrarrevolucionárias haviam sido suficientes para dar o golpe de Estado, mas não o foram para restabelecer um pacto nacional duradouro.³⁸

Venustiano Carranza, Alvaro Obregón, Francisco Villa, Emiliano Zapata orquestraram movimentos em diferentes regiões para se contraporem ao governo. Contudo, nem todos os vitoriosos entraram triunfalmente na capital mexicana, e nem todos lutavam pela mesma causa. Carranza governaria até 1920, mas a densidade dos conflitos aumentava cada vez mais. A partir da Convenção de *Aguascalientes*, realizada entre dez de outubro e dez de novembro de 1914, a Revolução encorpou ideologicamente. Os sulistas sustaram a defesa do Plano de Ayala em seus princípios fundamentais: a expropriação das terras de utilidade pública, o confisco de bens dos inimigos do povo, e a restituição das terras para aqueles que foram delas despojados.³⁹ O ano de 1915 marcará múltiplas experiências, com a derrota dos exércitos camponeses e a fundamentação dos alicerces da nova hegemonia política. A experiência popular com a Revolução ocupa o campo visual do país. Também é o ano de intensos movimentos migratórios, epidemias e grandes tragédias.

³⁸ CAMÍN; MEYER, op., cit., p 56.

³⁹ Ibid., p. 69.

Seguiram-se articulações por parte de Carranza e Obregón. Em alguns pontos eles se apropriaram das bandeiras dos adversários, como na promulgação da Lei Agrária de 1915. No final de 1916, as rebeliões agrárias do sul e do norte já voltaram a ter seu caráter mais local, efetuando menos desafios à hegemonia política central. A Constituição, publicada em 1917, trazia no seu molde o documento de 1857; entretanto, propunha um forte Poder Executivo para evitar manobras como aquelas realizadas por Porfírio Díaz. Destacava o trabalhismo, a educação laica e a legislação agrária. Com aproximadamente um milhão de mortes, deslocamentos populacionais, imensas perdas agrícolas e de infraestrutura, o período bélico deixou como herança política uma questionada pacificação e o início do processo de solapamento dos caudilhos. Os Governos de Álvaro Obregón (1921-1924) e Plutarco Calles (1925-1928) podem ser enquadrados no período denominado “a sombra do caudilho”. Seguiram-se os governos do período Maximato: Emílio Portes Gil (1928-1929), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) e Abelardo Rodríguez (1932-1934).

Diante da magnitude da Revolução, as manifestações artísticas não ficaram imunes. O Estado e a sociedade trataram de abordá-la com diferentes prismas e interesses. Entre narrativas de convergência, imagens de consenso, desconstruções e solidificações de heróis, criou-se um *corpus* de produtos artísticos que compreendia a arte muralista, a literatura e o cinema. A Revolução tomada como um *continuum* permite elaborar um quadro inteligível da sociedade mexicana.⁴⁰ O vasto *corpus* fílmico pode ser visto como uma manifestação cultural, uma narrativa que foi consolidada e renegociada dentro da cinematografia. Diferentemente da literatura e do muralismo, o cinema não esteve sempre alinhado com as propostas simbólicas objetivadas pelo Estado.

Na década de 1920, o Muralismo fez parte do projeto de arte nacional levado a cabo por José de Vasconcelos.⁴¹ Este movimento artístico que consagrou Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e tantos outros, teve como núcleo temático as tradições rurais, a luta revolucionária e a revalorização das culturas indígenas. A influência do Muralismo perpassou a literatura e moldou os espaços simbólicos do México como narrativa

⁴⁰ DA COSTA, Sebastião Guilherme Albano. Figuras de la revolución: cine y literatura en México en el siglo XX. *Ciberlegenda*, n. 23, 2010, p. 28.

⁴¹ Com o governo de Álvaro Obregón (1920-1924) o poder econômico e político estiveram concentrados nas mãos do presidente e dos ministros. O Estado assumiu um papel importante na construção de uma economia moderna. As relações com os EUA marcaram um intenso conflito pelos recursos naturais (petróleo) e econômicos. Sua ideologia foi marcada por um nacionalismo revolucionário, e as políticas educacionais de José Vasconcelos tiveram um papel fundamental. De 1920 a 1924 ele recebeu carta branca nas suas ações. Foi o grande responsável pela organização ideológica do governo, empreendendo a construção de escolas e bibliotecas, projetos de erradicação do analfabetismo e instrução técnica. O desenvolvimento das artes forjaria a nação e a levaria a formação de um caráter próprio. Vasconcelos incentivou a pintura dos murais em prédios públicos não impondo dogmas estéticos ou ideológicos.

e sustentação ideológica.⁴² Ele assume o ponto de vista das massas, estabelece um diálogo visual, e seus artistas possuem a consciência de não se encontrarem isolados da sociedade. Enfim, uma arte que se pensa revolucionária, que assume seus valores, que os deseja propagar e colaborar na construção de um processo histórico revolucionário. Suas origens metafísicas teriam menos importância que as realidades derivadas das experiências revolucionárias. No final da década, há um questionamento sobre o passado nacional através de uma reconsideração de como o país se via pela análise de sua experiência histórica. Não se trata de uma simples promoção da identidade nacional, mas uma reapropriação do passado que se expressa antagonicamente, contraditoriamente, utopicamente e tragicamente. Diego Rivera, por exemplo, percebe o elemento indígena como o autêntico representante da identidade nacional que estava livre da dominação colonial.⁴³

Contudo, o cinema não esperou o término do processo revolucionário para exercer seu protagonismo. A produção de documentários e vistas⁴⁴ teve início no final da década de 1910. Estas obras tinham como intenção dar um informe cronológico dos acontecimentos armados. Entretanto, elas não escapavam aos interesses políticos e comerciais. Além de cineastas mexicanos, muitos realizadores dos EUA também filmaram em solo mexicano. Uma profusão de fotografias e até mesmo cartões postais circulou pelos EUA.⁴⁵ O levantamento das produções fílmicas que abordam a Revolução demonstra a grande quantidade de obras sobre o tema. Foram produzidos cento e vinte e sete documentários nacionais, sendo que quarenta e três na década de 1910 e vinte e nove na década de 1920. Somente na década de 1980 o número voltou a ultrapassar uma dezena. Os documentários estrangeiros totalizaram oitenta e oito, sendo setenta e dois na década de 1910. As ficções contabilizam cento e cinquenta e quatro filmes, tendo seu auge na década de 1960. As ficções estrangeiras totalizaram cento e quarenta e quatro, sendo cento e três na primeira década do século. Cento e vinte e nove

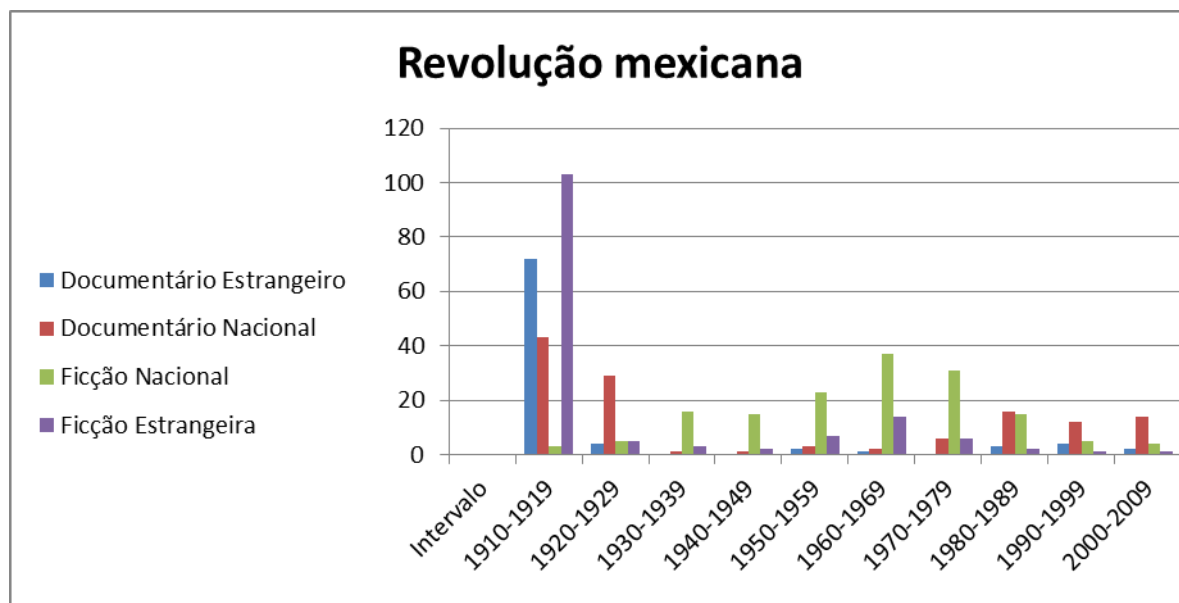
⁴² SANCHÉZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Geraldo García (orgs.). **La luz y la guerra: el cine de la Revolución mexicana**. Ciudad de México: CONACULTA, 2010, p. 23.

⁴³ Ser “como os outros”, ou ser “como nós mesmos”, modernidade anteposta à identidade (ou, por vezes, em conciliação) são duas antinomias em que podemos enquadrar o pensamento latino-americano desenvolvido no século XX. O viés moderno tem como modelo os países avançados, o elemento tecnológico, a abertura ao mundo e a depreciação do fator indígena, do local. O viés identitário defende o local e valoriza o artístico, o cultural, e busca uma maneira própria de ser de forma mais igualitária. DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. Introducción. In: **El pensamiento latinoamericano en el siglo XX**. Entre la modernización y la identidad. Tomo I. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950) Buenos Aires: Biblos, 2000. p. 15-21

⁴⁴ Vistas eram cenas gravadas com a câmera em um tripé.

⁴⁵ PICK, Zuzana M. **Constructing the image of the mexican revolution: cinema and the archive**. Texas: University of Texas Press, 2010.

foram realizadas nos EUA, duas na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), e quinze na Europa⁴⁶.



Filmes que abordam a Revolução Mexicana

A idade de ouro do cinema mexicano (1935-1950) coincide com o período que começou com a eleição de Lázaro Cárdenas (1934-1940) e se estendeu nos governos seguintes. Uma característica importante deste momento foi um redesenho da relação do Estado com a cultura, que elaborou políticas destinadas a sustentar discursos nacionalistas sobre a modernização. Fez-se uso dos meios de comunicação para promover a unidade nacional, a prosperidade e o internacionalismo. O efeito foi uma valorização do cinema, da música, da arquitetura e da dança em prol do Muralismo. Três décadas após a Revolução, o tecido social e política do México e de suas instituições tradicionais como a família, a religião e a aldeia tinham sido substancialmente transformados. O cinema ficcional foi utilizado para reconfigurar tipos de personagens, paisagens e episódios. Longe de serem homogêneas, essas

⁴⁶ Levantamento feito a partir de: ADR: CVM: De los Reyes, Aurelio. Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución. 1911-1916 Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1985; ADR: FCMM: De los Reyes, Aurelio. Filmografía del cine mudo mexicano (Tres volúmenes), Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, 1994-2000; BDCMFUNAM: Base de datos de Cine Mexicano de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México; EGR: HDCM: García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano, 18 Vol. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Conaculta, Imcine, México, 1997 E GR: MVCE: García Riera, Emilio. México visto por el cine extranjero, 4 Vol. Ediciones Era, Universidad de Guadalajara, México, 1988; IMDB: International Movie Data Base; MAQ: DCM: Quezada, Mario A. (Comp.) Diccionario del cine mexicano 1970-2000, UNAM, 2005; MDO: LMC: De Orellana, Margarita. La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana 1911-1917, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1991; TCITWF: The Complete Index to World Film. Disponível em: <http://www.cineyrevmex.unam.mx/Filmografia.pdf>.

representações ficcionais revelam tanto a riqueza estética das imagens icônicas e temas visuais e as incongruências de seus significados.⁴⁷

Durante os anos 1930, dezessete filmes realizados no México tiveram como tema a Revolução. Entretanto, a presença da Revolução se dá como ambiente e cenário para ancorar as narrativas. Uma exceção pode ser vista na trilogia de Fernando Fuentes: *El Prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933), e *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Estas obras rompem com alguns aspectos da narrativa proposta pelo Estado pós-revolucionário. Na década de 1940, cineastas como Emilio “Indio” Fernandez e Gabriel Figueroa buscam confrontar a hegemonia estadunidense inspirados em técnicas e nas obras de Sergei Eisenstein. *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945) e *Enamorada* (1946) indicam a centralidade da família e o campo como fator primordial no processo de modernização do México. As conturbações e agitações dos anos 1960 inseriram uma ruptura na historiografia, que passa a ver a Revolução como um processo que levou o Estado ao poder solapando fatores locais. O cinema de caráter mais experimental desses anos antepôs-se à historiografia com filmes como *La sombra del caudillo* (1960), *La Soldadera* (1966) e *Reed, México Insurgente* (1970). Após os anos 1980, os estudos históricos deslocam-se para o olhar regional e micro histórico, mas os filmes pareceram seguir um caminho contrário, imprimindo um caráter mais alegórico, cujo ápice é *Zapata: el sueño del héroe* (2004).⁴⁸

Fora do México o interesse historiográfico e cinematográfico foi significativo. Para além do seu vizinho do Norte⁴⁹, Europa e URSS detiveram seu olhar sobre a Revolução. A escolha dos quatro filmes analisados nesta Tese recai sobre obras realizadas em dois eixos, batizados de **Quadros ideológicos-temporais**. O olhar estrangeiro destes cineastas de certa forma também coincide com o olhar do autor desta Tese sobre o processo mexicano. Estes filmes compõem um panorama interpretativo da Revolução realizado ao longo do século XX.

Desta forma, nossa proposta apresenta quatro capítulos. O primeiro capítulo intitula-se **A História remontada: entre ciência e arte algumas reflexões sobre o paradigma historiográfico**. O início de nossa trajetória começa elencando os elementos concernentes à produção da História ao longo do tempo, em um trajeto que não pretende fazer tábula rasa da

⁴⁷ PICK, op., cit., p. 1-10.

⁴⁸ SANCHEZ,; MUÑOZ, (orgs.). op., cit., p. 17-83.

⁴⁹ A produção fílmica dos EUA sobre a Revolução foi ampla durante o processo. Posteriormente filmes como *Viva Zapata* (1952), *Villa Rides* (1968), *E Estrelando Pancho Villa* (2003) interpretaram a Revolução conforme diversos interesses. A obra de Elia Kazan esvazia o elemento revolucionário para centrar-se nos elementos políticos e na esfera individual de Zapata. *Villa Rides* surge no renascimento do Western. A película de 2003 aborda a relação de Villa com o cinema e como este olhou para a Revolução. Outros filmes trazem a questão da fronteira no seu argumento, como *The Wild Bunch* (1969). Esta proximidade da produção dos EUA fez com que escolhêssemos duas visões mais externas realizadas sobre a Revolução.

historiografia. O intuito é propor uma crítica Histórico-orgânica, que saiba recuperar, criticar, rejeitar, e quem sabe superá-la. A inserção das reflexões do âmbito cinematográfico demonstram que o conhecimento histórico sofre influências não só de escolas acadêmicas, mas de todo o meio social. Assim, evitar-se-ão posições extremadas que colocam em causa unicamente a História como ciência ou a transformam numa ilustração da memória. A relação dos historiadores com suas fontes, seu olhar sobre o *métier*, os debates sobre as questões literárias da escrita, a relação com a retórica e os fundamentos disciplinares são abordados. A questão da narrativa ganha destaque pela sua relação, aproximação e tensão com as formas narrativas cinematográficas. Por fim, será apresentado o método histórico-cinematográfico que servirá como ponto de partida para a análise dos filmes escolhidos.

O segundo capítulo, constituído pelo Quadro ideológico-temporal de realização, é intitulado “**Destinos coletivos, movimentos de conjunto**”, e enfoca as películas produzidas na URSS. Serão analisados dois filmes: *Que viva México!*, de Serguei Eisenstein, produzido entre 1930 e 1932, e *México em chamas* (*Krasnye kolokola, film pervyy - Meksika v ogne*), de Sergey Bondarchuk, 1982. Em nenhum outro lugar, cinema e política caminharam de mãos dadas como na URSS. A tomada e a consolidação do poder pelos bolcheviques, em 1917, emolduraram as futuras experiências artísticas. Desse modo, o cinema soviético pode ser classificado em “etapas” delimitadas conforme o movimento de censura ideológica desenvolvido, que sinalizavam tendências de estilo das obras, produzidas conforme a política oficial do momento. Eisenstein realizou *Que Viva México!* no início da fase stalinista e Bondarchuk produziu *México em Chamas* no início do declínio da URSS.

Serguei Eisenstein, produtor do primeiro filme analisado – *Que viva México!* – é um cineasta cuja atuação constitui-se seminal para a teoria cinematográfica, a História do cinema e a própria URSS. A obra foi a primeira interpretação da Revolução realizada pelo cinema. O cineasta pesquisou a História mexicana e conseguiu recursos junto com intelectuais dos EUA para realizar seu trabalho. A peculiaridade é que o filme de Eisenstein é o que podemos chamar de um “não-filme”. O cineasta não conseguiu concluir a película devido a uma série de dificuldades. O projeto inicial era realizar uma História do país que culminaria com a Revolução, e compunha-se de um prólogo, quatro episódios (*Sandunga, Maguey, Fiesta, Soldadera*) e um epílogo. O episódio *Soldadera* não foi filmado, e o material que restou foi armazenado. Posteriormente foi editado e lançado pelo codiretor Grigory Alexandrov, em 1979.

Dando um salto para os anos 1980, *México em chamas*, de Sergei Bondarchuk, aborda o processo revolucionário a partir da adaptação da obra de John Reed. O filme é composto de

duas partes: a primeira ambientada majoritariamente no México e a segunda na Rússia. Ambas são ancoradas nas obras *México Insurgente* e *Os dez dias que abalaram o mundo*, de Reed (analisaremos somente a parte do México). O filme interpõe cenas de batalhas e acontecimentos de destaque do processo mexicano com a vida de Reed (Franco Nero) nos EUA e na Europa até sua chegada ao México. Personagens como Zapata, Villa ganham destaque, juntamente com a proposta de um protagonismo coletivo e um tom bastante didático.

O terceiro capítulo da Tese apresenta o Quadro ideológico-temporal de realização com as produções da Europa, e intitula-se “**O Western encontra a Revolução: a História com Spaghetti e algumas Tortillas**”. Compõe este quadro os filmes *Uma bala para o general (Quien Sabe?)* de Damiano Damiani, 1966, e *Companheiros (Vamos a matar, compañeros!)*, realizado em 1970 por Sergio Corbucci. Estas duas películas não apresentam personagens como Villa e Zapata, mas articulam elementos através de metáforas e alegorias. Eles estão inseridos no gênero *Spaghetti Western* que tratou de adaptar e atualizar o *Western* (e o Oeste) com produções europeias. Na década de 1960, o impacto e o fascínio pelo *Western* não são apagados na Europa. Num processo de circulação cultural, ele é reinventado, despontando como um dos gêneros de maior sucesso de público. Filmados externamente na região da Almeria, na Espanha (a grande maioria), e internamente na *Cinecittá* em Roma, este gênero segue a tendência do estúdio de produzir seriados (os épicos sandália e espada, os filmes de horror e as sátiras de James Bond são alguns exemplos de destaque). A abordagem desvelada pelo *Western* do Oeste moldou uma imagem atrativa aos europeus, seja pela imigração, pelo sonho de acumulação de dinheiro ou por uma utopia agrária de fazendeiros livres, que já se encontrava propagada desde o século XIX com a literatura de Fenimore Cooper e Karl May. A abordagem europeia do Oeste destaca o contexto fronteiriço, enfocando o México e a Revolução Mexicana. Dentro do *Western Spaghetti*, esses filmes ficaram conhecidos como *Zapata Western*.

O primeiro filme, *Uma Bala para o General* (1966), narra os acontecimentos a partir de dois personagens centrais. El Chunchu, interpretado por Gian Maria Volonté, um “bandoleiro” que pratica assaltos aos trens que carregam armamentos do exército federalista para vendê-los ao General Elias, partidário da Revolução Mexicana; acompanha-o um grupo, com destaque para o casal Pepito e Adelita. O outro personagem é um estadunidense, interpretado por Lou Castel, chamado de Gringo ou Niño por El Chunchu. Também se destaca o personagem Santo (Klaus Kinski), o qual se supõe seja uma inspiração e homenagem aos diversos filmes de Glauber Rocha.

O filme *Companheiros*, realizado em 1970 por Sergio Corbucci, é marcado por um toque cômico e de humor satírico. O filme é protagonizado por dois personagens principais: Basco, interpretado por Tomas Milian, e Sueco por Franco Nero. Este é um europeu contrabandista de armas que vaga pela América Latina, o primeiro é um pobre engraxate que acaba envolvido no movimento revolucionário. São apresentadas duas correntes revolucionárias: a do General Mongo, interpretado por Francisco Bódalo, e a do Professor Xantos, por Fernando Rey. Temos ainda o antagonista de Sueco, John, interpretado por Jack Palance, um personagem marcadamente bizarro, que é acompanhado por seu gavião Marshall. Entre os partidários do professor destaca-se Lola, que no decorrer da história assume uma forma de mediação entre Basco e Sueco.

A análise destes filmes, realizados em diferentes quadros ideológico-temporais, permite comparar as diversas visões dentro do mesmo quadro e entre os dois quadros. As películas apresentam os principais personagens da Revolução (Pancho Villa, Emiliano Zapata, Francisco Madero, Victoriano Huerta, Porfírio Díaz e John Reed), representados na história narrada ou por referenciais e paralelos com outros personagens inventados. Estes cruzamentos permitem evidenciar a organização dos fatos retratados, os motivos desta organização e sua diferenciação e constituição estética. Desse modo, poderemos refletir sobre como estas películas operam, constroem e apresentam uma visão histórica. Para comparação com as produções literárias acadêmicas e sociais, tomaremos como referência os seguintes livros: *México Insurgente* de John Reed, *Pancho Villa* de Paco Ignacio Taibo II, *Pancho Villa* de William Lansford, *Zapata e a Revolução Mexicana* de John Woomack, e *À sombra da Revolução Mexicana* de Héctor Camín e Lorenzo Meyer.

O quarto capítulo, **A Historia remontada: apontamentos para um novo paradigma** buscará, a partir das análises fílmicas, delinear alguns elementos teóricos do paradigma Cinema-História. Joan Dejean, ao estudar a querela entre antigos e modernos entre os anos de 1687 e 1715, sob o prisma da releitura das guerras culturais estadunidenses no final do século XX, apresenta uma reflexão interessante que pode servir de escopo para pensar o momento da relação Cinema-História.

O *fin de siècle* que marcou a passagem do século XVII para o XVIII foi caracterizado como um período de intensa criatividade cultural, onde surgiu uma esfera pública e uma nova teoria das emoções. Neste período de transição, o lento ritmo de vida sofreu uma aceleração ocasionada pela velocidade das comunicações e o acúmulo de percepções e informações. O “relógio humano” se ajustava aos tempos modernos. Nesse contexto, no âmbito linguístico, novas palavras foram criadas e muitas outras sofreram um processo de mudança de

significados. Neste mundo novo e moderno, conceitos se encontravam em formação, e em diversos casos ainda não se encontravam palavras formuladas que os incorporassem.⁵⁰

Dejean destaca que o termo “século” significava “O fim de uma era”, e que somente em outro momento incorporou a significação de um período de cem anos. A passagem do século XVII para o XVIII constituiu-se no período de criação das estruturas da modernidade intelectual. Esta grande divisão fez a sociedade perceber que sua civilização estava prestes a acabar. Entretanto, este período de crise demonstrou ser um terreno fértil, e um intenso debate tomou conta do espaço público. Os antigos entendiam que somente os eruditos podiam se pronunciar, ao passo que os modernos estendiam o debate para diversas esferas. Para os antigos, a literatura era o meio de preservação do *status quo*, ao passo que, para os modernos, a literatura era o meio para que a cultura se tornasse mais pública e o próprio público pudesse participar desse desenvolvimento. Neste *fin de siècle* a arena política foi infiltrada pela literatura, e a autora traz à baila as reflexões de Lucien Febvre, que destacava que períodos onde predominam uma intensa vida intelectual precedem outros demarcados por uma intensa vida emotiva. As guerras culturais promoveram a “confusão”, atacando limites impermeáveis com “sonhos teóricos” que misturavam diferentes áreas. Dejean lembra que no final dos anos 1990 as modas criadas pelo universo *pop* inseriram-se dentro das universidades. Penso que a mesma situação se verifica com o impacto das transformações proporcionadas pelos meios imagéticos no paradigma científico da História e de sua disciplina. A fuga dos elementos estéticos e a tardia reflexão teórica são exemplos disso.

Creio que não há uma transição de um período intelectual para outro emotivo, como destacado por Febvre. Este novo paradigma apresentado pelo cinema tratou de destacar estas frutíferas relações da ficção com a História, mostrando que elas encontram-se imbricadas. Podemos traçar um paralelo com os antigos e modernos do século XVII e os historiadores da atualidade. O abalo provocado pela ficção nos elementos constitutivos da disciplina, e as reações que apontavam crises e declínios, lembram àquelas do XVII. A visão cinematográfica escancarou que a produção histórica não é realizada somente pelos historiadores. É verdade que muitos continuaram indiferentes a estes fatores, mas muitos historiadores reagiram a estas novidades aplicando uma nova camada de cimento nos muros de suas disciplinas e, assim, encarnaram os eruditos antigos promulgando que somente eles próprios tinham autoridade para realizar um trabalho histórico de fato. A ampliação do debate na esfera pública foi multiplicada enormemente com o advento do cinema no final do século XX.

⁵⁰ DEJEAN, Joan. **Antigos contra modernos**: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Um dos poucos pensadores que se dispôs a propor um novo conceito e elaborar reflexões foi o brasileiro Jorge Nóvoa, professor da Universidade Federal da Bahia. Ancorado na noção de Razão Poética, seus estudos apontam para as implicações das relações entre a emoção e a razão.⁵¹

Cinema-História, pensado como conceito articulado, abre um novo campo metodológico. Qual documento se impôs de tal maneira a ter seu nome associado à História? Este conceito caracteriza-se por construir uma problemática com objeto e uma epistemologia específica. Segundo Jorge Nóvoa, esta relação corresponde à articulação de uma Razão Poética que leva em conta o valor epistemológico da imaginação. Insere-se aqui a questão de como o racionalismo cartesiano pode dar conta do sentimento e da emoção na produção de um conhecimento. Pesquisas recentes realizadas pela Neurobiologia apontam que a redução das emoções pode constituir uma fonte de comportamento irracional. O “Erro de Descartes” consiste em separar corpo e mente, vendo o ato de pensar como uma atividade separada do corpo.⁵² A constituição e a ampliação da linguagem cinematográfica desenvolveram imagens com poder de praticamente substituir a realidade que se exhibe diante de nós. Pensar no novo paradigma da Razão Poética permite estabelecer uma alavanca para a reconstrução do paradigma científico da História. Um filme narra, explica e apreende acontecimentos individuais, coletivos, sociais, psicológicos e históricos. Seu objetivo é entreter, mas na sua constituição faz uso de argumentos racionais e de todos os ingredientes da vida, das carências de orientação. Quando procura representar, traduzir e interpretar a complexidade do real, o cinema trai, mente e altera. Mas os documentos falsos ou enganadores têm utilidade, uma vez que eles podem ensinar sobre o objeto de sua mentira, ou falsificação, e até mesmo o porquê de suas intenções neste procedimento. O conteúdo de um documento ultrapassa a intenção de quem o registrou. Como lembrou Reinhart Koselleck, “o controle das fontes assegura a exclusão daquilo que não deve ser dito. Mas esse mesmo controle não prescreve aquilo que pode ser dito”.⁵³ Assim, a escrita cinematográfica possibilita uma linguagem capaz de, na sua exposição, fundir dialeticamente a multiplicidade dos tempos históricos, auxiliando os historiadores a ampliar sua capacidade de produzir conhecimento e potencializar sua transmissibilidade.⁵⁴ Desse modo, o cinema **ensina, explica, documenta, constrói uma**

⁵¹ NÓVOA, Jorge. A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico crítico: elementos para reconstrução de um paradigma historiográfico. *Politéia*, v. 4, n. 1, p. 13-66, 2004.

⁵² DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 279.

⁵³ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 141.

⁵⁴ NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, Jorge;

memória, é **agente** e **produtor** de um discurso sobre a história.⁵⁵ Trata-se de outra História, diferente daquela escrita nos livros, construída com métodos diferentes e inscrita em outra matriz disciplinar.

No nosso presente os meios digitais, jogos e a televisão têm alçado novos desafios. Mesmo que a película fisicamente não seja mais utilizada, a verve criativa do cinema ainda exercerá influência e produzirá impacto no meio social.

Fecham-se as cortinas, apagadas as luzes, acionado o projetor, lançam-se as luzes sobre o passado e sobre a História. Boa sessão a todos...

FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009. p. 159-190.

⁵⁵ NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. (orgs.) **Cinema-História**: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 7-24.

Capítulo 1

A HISTÓRIA REMONTADA: ENTRE CIÊNCIA E ARTE ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O PARADIGMA HISTORIOGRÁFICO

Nos primeiros tempos, tempos mágicos e religiosos, a ciência era ao mesmo tempo um elemento de emoção e um elemento de saber coletivo. Depois com o dualismo as coisas se separaram e nós temos de um lado a filosofia especulativa, a abstração pura, do outro, o elemento emocional puro. Devemos agora fazer um regresso, não ao estágio primitivo que era o religioso, mas em direção a uma síntese análoga do elemento emocional e do elemento intelectual. Penso que o cinema é capaz de fazer esta grande síntese, de dar ao elemento intelectual as suas raízes vitais, concretas e emocionais.

Serguei Eisenstein⁵⁶

Iniciamos nossa trajetória destacando na Introdução desta Tese a tensão entre os elementos objetivos e subjetivos, entre ciência e arte, concernentes à produção do conhecimento histórico. De Michelet a Eisenstein, essas questões aparecem de diferentes formas em variadas obras ao longo de séculos. A partir da inserção do cinema como produção de obras que difundiam o conhecimento histórico, a reflexão em torno destas questões ampliou-se: Emoção e Razão, por exemplo, entraram no rol de referências, porém com menos força no âmbito da disciplina histórica. Entretanto, se realizarmos um rápido sobrevoo pela História da História, veremos que o debate estava presente e permeava de diferentes formas o fazer historiográfico. Trabalhar com a historiografia implica interrogar suas noções e práticas do ofício, e não tratá-la como uma autoproclamação. A escrita da História é um produto demarcado pelo seu lugar social e institucional, uma técnica dependente de um fazer (científico) e de regras narrativas. Neste primeiro capítulo, nosso sobrevoo de caráter panorâmico tomará como roteiro estes elementos. Algumas obras de referência serão utilizadas, e serão inseridas em determinados momentos reflexões e abordagens que julgamos apropriadas. Em seguida, apresentaremos o método histórico-cinematográfico que será

⁵⁶ EISENSTEIN, Sergei. A ideia. In: RAMOS, Jorge Leitão. Sergei Eisenstein. Lisboa, Livros Horizonte, 1981. Apud: NÓVOA, Jorge; SILVA, Marcos. Cinema-história e razão poética. O que fazem os profissionais de História com os filmes? **O Olho da História**, n 11, p. 1-12, 2008.

utilizado na análise dos filmes selecionados, para, posteriormente, apresentar a proposta de análise da Tese.

Atualmente, a Historiografia é uma prática constituída no meio acadêmico. Entretanto, nem sempre sua realização foi tranquila. Já no século XVIII Charles Peguy relatava:

Eles [os historiadores] não querem que se faça uma história dos historiadores. Querem eliminar a imprecisão do detalhe histórico. Mas não querem ser responsabilizados por essa imprecisão. Não querem inserir-se na categoria histórica. São como médicos que não querem adoecer e morrer⁵⁷.

Talvez por este receio, grande parte da reflexão sobre a História e seus meandros acadêmicos foi realizada por filósofos e profissionais de outras áreas. Em muitos casos, as reflexões sobre a pesquisa e questões teóricas ficavam confinadas na introdução de uma obra. Numa ousada e provocativa reflexão do século XX, R. G. Collingwood,⁵⁸ no seu ensaio de filosofia da História, busca averiguar um inquérito dos problemas filosóficos criados pela existência de uma investigação histórica organizada e sistematizada. Ironicamente, ele argumenta que a psicologia pode referir que “os historiadores são pessoas que constroem um mundo de fantasia, tal como artistas, por que são demasiado neuróticos para viverem normalmente no mundo real”.⁵⁹ Na análise psicológica, a atenção estaria voltada para o pensamento histórico, descartando seu objeto (o Passado). Já para o filósofo, o pensamento do historiador em relação ao passado e o passado em si mesmo, em uma relação recíproca, compõe uma reflexão sobre a História. “O pensamento, na sua relação com o objeto, não é mero pensamento e sim conhecimento”.⁶⁰ Nesse ponto Collingwood destaca a importância de não separar o subjetivo (epistemologia) do objetivo (metafísico). Assim é que, numa linha contínua da teoria do conhecimento, os gregos colocavam a matemática no quadro central; na Idade Média, os problemas centrais do pensamento diziam respeito à teologia; do século XVI ao XIX, os esforços de pensamento concentraram-se na criação dos fundamentos da Ciência Natural. Desde então, quando a história foi considerada uma forma específica de pensamento, passou-se a pensar criticamente a seu respeito.

Desse modo, Collingwood restringe o campo de atuação de quem pode levar a cabo esta operação de pensamento. Ele sugere que o realizador desta tarefa deva ser o historiador, pois este escapa da superficialidade de um conhecimento adquirido em manuais escolares.

⁵⁷ PEGUY, Charles, apud HARTOG, François. **O século XIX e a História**; o caso Fustel de Coulanges. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p 21.

⁵⁸ COLLINGWOOD, R. G. **A ideia de história**. Lisboa: Presença, 1972.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 9.

Também deve ser filósofo e ter refletido sobre a experiência. Trazendo estas questões para as fontes cinematográficas, poderíamos argumentar que uma reflexão apresentada em um filme e realizada por um cineasta seria inferior a uma obra textual escrita por um historiador de profissão. Pensamos que elas são diferentes, pois ambas causam impacto tanto no meio disciplinar quando na esfera da vida prática. Por isso, refletir estas questões a partir da História é o objetivo que destacamos como primordial.

“O que é história?, de que trata?, como procede?, e para que serve?”⁶¹ são as questões balizadoras de Collingwood. Uma investigação ou um inquérito é a definição de História proposta pelo autor. Como a ciência consiste em descobrir coisas que não conhecemos, deste ponto primário a História seria ciência. O objeto da história é a descoberta de ações humanas praticadas no passado. A História procede através de interpretações das provas. Na resposta para a utilidade da história, ele apresenta a finalidade do autoconhecimento humano. “Conhecer-se a si mesmo significa saber o que se pode fazer”.⁶² Trazendo um exemplo dos sumérios, o autor ressalta destes que:

[...] não deixaram nada a que possamos chamar história. Se tinham uma coisa como consciência histórica dela não deixaram qualquer registro. Podemos dizer que eles devem ter tido tal coisa. Para nós a consciência histórica é uma feição da vida tão real e universal que não conseguimos compreender que alguém a não tenha tido.⁶³

A Antiguidade: as origens historiográficas

Com os gregos a História pode ser conhecimento, posto que não seja lenda, é investigação. Contudo, elementos teocráticos não estão ausentes. Observar como os antigos historiadores se posicionavam em relação às suas fontes e à concepção de história apresenta-se como um bom início de trajeto. Com Heródoto e Tucídides, temos o que nomeamos o princípio, a certidão de nascimento da história, as origens, o começo da ordem, o germe de um porvir. Heródoto que inventariava, viajava, ia ver e narrava. Tucídides, que elevou o valor do registro escrito, buscava mostrar o sentimento das personagens, penetrando no íntimo, até a essência dos fatos. Para uma melhor contextualização dos seus métodos, é válida uma análise de como se relacionavam com suas fontes.

Historêin e Semaínein. Eis o princípio. Podemos denominá-las operações, talvez o prelúdio de um método. Estas operações possibilitaram ver mais longe, num determinado

⁶¹ COLLINGWOOD, op. cit., p. 16.

⁶² Ibid., p. 17.

⁶³ Ibid., p. 19.

espaço e tempo. *Historêin* deriva de *Hístōr*, que remete a *Idein* (ver) e a *Oida* (saber). Na ideia de *Hístōr*, o árbitro que encontramos nas narrativas épicas, podemos conceber uma posição de Heródoto como tal, por querer guardar na memória os fatos, estes vistos pelos dois lados (dos gregos e dos bárbaros).⁶⁴ Todavia, Heródoto não pode ser *Hístōr*, pois já encontramos em sua obra e nos seus métodos uma necessidade de investigar, remetendo à ideia de produção de narrativas que tinham como função impedir que os vestígios dos homens se apagassem, conjuntamente com a não centralidade do relato focado exclusivamente nos heróis. Junto com *Semaínein* (significar, “que revela”), *Historêin* compõe um princípio de estilo a ser praticado pelo primeiro historiador, Heródoto.

Este historiador quer marcar seu nome, buscar um lugar para seu saber. Mas este lugar não existia. Necessitava ser construído. Esta necessidade de investigar pode ser associada mais a um estado de espírito e um tipo de método usual, do que a um domínio particular sobre a ação. Estas características efêmeras devem-se ao fato de que a história constituía-se, naquela época, como uma categoria minoritária, não chegando a compor nem mesmo um gênero. O grego dispõe de outras formas de conhecimento do passado (narrativas e tradições orais). A história não era objeto de ensino e não se formavam escolas para ela. Preocupava-se com o presente, não só com as façanhas, mas com o que circunscrevia o tempo dos homens, o que pode ser visto como uma transição da epopeia para a história. Heródoto não se denominava historiador, ele, *Historêi*, investiga e narra, viaja, se relaciona com as fontes, substituindo uma visão de origem divina. Entre o Aedo e o adivinho temos Heródoto, que dispõe seu próprio nome, imprimindo sua assinatura inaugural⁶⁵.

Com Tucídides, podemos averiguar uma ruptura. Ele é *Syngráphein*, que significa tomar nota, registrar por escrito. Para “ver” usa a metodologia da autópsia, criticando os testemunhos mais profundamente, filtrando-os. O advento da visão é privilegiado, já que com o ouvido se esquece; permite que os fatos se deformem. Temos uma desvalorização da investigação e uma ascendência dos registros escritos. Tucídides deseja compor uma “aquisição para sempre” (*Ktema es aei*) para os homens do futuro. Critica Heródoto por ele estar próximo da lenda e por suprimir a falta de documentação com o uso da imaginação. Eis a principal diferença. Tucídides presenciou a guerra, os fatos. Busca analisar os indícios e o

⁶⁴ HARTOG, François. **A História de Homero a Santo Agostinho**. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 34-5; 50; 398-9. Também: QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de; LOKOI, Zilda Márcia Grícoli. **A História do Historiador**. São Paulo: Humanitas, 1999.

⁶⁵ As primeiras transformações do período micênico (onde os gregos não conheceram mais monarquias fortes e não deviam memórias a elas) influenciam o surgimento de um historiador que não estava ligado ao poder político (se opondo aos modelos egípcios e mesopotâmicos). Desse modo, havia a possibilidade de uma atuação mais como uma figura subjetiva, influenciado por uma nova “intelectualidade” que questionava a ordem para melhor compreendê-la, produzindo uma experiência diferente numa estrutura social mais heterogenia.

agrupamento de provas para suprimir o falso e circunscrever o mítico. Todavia, não chega a uma convicção clara a respeito destes elementos. Ele privilegia o psicológico, marcado por uma retórica argumentativa (que marcou a literatura grega negativamente, suprimindo o valor das ideias), buscando um maior efeito de convencimento daquilo que presenciou.

É notável a diferença de Heródoto e Tucídides em relação à historiografia moderna, principalmente sobre como os historiadores gregos antigos tratavam suas fontes. As citações não são feitas, ou se dão raramente. A diferenciação entre fontes primárias e secundárias é de certa forma alheia a seus métodos. Provavelmente, em seus procedimentos, faziam essa distinção, mas a guardavam para si. Investigavam os fatos por conta própria; seu julgamento ocorria pela crítica interna e pela avaliação sobre sua parcialidade, não cabendo ao leitor, por isso, a preocupação de interpretar e de verificar, mas, sim, a de elaborar a sua própria ideia de verdade, excluindo-a, assim, da tarefa do historiador. Este podia “manobrá-la”, sem, no entanto, enganá-la, constituindo um contrato espiritual que a ratificava. O historiador antigo primeiro acredita e acredita naquilo que não é mais verificável.⁶⁶ Ele caracteriza uma autoridade, não critica seus colegas, mas aniquila uma imerecida autoridade, que, junto com a sua credibilidade, deveriam ser alcançadas com o tempo, institucionalizando-se. Verificamos um papel de destaque atribuído mais à tradição do que às fontes. Os historiadores consideram a si próprios uma tradição, não buscam simplesmente refazê-la, mas melhorá-la, não deixando de recopiar uns aos outros. Mas eles não acolhiam essas tradições cegamente, uma vez que as verificavam por meio de um processo de investigação.

Difícilmente encontramos, na tradição ocidental, historiadores da importância de Heródoto e Tucídides, e com relevância tão profunda para a história. É fundamental analisá-los no seu contexto para melhor compreendê-los. Os gregos tinham a sua maneira de fazer História, diferente da nossa. Em comum, talvez só o nome. O passado já continha seus historiadores. Para narrar o seu tempo, fazia-se necessário tornar-se uma fonte, materializar-se, institucionalizar-se. Eles não têm que interpretar, provar, basta-lhes relatar os fatos pela investigação, buscando assim colocar em evidência o descoberto, objeto permanente para o historiador de todos os tempos.

E não seria a História uma evidência? Esta palavra tão cara aos historiadores é tradução de *Enargeia*, derivada de *Enarges*, uma divindade que se mostra em plena luz, que orienta para a visibilidade. A evidência também buscava garantir que um objeto é tal como ele aparece, diferentemente dos oradores, que transformam ouvintes em espectadores, que

⁶⁶ VEYNE, Paul. **Acreditavam os gregos em seus mitos?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

procuram colocar sob os olhos, criar um efeito de presença. A História que emerge da epopeia a abandona. “A Musa ficou em silêncio”.⁶⁷ O que era evidência divina agora se torna evidência dos historiadores. A história se torna narrativa. Ver e fazer ver. Porém, após a Idade Moderna é necessário ver em melhores condições, de forma mais abrangente e profunda, em termos de verdade, trazer à luz o invisível. A instauração da disciplina traz consigo uma recusa da arte e da retórica. No entanto, se houve uma recusa é porque ela estava presente. E quais implicações isso trouxe para a História?

A Retórica entra em cena

Não é de hoje que a retórica está na moda. Da antiguidade ao século XXI, perpassando caminhos tortuosos ou não, ela sempre esteve presente no universo humano. No século XX recrudescer um fascínio provocado pelo fenômeno da linguagem. Considerada a matriz lógica de todo conhecimento, sua dimensão social não se constitui num cálculo lógico, mas sim numa prática social. No fecundo e polêmico universo dos debates sobre o conhecimento histórico, muitos teóricos consideram a linguagem como a condição principal para a possibilidade desse mesmo conhecimento. As palavras significam, têm a capacidade de referenciar o mundo e também de inventá-lo: “Se o essencial da linguagem é sua capacidade de modelar nossas ideias sobre a realidade é necessário analisar seu instrumento de expressão”.⁶⁸

Conforme afirma George Kennedy, se entendermos retórica como técnica de persuasão, sua presença é verificável em todas as culturas humanas: “[...] toda comunicação implica retórica [...] toda comunicação é retórica porque usa alguma técnica para influir nos pensamentos, nas ações ou nas emoções”.⁶⁹ Para além do uso diversificado do termo retórica na contemporaneidade, o emprego primário do termo *rhetoriké* foi empreendido por Platão no diálogo “Górgias”, escrito na metade do século IV a.C.⁷⁰

⁶⁷ HARTOG, François. **Evidência e História: o que os historiadores veem?** Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 13.

⁶⁸ GARCIA GARCIA, Francisco. Una aproximación a la historia de la retórica. **Icono 14**, n 5, 2005, p.7.

⁶⁹ KENNEDY, George. **La retórica clásica y su tradición cristiana y secular, desde la Antigüedad hasta nuestros días**. Logroño: Riojanos, 2003, p. 18.

⁷⁰ Anteriormente, o termo empregado para designar esta arte técnica do orador era *peithô* (persuasão). O contexto democrático ateniense impulsionou seu desenvolvimento, aonde chegou a constituir-se como uma disciplina específica do sistema educativo. Juntamente com diversos manuais, tratados e lições, a polêmica em torno da retórica serviu para expandir seu interesse ao longo dos séculos. Esta sistematização, “uma metarretórica”, varia conforme as necessidades práticas de cada sociedade. Entre os gregos o foco estava centrado para os discursos realizados nos tribunais. Para operacionalizar estas influências e adaptações, Kennedy define a retórica primária como aquela concebida pelos gregos no desenvolvimento de suas técnicas. A retórica secundária refere-se às

Platão, no diálogo “Górgias”,⁷¹ apresenta diversas avaliações sobre a retórica. Ela tem como objeto particular do seu conhecimento os discursos, mas não diz respeito a todos os discursos, mas sim aos que se referem aos negócios humanos. Sua finalidade é a persuasão. Contudo, Sócrates rebate que, se quem ensina algo persuade, a retórica não é a única mestra da persuasão. É esta que promove a crença (que pode ser falsa ou verdadeira) e não o conhecimento (que não pode ser falso). Górgias destaca que o uso da retórica deve ser feito com justiça e não empregado indiferentemente contra toda gente (PLATÃO, XI). Sócrates levanta um paradoxo, qual seja: se mesmo sem o conhecimento das coisas em si mesmas pode-se dispor dos métodos de persuasão para convencer, ou se é necessário conhecer a verdade sobre todos os assuntos (PLATÃO, XIV). E, quando é pressionado por Pólo, Sócrates declara que entende a retórica como uma rotina, cujo objetivo é produzir prazer e satisfazer (PLATÃO, XVII).

Para Aristóteles, em sua obra *Retórica*,⁷² a retórica não corresponde a nenhuma ciência em particular, posto que se ocupe do conhecimento comum. No ato retórico os indivíduos podem agir por hábito, e outros por método, e o estudo destes é que se constitui numa arte. Na produção do ato retórico, o orador deve valer-se das provas de persuasão, que se constituem em dois tipos: as inartísticas e as artísticas. As primeiras são aquelas que não são produzidas pelos homens; as segundas as que se podem preparar pelo método. As provas de persuasão formadas pelo discurso constituem-se de três espécies: aquelas que residem no caráter moral do orador; as centradas no modo como se dispõe o ouvinte, gestando uma emoção produzida pelo discurso; e, por fim, aquelas verificadas no que demonstra o discurso, quando mostramos a verdade.

Aristóteles classifica a retórica em três gêneros: o deliberativo, o judiciário e o epidítico. O gênero deliberativo centra-se na execução do conselho e da dissuasão. O tempo focado é o futuro, e o fim objetivado é o conveniente ou o prejudicial. Cinco temas são explorados por este gênero: as finanças; a guerra e a paz; a defesa; a importação e a exportação; a legislação. O segundo gênero, o judiciário, centra-se na acusação e na defesa, e o seu tempo focado é o passado, sobre atos acontecidos. Seu fim é o justo e o injusto. Três fatores precisam ser levados em consideração neste gênero: a natureza da injustiça; a disposição de quem comete um ato; a disposição dos que sofrem um determinado ato. Por

técnicas presentes num discurso, na literatura e outras formas artísticas. Neste caso, o texto tem primazia central no lugar da fala.

⁷¹ PLATÃO. *Górgias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

⁷² ARISTÓTELES, *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

fim, o gênero epidítico centra-se no elogio e na censura, sempre realizados no presente. Seus fins objetivados são o belo e o feio⁷³.

É com base da ligação da retórica com a prova que Carlo Ginzburg destaca que a “Retórica” de Aristóteles que tem maior relação com a História, diferentemente da “Poética”, como frequentemente é destacado. Ao ter em conta que a prova era parte integrante da retórica, Ginzburg ressalta que isto implica numa concepção no modo de proceder historicamente com as fontes. A redução historiográfica à dimensão narrativa da retórica transpõe uma abordagem efetuada por um campo especializado, pois se relaciona com a cultura num modo mais amplo. Para o autor, a pretensão do homem de conhecer a verdade tem raízes na regularidade da linguagem. Lendo Friedrich Nietzsche (e como os contemporâneos que não diferenciam a narrativa histórica da narrativa literária leram Nietzsche), Ginzburg destaca a leitura do filósofo constituindo a linguagem como algo intrinsecamente poético, não sendo capaz de dar uma imagem adequada da realidade. Contudo, se assim o fosse, se tudo na linguagem é *tropo*, a gramática seria um produto figurado do discurso, levando as pretensões de conhecer o mundo pelo idioma ao insucesso.⁷⁴

Avançando temporalmente, Ginzburg analisa a leitura de Lorenzo Valla sobre a doação de Constantino. Valla elaborou uma obra que mescla direito e teologia, servindo-se das armas da retórica. Para apontar a falsidade do documento, ele destaca a improbabilidade do ponto de vista psicológico e os anacronismos (inclusive textuais). Ao questionar-se como a noção de prova pode tornar-se uma “ilusão positivista” a partir do século XIX, Ginzburg aponta a influência de Cícero na concepção retórica elaborada a partir do período moderno. Cícero destacava que a retórica deve se “adaptar à multidão”, “seduzir os ânimos”. As técnicas de convencimento emotivas se mostravam mais importantes que o exame das provas. Como Valla tinha formação anticiceroniana, sua leitura era fundamentada em Quintiliano, que transmitiu a herança intelectual de Aristóteles.⁷⁵

⁷³ Aristóteles questiona os antigos tratados por não abordarem os entimemas, que são o corpo da prova. É preciso diferenciar a probabilidade e os sinais que podem ocorrer do particular para o universal e do universal para o particular. Nos três gêneros retóricos, o orador precisa ter premissas sobre o possível e o impossível, realizando um esforço para provar o que foi dito, e os elementos elencados por Aristóteles devem ser o lugar onde os oradores devem buscar suas premissas para demonstrar como serão as coisas e como foram. O uso do que se denomina “exemplo” é destacado por Aristóteles, pois este não operacionaliza da parte para o todo, nem do todo para a parte, e muito menos do todo para o todo. O exemplo opera da parte para a parte, do semelhante para o semelhante. O uso de fatos ocorridos no passado é elogiado pelo autor, posto que, se têm maior dificuldade de comprovação, são mais úteis, porque os acontecimentos futuros serão semelhantes aos do passado.

⁷⁴ GINZBURG, Carlo. **Relações de força**: história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 13-45.

⁷⁵ Ibid., p. 64-79.

Adentrando a Idade Moderna, Ginzburg destaca a presença de discursos pronunciados por personagens dentro de uma escrita historiográfica. Trazendo a obra *Dell'Arte Historica*, de Agostino Mascardi, o autor destaca que a presença dos discursos constituía-se numa tentativa conjuntural de captar a realidade.⁷⁶ A obra *Arte História*, escrita no século XVII, constitui-se de uma preceptiva retórico-poético-historiográfico cujo conteúdo é uma amplificação de preceitos retóricos (além de historiográficos e poéticos) de Cícero e Luciano de Samósata (principalmente). Estava em jogo, naquele contexto, a função do verossímil, processo que se tornou mais complexo com o surgimento do romance histórico. O desaparecimento dos discursos estava associado à redefinição dos limites do verdadeiro e do falso frente aos novos “concorrentes” do campo histórico.⁷⁷

O enfoque em Luciano de Samósata pode ser associado às diferentes leituras realizadas sobre Heródoto e Tucídides. Luciano, um ficcionista, que escreveu um dos únicos tratados sobre como a escrita da história deve proceder,⁷⁸ destaca que o historiador deve ser justo. Ele não poderia furtar-se de julgar, e sua obra deveria sempre mirar o futuro, recusando o fabuloso, seguindo o preceito tucidiano de que a história deve ser uma aquisição para sempre. Luciano desenvolve a concepção de estilo que deve ter o texto do historiador. Sua obra deve agradar aos doutos e ao grande público e, quando tornar-se necessário utilizar discursos, ele aconselha:

E se alguma vez você tiver que introduzir alguém que pronuncia discursos, antes de tudo que o modo como ele fala seja condizente com a personagem e apropriado aos fatos - e, no mais, o mais claro possível. Só então lhe é permitido usar a oratória e demonstrar sua capacidade nos discursos⁷⁹.

Da Grécia para Roma, a figura de Políbio ganha destaque no século II. Escrevendo em grego, mas familiarizado com a classe política, ele viajava para os campos de batalha colhendo relatos e consultando documentos. Buscava legitimar a expansão escrevendo a história da conquista do mundo por Roma. A história de Roma é a história da continuidade, almejando a conservação dos monumentos do passado. Ele inicia a narrativa onde as fontes tornam-se dignas de confiança. Sua História toma a forma de um corpo, um todo inter-relacionado que conectava ações e acontecimentos ao redor do mundo. Com o intuito de

⁷⁶ SINKEVISQUE, Eduardo. Com Furores de Marte e com Astúcias de Mercúrio: *O Dell'Arte Historica* (1636) de Agostino Mascardi. **TOPOI**, v. 7, n. 13, pp. 331-378, 2006.

⁷⁷ GINZBURG, 2002, op. cit., p. 80-99.

⁷⁸ LUCIANO. **Como se deve escrever a história**. Edição bilíngüe. Tradução e ensaio de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

⁷⁹ LUCIANO, op. cit., p. 58.

explicar as ações dos indivíduos na História, Políbio organiza sua narrativa num esquema de ordem fixa, com poucas variações: primeiro a personagem observa os fatos, depois completa os dados com informações novas para em seguida refletir sobre as possibilidades. Por fim, elabora um plano e age. Fosse ele roteirista de cinema, estaria enquadrado nos moldes do cinema clássico hollywoodiano! Os discursos presentes na sua obra têm por função explicar a influência dos agentes. Eles devem ser verdadeiros, transmitir uma impressão de verdade e conectaram-se aos acontecimentos.⁸⁰ As etapas de trabalho do historiador compreendem o estudo dos documentos, a investigação do cenário do acontecimento (especialmente ao abordar as batalhas), e o conhecimento direto das práticas políticas. A finalidade deste método é “ir além da narração dos fatos, em direção ao estabelecimento das causas, que é o que torna útil a história [...]”⁸¹

Tito Lívio, o primeiro dos historiadores do Império, com sua História humanista buscava fundir em uma narrativa documentos tradicionais, apresentando os exemplos morais dos princípios da sociedade romana. Sua obra realizava uma interpretação que objetivava mostrar a realidade política e social como resultado da evolução das instituições de Roma. Retomando o método de escrita ano a ano, Tito Lívio apresenta um maior apreço pelo passado mais distante, já que o presente apresenta-se em ruínas e com poucas possibilidades de futuro⁸². Depois de Lívio, também com Tácito o foco parte da cidade de Roma, uma vez que ele “vê o império sob os óculos de quem não sai de casa”. O autor de *História* e *Annales* quer fazer uma obra de reflexão destinada à leitura:

A historiografia romana se propunha dois objetivos: primeiro, fazer uma obra artística, especialmente no que concerne ao estilo; segundo, narrar fatos, considerados verdadeiros, com objetivos moralista-educativos ou patrióticos-laudatórios. Um livro de história deveria ser um livro bem escrito e voltado a ensinar ou a deleitar os leitores.⁸³

A busca de um sentido de continuidade teleológico nos estudos de história do pensamento e da ciência para encaixar a Idade Média entre a Antiguidade e o Renascimento, objetiva apresentar uma ideia de evolução e progresso do passado até o presente. Entretanto, este universo era amplo e não se restringia à esfera ocidental: “A corrente mais rica e

⁸⁰ SEBASTIANI, Breno Battistin. Políbio. In: PARADA, Maurício (org). **Os Historiadores clássicos da História**. v. 1: de Heródoto a Humboldt. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 57-8.

⁸¹ FONTANA, Josep. **A História dos homens**. Bauru: EDUSC, 2004, p. 41-2.

⁸² VITORINO, Júlio César. Tito Lívio. In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, Vol 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. P. 68-87.

⁸³ VITORINO, In: PARADA (org), v. 1, op. cit., p. 68. Também: MARQUES, Juliana Bastos. Públio (Gaio) Cornélio Tácito. In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 88-106.

inovadora da historiografia medieval – medieval não só na nossa apropriação ‘ocidental e cristã’ do tempo histórico – não nasceu da herança clássica, mas desenvolveu-se nos países muçulmanos [...]”.⁸⁴ Seus antecedentes encontram-se nos poetas e nos autores das genealogias e reunião dos feitos de Maomé. As compilações das *Hadiths* evoluíram para a exigência de veracidade destas. A esta tarefa se dedicaram os dois primeiros grandes historiadores muçulmanos: al-Tabari e al-Masudi. O ápice desta historiografia veio com Ibn Khaldun. No seu Livro dos acontecimentos que servem de exemplo, o primeiro volume intitulado *Muqaddima* ou “Discurso sobre a história universal”, Khaldun vincula os fatos da história política com fatores globais como o clima, a sociedade e a religião. Para ele a história é uma ciência de grande utilidade, uma vez que, nos faz reconhecer os hábitos e as ações dos povos e dos profetas. Um exame atencioso e profundo permite chegar à verdade. Para Khaldun era preciso questionar a tradição consultando as regras formadas pela experiência, a prova das regras fornecidas pela lógica e pelo conhecimento da natureza humana. Aqueles que burlassem essas recomendações se “colocaram fora do alcance da verdade, desviando-se para o descampado do erro histórico e da imaginação”⁸⁵.

O Ocidente e o início da era Moderna

A ideia de história foi remodelada pelo pensamento cristão, que alijou duas características greco-romanas: o conceito otimista de natureza humana e o conceito substancialista oposto à criação. Isto produziu uma nova atitude, onde o processo histórico é a execução dos desígnios divinos, e as ações dos agentes e sua natureza passaram a serem vistas como veículos destes. Seu valor estilístico estava na força imaginativa. Era Universalista, prendendo os agentes humanos na corrente divina. Por isso buscava descobrir e expor o plano divino que se desenvolvia no tempo através de estágios, denominados idades históricas. Eusébio escreveu a primeira história da Igreja relacionando o relato bíblico com a história oriental. A história não servia para entender o mundo, mas para indagar o futuro, e, para Isidoro de Sevilha, a história deve ser o registro daquilo que o autor vivenciou, pois assim o conhecimento seguro e a veracidade estão assegurados. O Cristianismo combinou três

⁸⁴ FONTANA, op., cit., p. 57.

⁸⁵ KHALDUN, Ibn. **Muqaddimah – Os Prolegômenos (tomo I)**, p.17-18. In: SENKO, Elaine Cristina. **O passado e o futuro assemelham-se como duas gotas d’água: uma reflexão sobre a metodologia da História de Ibn Khaldun (1332-1406)**. 209 f. Curitiba. Universidade Federal do Paraná, 2012. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História Universidade Federal do Paraná. 2012, p. 114.

concepções de tempo: o circular da liturgia, o cronológico linear e o linear teleológico.⁸⁶ A história tinha três pontos fixos: a criação, a encarnação e o juízo final.

No Renascimento as paixões humanas passam a ser vistas como manifestações necessárias de sua natureza. No século XVI, Jean Bodin escreve uma ambiciosa reflexão teórica sobre a interpretação da História antes de sua mais famosa obra – *Os seis livros da república* –, que deu o pontapé para os fundamentos teóricos do Estado Moderno. Em *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, ele dividia a história em História natural, a sagrada e a humana. Preocupado com o fundamento das instituições romanas e os estudos jurídicos, Bodin almejou reunir as leis de todos os povos num compendio, e neste caráter comparativo nasceu seu interesse pela História. Também o estudo dos métodos e regras para análise de documentos é desenvolvido por figuras como Jean Mabillon. “O que se salvou, principalmente, da herança do Renascimento, foi o conjunto de métodos de crítica filológica e o trabalho arqueológico”.⁸⁷

No século XV a História era vista como uma disciplina auxiliar, não era considerada uma *scientia*. São as atitudes filológicas dos humanistas que levarão à formação de um criticismo na História. A *Ars Histórica* desse período apresentava uma preocupação sobre o ato de escrever a história, destacando as regras do relato. Uma preocupação que ocorria não pela preocupação com a exatidão do relato, mas por sua lição. A perspectiva temporal inscrita na produção histórica corre em paralelo com a perspectiva espacial dos pintores deste período. Este novo espaço-tempo mais secular levou pensadores e historiadores florentinos, como Nicolau Maquiavel, Francesco Guicciardini e Leonardo Bruni, a deslocarem o foco do religioso para a política, a diplomacia e o militarismo. Nesse renascido meio urbano, os interesses começam a alinhar/confrontar com a burguesia, e esta disputa pela produção da história tomará corpo até os dias atuais. E é justamente a reflexão sobre as práticas políticas aliadas à influência literária dos clássicos que impulsionou a história para a inspiração secular. Maquiavel, nos seus *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*, mostrava como a lição dos fatos da antiguidade se articulava aos comentários sobre política da época, com o objetivo de extrair consequências gerais de alcance universal. Guicciardini, por outro lado, com sua *História da Itália*, que abordava o período de 1492 a 1534, centrou o foco na História do seu tempo presente, ampliando a análise para o contexto europeu daquele período. Sua obra será modelo para autores como La Popeliniere e sua *História da França*, além de outras histórias

⁸⁶ Le GOFF. **História e Memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003. p. 57.

⁸⁷ FONTANA, op., cit., p. 103. Ver também: LOPES, Marcos Antônio. Bodin. In: LOPES, Marcos Antônio (org). **Idéias de História**: tradição e inovação de Maquiavel a Herder. Londrina: EDUEL, 2007, p. 73-87.

nacionais que surgirão mais tarde.⁸⁸ Também as viagens, colonizações e explorações iniciadas nesse período influenciaram temas etnográficos na França e na Península Ibérica. Neste caso, o olhar para a antiguidade trazia Heródoto antes de Tucídides, fator que será revertido no século XIX, quando o Historiador Atenense será alçado como modelo científico do século que se descortinava. Aqui, contudo, os europeus direcionam um espelho para os índios, onde enxergam a si próprios, tal como Heródoto fez com os bárbaros.

No século XVI, a publicação de compêndios gestou diversos tratados de leitura. O foco era mais em como ler do que em como escrever. Desse modo, o método proposto por Bodin deveria ser aquele que facilitasse o conhecimento histórico. A história deveria ser acessível para todos e proporcionar um prazer ao tomar contato com as gerações passadas. Ele propõe classificar as relações humanas dentro um quadro. Bodin ainda encontra tempo para especificar os historiadores em três gêneros: “os dotados de experiência nos negócios públicos, de disposições naturais e de erudição; os dotados de experiência, de disposições naturais, mas sem erudição; os dotados apenas medianamente pela natureza, sem experiência nem erudição”.⁸⁹

Com o iluminismo teve início o esforço para secularizar todos os setores da vida e do pensamento. Podemos delimitar o entendimento de Iluminismo pela produção de um pensamento crítico; uma desconfiança ao saber estabelecido; a defesa da razão; e a formação de uma opinião pública acompanhada pela revolução da informação. Por considerar uma fase da história como irracional, a perspectiva histórica do Iluminismo não era genuinamente histórica. A História era pensada como um jogo de forças irracionais. Uma grande transformação imprimiu Descartes, quando apontou que a história não poderia reivindicar a verdade, posto que os acontecimentos descritos não ocorressem tal como relatados. Há em sua teoria um destaque para a fuga da realidade, um pirronismo histórico⁹⁰ que atribui toda desconfiança às narrativas. Também um antiutilitarismo, pois a história não serve mais para aprender, não traz nenhuma ajuda para o presente. A historiografia cartesiana é marcada por um ceticismo sistemático, e traz como princípios críticos a noção de que a fonte não pode induzir se o que sabemos é certo ou errado, e a escrita deve ser verificada com provas não literárias.

⁸⁸ TEIXIERA, Felipe Charbel. Francesco Guicciardini. In: PARADA (org.), v. 1, op., cit., p. 150-170. AMES, José Luiz. Maquiavel. In: LOPES (org), op. cit., p. 19-44. LENZ, Sylvia Ewel. Guicciardini. In: LOPES (org.), op., cit., p. 45-70.

⁸⁹ FONTANA, op., cit. p. 99-100.

⁹⁰ Pirronismo: doutrina ou argumentação filosófica de natureza cética.

Não demorou em uma reação anticartesiana surgir. Notadamente, Vico é um dos referenciais, com seu *Princípios da Ciência nova*. Ciência esta que deveria ser nova e global, e afastada das ciências naturais. Precisamos de um princípio que permite distinguir aquilo que pode ser conhecido daquilo que não pode ser conhecido. Idealismo. Processo histórico onde os seres humanos elaboram sistemas de linguagem, costumes, leis. Nele, o plano da história é completamente humano, mas não preexiste sob a forma de uma intenção idealizada. Vico destaca ainda que há uma harmonia pré-estabelecida entre o espírito do historiador e o objeto que ele estuda.⁹¹

John Locke centralizou sua crítica pelo seu método, que buscava o modo pelo qual nossos raciocínios atingem as noções que temos das coisas. Locke nega a existência de ideias inatas, pois o conhecimento deriva da experiência. O conhecimento humano é necessariamente falho de verdades e certezas absolutas. Locke acabou levando à reorientação da filosofia na direção da História sem consciência desta ação. E David Hume ressaltava que a história é um tipo válido de conhecimento. Tinha consciência de que o pensamento contemporâneo lançava dúvidas sobre a validade do conhecimento histórico.⁹²

Voltaire foi um dos que encabeçaram a produção de Enciclopédias. Seu verbete sobre “História” para a famosa obra de *Encyclopédie* destaca que a História é o relato dos fatos verdadeiros e contrário às fábulas. A História do mundo se dividia em quatro séculos: o de Alexandre, o de César e Augusto, o de Médici e o de Luís XIV. Ampliou sua abordagem em *Essaix sur les mouers et l’esprit des nations*, obra que reescreveu e ampliou até sua morte! Mesmo assim, destacava que seu objetivo não era explicar tudo: “A finalidade do trabalho não é a de saber em que ano um príncipe indigno de ser conhecido sucedeu a um príncipe bárbaro numa nação grosseira. Se ocorre a desgraça de se meter na cabeça a relação cronológica de todas as dinastias, não se saberia mais do que palavras”.⁹³ Dessa fuga da simples enumeração, Mably apontará que a História não deve costurar os fatos, mas descobrir as causas e entender os mecanismos sociais. Mably seria lido pelos republicanos onde exerceu influência.

Johann Gottfried von Herder, aluno de Kant e amigo de Goethe, produziu obras de História, linguística, literatura e teologia. É justamente por esta última que se deve um intenso debate travado com iluministas. Para Herder, a vida humana estava ligada à vida natural; natureza humana não é um dado, mas um problema. Nesta visão incluía uma tese deísta da

⁹¹ BURKE, Peter. **Vico**. São Paulo: Unesp, 1997. Também: FILHO, Antonio José Pereira. Giambattista Vico. In: PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012.p. 192-216.

⁹² FONTANA, op. , cit., p. 149-156. Hume tomava Tácito como modelo de estilo e Maquiavel como modelo de método.

⁹³ VOLTAIRE, Apud FONTANA, op., cit., p.126,

concepção da natureza. Ele não explicava o passado por uma visão normativa baseada na razão metódica, tal como a maioria dos seus contemporâneos. Propunha estudá-lo “através da análise do cultivo das artes, da expressão dos sentimentos intuitivos que circunscrevem a individualidade dos diferentes povos”.⁹⁴ Temos assim uma forte crítica à razão instrumental e ao modo mecânico de pensar. Isso refletiu em um questionamento à sucessão de acontecimentos históricos fundados unicamente na continuidade e no progresso humano regido pela razão. A redução dos fatos históricos a unidades quantificadas e, depois de uma análise, estabelecer regras universais, é um exemplo disso.⁹⁵ Herder salienta, assim, o valor de originalidade de cada nação portadora do seu “centro de felicidade”. Contudo, apesar de destacar a originalidade e a primazia do particular sobre o geral, a concepção teleológica não é abandonada por Herder.

O estudo de questões teóricas levou ao desenvolvimento de uma consciência historiográfica, seja para historiadores ou para os leitores. Esse desenvolvimento não se separa de uma reflexão sobre o tipo de conhecimento, suas relações com a realidade e as singularidades do campo disciplinar. A diferença entre teoria, metodologia e historiografia está no pensar o ponto de partida de forma diferente.

Um campo de saber pode surgir de desdobramentos de um campo já definido. Um exemplo bastante claro é o campo da biologia, que tinha seus objetos de interesses espalhados em outros campos, unificados a partir do século XVIII.⁹⁶ É nesse contexto que a história começa a se constituir como historiografia científica, passando de um conjunto de práticas dispersas (cronistas, antiquários, filósofos da história, teólogos) para a construção de uma prática disciplinar.

A consolidação da disciplina histórica ao longo do século XIX foi antecedida pela alteração do conceito de História. Incorporando passado e futuro, “a História” tornou-se um conceito regulador de toda experiência.⁹⁷ O caso alemão pode ser tomado como exemplo significativo desse processo. O termo *Historie*, tomado como conhecimento, narrativa ou

⁹⁴ “No lugar do lento triunfo da razão abstrata sobre a sensibilidade, regia Herder, era necessária a defesa da força da imaginação, do entendimento, do coração e da paixão. Percebe-se, neste aspecto, claramente sua crítica ao Iluminismo, à razão esclarecida dos intelectuais, técnicos e homens da ciência. Seria necessário, antes de mais nada, pensar a história sem conferir monopólio à razão técnica e reconhecer o devido valor da dimensão afetiva humana. Ao invés de explicar o passado através da razão que traça perspectivas normativas para o desenvolvimento humano, é necessário se debruçar sobre o cultivo das artes, a partir de sentimentos intuitivos, para que se alcance a compreensão da individualidade histórica”. HELFER, Inácio. Johann Gottfried von Herder. In: PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2010. p. 223.

⁹⁵ HELFER, In: PARADA, op., cit., p. 223.

⁹⁶ BARROS, José D’Assunção. **Teoria da História**. v. I. Princípios e conceitos fundamentais. Petrópolis: Vozes, 2011.

⁹⁷ KOSELLECK, Reinhart, (et ali). **O conceito de História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.37.

ciência está presente desde antigamente. Existia uma multiplicidade de histórias com sujeitos que agiam e eram objetos da ação. Contudo, desde o século XVIII estas Histórias foram se transformando para “a História propriamente dita”, a ponto de pensar o termo sem o sujeito.

Do ponto de vista gramatical, a velha forma plural ‘a História’ podia agora ser lida também como feminino singular. Mas do ponto de vista conceitual, é possível reconhecer um ato consciente na migração do vocábulo ‘a História’ do plural para o singular. Essa migração, porém, começou apenas na segunda metade do século XVIII, a partir de um grande número de escritos teórico-históricos. E desde então, é o coletivo singular que designa a soma das Histórias individuais como ‘essência de tudo aquilo que aconteceu no mundo’.⁹⁸

A História *Geschichte* devorava suas “antecessoras” e “concorrentes”, o que também levaria a proporcionar a temporalização da História. Emerge vitoriosa uma nova concepção de tempo vetorial, um modelo que não acomoda dentro de si as histórias, uma vez que o próprio tempo torna-se, ele mesmo, História. Ele passa a ser encarado como fluxo contínuo, contudo em uma progressão que não é mais regida por instâncias divinas, tendo em vista que o tempo seculariza-se. No lugar dos argumentos divinos, encontramos as reais condições de vida dos homens como centro do discurso histórico. Esse novo tempo vetorial não implica uma identificação com um fluir homogêneo; ele admite acelerações e desacelerações que surgem dentro dele, bem como diferentes olhares sobre o passado, o presente e o futuro. O novo historiador não se dispõe a ser um auxiliar da política ou da teologia. O centro das atenções é a própria história pelo seu valor intrínseco. Trazendo esses fatores para a História cinematográfica podemos questionar qual história vemos presente em um filme: a *Historie* ou a *Geschichte*? Se pensarmos na narrativa e nas personagens com suas histórias, possivelmente enfocaremos a primeira. Entretanto, se pensarmos como Rosenstone que o cinema coaduna diversos caracteres do campo histórico (social, político, cultural, etc.), podemos encontrar um filme como *Geschichte*. José D’Assunção Barros questiona até que ponto o surgimento de um novo historiador não modifica a própria História. Trazendo essa questão para o século XX, podemos questionar até que ponto o surgimento de cineastas-historiadores não modifica a própria História? As transformações nem sempre visualizáveis constituem uma grande obra coletiva, e um dos protagonismos do cinema foi o de realizar uma obra coletiva sobre a História.

Desse modo a partir das transformações do conceito de história e da consolidação da disciplina, percebemos que o mundo é articulado em uma rede humana, e dentro desta existe uma comunidade científica vinculada a um sistema de poderes, instituições e prestígios. A

⁹⁸ KOSELLECK, op., cit., p. 120.

produção dos olhares de si se constitui ao longo do tempo em um campo, que pode ser caracterizado como patrimônio de todos os que o praticam. O conceito de teoria pode ser caracterizado como uma visão de mundo, uma forma de enxergar a realidade e os objetos de estudo. Ele se organiza em três níveis: campo de estudos; modelos; e uma forma de apreender o mundo que direciona uma maneira de agir diante da realidade ou do mundo imaginário.⁹⁹ Pensando sobre a relação da teoria com a ciência, verificamos que existem diferentes formas de histórico antes da passagem do século XVIII para o XIX. É neste contexto que ocorrem à emergência dos grandes sistemas de compreensão da História e da Historiografia. A teoria se vale de objetos específicos, resultando na produção de questões como: o que é história? Como a história se constitui? Quais são as tarefas do historiador? Para que serve a história? Que tipo de conhecimento é a historiografia? As respostas a partir daquele contexto são variadas e seguem sendo realizadas até hoje. Desde o XIX estas respostas constituíram diferentes paradigmas, muitas vezes caracterizados como uma prisão, mas que, longe disso, podem ser entendidos como um campo que fornece modelos ou horizontes de possibilidades. E, além do mais, cabe destacar, que elas não são cumulativas.

A formação do campo teórico

O campo teórico da história começa a ganhar sua historicidade a partir do século XVIII. Retomando Voltaire, ele, em sua obra enciclopédia, classificava a História como gênero literário, caracterizada pela narração dos fatos verdadeiros e pelo seu caráter útil, mostrando direitos e deveres. Foi Johan Martin Chladenius que propôs uma ciência da história, e o fez indicando uma reflexão sobre o papel dos pontos de vistas na produção histórica. Por valorizar a escrita é que o passado deixou de ser mantido na memória para ser reconstruído pelo procedimento crítico.¹⁰⁰ Neste processo, a delimitação de uma especialização centrada na figura do historiador e a concomitante formação de uma comunidade coloca a teoria ao centro. Neste ponto cabe uma comparação com as disciplinas surgidas no século XIX, como a Sociologia e Ciência Política, que já nasceram com seu concomitante novo espaço teórico, enquanto a história precisou ser “refundada”. Neste contexto, a teoria da História e a filosofia da história conviveram juntas por um longo período, sendo que esta última preocupava-se com a história-processo e com os acontecimentos

⁹⁹ BARROS, v. I, 2011, op. cit. 33-46.

¹⁰⁰ BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**, v. II Os primeiros paradigmas: positivismo e historicismo. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 112-118.

guiados pela providência divina. A filosofia da história pensada como um gênero produz uma reflexão ou especulação sobre a História, sobre seu sentido, o progresso humano ao longo do tempo e a uma lógica imanente ao desenvolvimento histórico. Tão fortes eram esses fatores que podemos argumentar que a filosofia da história chegaria a uma pós-história, pois desejava ir além, enxergar o futuro, um padrão necessário de evolução ou desenvolvimento da História. O embate entre historiadores profissionais e os filósofos da história no século XIX envervou para o âmbito da teoria da história o cerne da reflexão, retirando elementos especulativos. A teoria busca explicar os fatos, os processos e as estruturas percebidas por meio das fontes, não se perguntando para onde caminha o mundo, como as filosofias da história.

Na França, a interpretação da Revolução Francesa tornou-se a questão central no início do século XIX. Acidente? Um parêntese na história? Um produto do momento social? No “século da História”, o modo de pensar a França como nação está em causa, e os fatores que levaram à revolução estão associados neste processo. Nas disputas de corações e mentes, cabe ao historiador dizer a verdade. “Por uma singular reviravolta, o especialista do passado aparece como profeta”.¹⁰¹ A Revolução Francesa instituiu uma cisão na consciência histórica, alterando os valores atribuídos ao presente, ao passado e ao futuro, na percepção dos contemporâneos. Até a Revolução, o passado não é pensado como ultrapassado. Pode-se dizer que a revolução “cria o arquivo”, no sentido compreendido como rastro do passado. Os documentos tornam-se patrimônios. Ainda sem contar com uma comunidade institucional, esses historiadores valiam-se da indicação dos lugares que frequentavam. Podemos afirmar que isto era o preâmbulo da paixão/fetichismo que os arquivos teriam no final do século XIX. A Revolução deve ser integrada a uma história longa:

Cessemos, pois, de pintá-las como aparições monstruosas na história da Europa; que não mais nos falemos de suas pretensões inauditas, de suas invenções infernais: elas conduziram a civilização na estrada que ela segue há 14 séculos; elas professaram as máximas, avançaram os trabalhos aos quais o homem deve, desde sempre, o desenvolvimento de sua natureza e o melhoramento da sua sorte; elas fizeram o que, um após o outro, fez o mérito e a glória do clero, da nobreza e dos reis.¹⁰²

Uma série de historiadores liberais que expressavam as ideias políticas através da História tinha uma relação direta com o novo regime nascido após 1830. Aos historiadores liberais e românticos podem ser creditadas contribuições como: a definição das ambições da História marcando uma ruptura com as práticas anteriores; as tentativas de casar ciência e

¹⁰¹ DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick. **Correntes históricas na França: séculos XIX e XX**. São Paulo: UNESP, 2012, p. 14.

¹⁰² GUIZOT, François, apud., DELACROIX; DOSSE; GARCIA, Ibid., p. 31.

arte, elevando a reflexão da maneira de escrever a história; e, por fim, a função reconhecida dos historiadores como artesãos da consciência nacional.

Augustin Thierry, “um historiador engajado”, via a Revolução como um desfecho natural da história da França. Para ele, a inteligibilidade se constrói a partir do presente e as lutas entre as raças são o motor da história e parteiras do futuro. Foi crítico da história da história tradicional, que para ele tinha o objetivo de legitimar o antigo regime. Era preciso substituir a história dos reis e aristocratas pela História do Terceiro Estado, que tocasse nos progressos da sociedade civil e costumes. Para fugir da escrita da história restrita a enumeração de feitos e datas, Thierry saúda Walter Scott, destacando que é preciso utilizar os recursos da narrativa para devolver a cor aos tempos passados: “[...] eu tinha a ambição de fazer ao mesmo tempo arte e ciência, ser dramático com o auxílio dos materiais fornecidos por uma erudição sincera e escrupulosa”.¹⁰³ Esta preocupação não é apenas uma questão de estilo. O aspecto dramático não seria algo inserido artificialmente, mas o componente do próprio processo de fazer a História.

A atração exercida por Walter Scott e suas obras sobre Thierry e essa geração de historiadores reside na capacidade que o romancista tem de fazer com que os seus personagens fictícios, os heróis da sua fábula, não obstante a distância dos tempos, pareçam vivos e ‘sirvam para tornar ainda mais impressionante a grande cena política, (...) o teatro real e verdadeiramente histórico’. A ficção e as técnicas romanescas devem, portanto, ser postas a serviço da verdade, para melhor captá-la. O historiador, como o romancista, deve ser dotado de uma ‘segunda visão’ para dar vida ao passado, mas esta se funda num trabalho ‘minucioso (...) pois só o verdadeiro pode devolver-lhe o sal e o interesse’.¹⁰⁴

François Guizot foi responsável por organizar o ensino público, atuando como ministro, e estabeleceu as bases para a pesquisa profissional com a publicação de documentos inéditos.¹⁰⁵ Fator importante, se considerarmos que não havia uma comunidade institucional. O historiador indica os lugares que frequentou como garantia de veracidade. Esta ruptura veio com a valorização das fontes, mais ainda do olhar sobre as fontes com a perícia historiadora.

¹⁰³ THIERRY, Augustin, apud., DELACROIX; DOSSE; GARCIA., p. 41.

¹⁰⁴ Ibid., p. 41. René Chateaubriand expressa bem o questionamento que perpassava o século XIX, acerca da dificuldade de aliar erudição e preocupação: A escola histórica moderna divide-se em dois sistemas principais: no primeiro, a história deve ser escrita sem reflexão, deve consistir na simples narração dos acontecimentos e na pintura dos costumes; deve apresentar um quadro ingênuo, variado, repleto de episódios, dando a cada leitor, segundo a natureza do seu espírito, a liberdade de tirar as consequências dos princípios e de extrair das verdades particulares as verdades gerais. É o que chamamos de história descritiva, por oposição à história filosófica do século passado. No segundo sistema, cumpre narrar os fatos gerais, suprimindo parte dos pormenores, substituir a história do indivíduo pela história da espécie, permanecer impassível diante do vício e da virtude, como diante das mais trágicas catástrofes. CHATEAUBRIAND, René. Apud DELACROIX; DOSSE; GARCIA, p. 51.

¹⁰⁵ Professor na Sorbonne, Ministro do Interior em 1830, da Instrução Pública de 1832 a 1837, de Negócios exteriores de 1840 a 1847 sua vida pública exemplifica muito bem a relação com a história política da França.

Prosper de Barante (assim como Thierry) serve-se da pintura, inserido no debate sobre a cor local. Pretende “reproduzir a cor penetrando no espírito”,¹⁰⁶ mais do que apenas imitar a linguagem. Junto com a pintura, é o modelo romanesco que também é ressaltado com Walter Scott,

para ver e fazer ver, o historiador deve ter o olho do romancista, isto é, seu domínio de uma narração organizada por meio da hipotipose” [...]

Promover a erudição e defender o relato exige, enfim, do historiador que se apague como autor. Para reproduzir as cores ou as verdades das crônicas, convém segundo Barante ‘eliminar por completo a marca do seu próprio trabalho’ e ‘não deixar transparecer em nada o escritor do seu tempo’. O relato, considerado como algo análogo as crônicas, é uma ficção necessária e, se bem-sucedida, verdadeira.¹⁰⁷

Foi sem dúvida Jules Michelet que, trabalhando com os pressupostos estéticos do romantismo, alçou mais longe a produção de uma história nacional e popular. Colocou o povo como figura central no lugar das grandes personagens. Para criar a nação, era preciso ser mais radical que uma revolução burguesa; eram necessárias mudanças profundas. Valorizou ao extremo os documentos originais, trazendo o arquivo para o centro do trabalho historiográfico. Escrever e produzir história torna-se uma responsabilidade com os mortos. Confessou nos seus diários que o historiador é quase um Édipo que explica aos mortos os sentidos dos enigmas que estes não captaram em vida:

Michelet, com sua personalidade e sensibilidade próprias, leva ao apogeu essa teoria da narrativa, dando ao historiador todo espaço, como autor, mediador, piloto entre os tempos e gerações. Ele lhe atribui uma função ligada ao sagrado: garantir o repouso dos mortos, fazendo-lhes justiça, permitindo-lhes escapar do olvido e dando sentido às suas vidas. A história torna-se magistratura da memória.¹⁰⁸

A seguinte geração, chamada de Escola Metódica e atribuída (erroneamente) como Positivista, recebeu grande influência da historiografia alemã. Embora compartilhassem com Auguste Comte o espírito científico, não eram seus seguidores. Seu preâmbulo foi Fustel de Coulanges, que percorreu na sua vida acadêmica uma trajetória que vai da Grécia à França. François Hartog aponta que há um “anti-Michelet” em Fustel.¹⁰⁹ A história é ciência pura e exige um desprendimento do presente. Ao historiador cabe ser apenas um leitor de textos, ausente de si mesmo. Seu método consiste em buscar a escrita verdadeira. É chegado o momento de substituir a arte pela ciência, a narração pelo comentário. Propõe o corte com o

¹⁰⁶ BARANTE, Prosper de, apud HARTOG, François. **O século XIX e a História: o caso Fustel de Coulanges**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2003, p. 101.

¹⁰⁷ HARTOG, 2003, op., cit., p. 101-2.

¹⁰⁸ DELACROIX; DOSSE; GARCIA, op., cit., p. 44.

¹⁰⁹ HARTOG, 2003, op., cit.,

objeto, que não deve ser modelo nem espelho. “Não basta espanar a poeira das crônicas, é preciso mergulhar nos arquivos”.¹¹⁰ Crítica quem faz uso de citações e textos como exemplos.

Charles Langlois e Seignobos, no clássico *Introdução aos estudos históricos*, publicado em 1898, realizaram um ensaio sobre o método com o objetivo de indicar o caráter e os limites do conhecimento histórico. Para os autores, os livros sobre metodologia da História escritos anteriormente não passavam de tratados de retórica. Era necessária mais consciência do método histórico, uma vez que os procedimentos instintivos não são racionais. Os dois Charles destilam ironia ao apontar que a maior parte daqueles que se dedicam à história o fazem sem saber a causa, muitas vezes pelo quesito romântico de atração do passado, pelas boas notas que tiravam na escola, ou por ser uma disciplina fácil.¹¹¹ É com os dois Charles que a noção de que a História se faz com documentos alçará o topo do método historiográfico. E, naquele contexto, os documentos eram textos escritos, preferencialmente produzidos pelo Estado. “Como vemos, sua concepção de fonte corresponde a sua concepção de História, que se dedicava especialmente as questões políticas, militares e diplomáticas”.¹¹² Fundamentalmente, serão estes historiadores que serão considerados símbolos da História a ser banida pela subsequente Escola dos Annales. Collingwood definiu o produto destes historiadores como “história de cola e tesoura”. Com Gabriel Monod e a fundação da *Revue Historique*, em 1876, consolida-se o momento metódico. No artigo inaugural, Monod escreve sobre o passado atrelado à perspectiva de futuro que precisava ser construída. Sua inicial análise bibliográfica busca valorizar a produção francesa feita até então para enriquecer a tradição e abrir brechas para aperfeiçoamentos. Valoriza os êxitos da ciência alemã, para em seguida, apresentar o programa “de uma nova geração”. Neste contexto, “Os progressos dos trabalhos históricos são lentos, só avançando gradualmente do particular ao geral. Assim, a modéstia do artesão deve ser de rigor: ‘publicação de textos, crítica das fontes, estudo paciente e minucioso’ devem constituir suas únicas ambições”.¹¹³

Do antigo “contrato pessoal”¹¹⁴ com os arquivos para a exigência de citações e apresentação de fontes, o campo histórico foi afastando-se do modelo literário frente ao peso e poder da ciência no ambiente acadêmico e social. Há uma grande admiração dos franceses pelos alemães neste momento. A propagação de numerosas universidades e a liberdade

¹¹⁰ MICHELET, Jules, apud. HARTOG, 2003, op., cit., p.

¹¹¹ LANGLOIS, Charles; SEIGNOBOS, Charles. **Introducción a los estudios históricos**. Buenos Aires: La Pleyade, 1972.

¹¹² PETERSEN, Sílvia; LOVATO, Bárbara Hartung. **Introdução ao estudo da História: temas e textos**. Porto Alegre: UFRGS, 2013, p. 78.

¹¹³ HUMBOLDT, Wilhelm von. Sobre a tarefa do Historiador. In: MARTINS, Estevão de Rezende. (org). **A história pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 85.

¹¹⁴ DELACROIX; DOSSE; GARCIA; op., cit., p. 71.

científica chama a atenção dos Metódicos. Com certeza, um dos nomes a serem destacados é o de Wilhelm von Humboldt, um cidadão cosmopolita, que teve uma importância significativa na teoria da história e na constituição do método. Na complexa e movimentada passagem do século XVIII para o XIX, Humboldt navegou pela filosofia, antropologia, linguística, ciências natural e estética, rumo à direção histórico-humanista da tarefa científica que se edificaria no XIX. Ele reconhece que o historiador utiliza uma imaginação produtora, fator que o leva a reconhecer o historiador como criativo.

‘A verdade de todo acontecimento baseia-se no aparecimento [...] da parte invisível de cada fato, e isto deve ser acrescido pelo historiador’. Ao propor uma fundamentação crítica da razão histórica, Humboldt declara, desde logo, que o ‘acontecimento só é visível parcialmente, precisando o restante ser intuído, concluído e deduzido’. Não pode, portanto, tratar-se apenas de buscar a verdade objetiva pela ‘observação imediata’, pois o que surge do mundo é um ‘turbilhão de acontecimentos’, que se encontram dispersos, isolados e estilhaçados. Em que a ‘verdade histórica’ diferiria da verdade objetiva? A verdade ‘verdade histórica’, aliás, a própria ‘essência da historia’ é conhecida como algo que é criado pelo historiador.¹¹⁵

O estudo da história confere ao homem o sentido para a realidade. Seu interesse consistia em investigar não o sentido da história, mas, sim, como se produz esse sentido. Logo, a História não seria uma cópia do real, mas uma imitação, tal como uma criação artística. Todavia, por tender para alcançar a verdade, ela deve desquitar-se da filosofia.

Leopold von Ranke viveu noventa anos imerso com a História da Prússia, e sua produção demarcou um novo patamar no âmbito científico da produção histórica. Suas reflexões sobre teoria e metodologia da história estão baseadas nos cursos ministrados nas universidades de Jena e Berlim entre 1857 e 1883. Contudo, para além da frase que o tornou célebre “*Er will bloss zeigen wie es eigentlich gewesen*”, que pode ser traduzida como “mostra as coisas tal como se passaram”, levando-o a ser visto como positivista, ele não inventou o método científico nem era tributário de Comte. Ranke estava inserido no contexto alemão, que neste período objetivava consolidar um projeto de nação. Suas relações com a monarquia prussiana foram amplas; no período de 1827 a 1831 realizou diversas viagens visitando arquivos, a maioria privados.

¹¹⁵ RICOTTA, Letícia. Wilhelm von Humboldt. In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores**: clássicos da História, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 295. Também: MARTINS, Estevão; CALDAS, Pedro. Leopold von Ranke (1795-1886). In: BENTIVOGLIO, Júlio; LOPES, Marcos Antônio (org). **A constituição da História como ciência**: de Ranke a Braudel. Petrópolis, Vozes, 2013. p. 13-32. RANKE, Leopold von. O conceito de História universal. MARTINS, Estevão de Rezende (org.) **A História pensada**: teoria e método na historiografia europeia do século XIX. São Paulo: Contexto, 2010.p.202-215.

Ranke buscava explicar os propósitos que regulam o trabalho dos historiadores profissionais. Para ele, a história ocupa um lugar intermediário entre a filosofia e as ciências naturais, sendo uma ciência empírica, mas refere-se ao empírico de forma diferente das ciências naturais. Ranke se aproxima da linguística para empreender uma análise filológica das fontes primárias. Critica a ausência de apoio documental na elaboração de uma narrativa, pois os elementos ficcionais presentes na prosa podem passar a servir de referência para obras posteriores. Assim, somente os documentos autênticos e contemporâneos aos fatos estudados permitiriam reconstruir o que realmente aconteceu. Com isso, buscou ao longo do tempo construir uma prosa sem enfeites. Para Ranke, os acontecimentos históricos existem não para servir ao futuro, como exemplo, mas sim para serem compreendidos nos termos de sua própria época. Importante no seu método era a independência do Historiador em relação ao seu objeto de conhecimento, buscando ser imparcial e devendo superar as emoções. Há um paralelo com Luciano, que apregoava a imparcialidade, mas, ao contrário deste, Ranke não objetivava ser juiz.

Johann Gustav Droysen produziu um vasto número de conferências (entre 1857 e 1883) que, somadas a textos e anotações, resultou na sua obra *Historik*.¹¹⁶ Droysen se questionava sobre o que significava estudar a história, e no que consistia o caráter científico destes estudos. Graças à história entendemos uma soma do que aconteceu no decurso do tempo. Ousadamente, Droysen destaca que se encontra envolvida neste processo a percepção sensível. As coisas não são em si doces, quentes e sonoras, mas sim as sensações que ocasionam o efeito de sentido correspondente. A sensação corresponderia a um signo que o sentido envia para o cérebro, e este signo corresponderia a um sistema de percepção correspondente à realidade. Desse modo, espaço, tempo e outras modalidades de registro não se encontram no mundo exterior. O ser humano estaria marcado por uma duplicidade: sensitiva e espiritual. Nesta duplicidade é que estão fundamentados os âmbitos do conhecimento científico.

A abordagem da historiografia de Droysen se dividia em três partes: métodos de investigação (*Methodik*), análise sistemática das matérias (*Systematik*), e técnicas de representação (*Topic*). Ele buscou desenvolver um método para história. Na sua visão, os

¹¹⁶ DROYSEN, Johann Gustav. **Histórica:** lecciones sobre la enciclopedia y metodologia de la historia. Barcelona: Alfa, 1983. Também: ASSIS, Arthur Alfaix. A didática da história de J.G. Droysen: constituição e atualidade. **Revista Tempo**, v. 20, 2014, p. 1-18. CALDAS, Pedro Spinola Pereira. Joahn Gustav Droysen (1808-1884). In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores:** clássicos da História, v. 2 de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2013. p. 36-55. CALDAS, Pedro Spinola Pereira. **Que significa pensar historicamente:** uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen. 213 f. Rio de Janeiro PUC-RJ, 2004. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, PUC-RJ, 2004.

métodos científicos são como os órgãos de nossas percepções sensíveis: eles têm sua energia específica e seu âmbito, para os quais são adequados e definem sua aplicabilidade. Três pontos se destacam: o material existente, para o empírico; o procedimento, com o qual obtemos o resultado; e, por fim, os resultados obtidos e sua relação com o que buscamos. Para Droysen, o que se quer conhecer do passado não há de se buscar nele, mas nas suas sobras. A construção do passado ocorre a partir das representações. O material da investigação é o que o passado do mundo moral ainda não passou: vivemos, atuamos e criamos continuamente a partir de conteúdo total do nosso ser espiritual, e todo presente está pleno de cooperações e reelaborações de finalidades, interesses e atividades de inúmeros seres humanos.

Droysen separou quatro formas principais de interpretação que a história poderia tomar: biográfica, pragmática, condicional e interpretação de ideias. Na primeira, o historiador procura os agentes humanos; na segunda, busca as causas dos sucessos e os nexos causais; na terceira, objetiva as circunstâncias da sequência geral dos acontecimentos; e na quarta, os eventos como partes constitutivas de um processo moral. O que o historiador faz com as matérias ordenadas numa forma preliminar dependerá de quatro elementos: o conteúdo dos materiais, as formas que aparecem, os meios de articulação e o fim da articulação.¹¹⁷

Seguindo na sua esquematização, Droysen separou quatro modos de representação: interrogativo, didático, discursivo e recitativo. Os três primeiros intrometem o historiador entre o leitor e, por isso, ele valoriza o recitativo. Neste modo, ele valoriza a narrativa e o narrador, que podem equilibrar uma reprodução fotográfica dos eventos e a fala destes por si mesma. Para Droysen, a história é útil e tem uma função vital no plano da vida prática: a interpretação pragmática do presente para dotá-lo de autenticidade. A participação ativa das pessoas na vida histórica depende da aquisição de uma competência subjetiva que pode ser adquirida pela historiografia. O conhecimento histórico pode produzir um impacto prático que transcende o entendimento do passado. Relacionar passado e presente de forma histórica possibilita pensar historicamente. Com este novo conceito de história, Droysen muda o foco para a habilidade de pensamento.

A transição para o século e o prelúdio de um método

É justamente na virada do século XIX para o XX que temos um momento formador de uma nova experiência estética. Este período que pode ser demarcado entre 1870 e 1920

¹¹⁷WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 2008, p. 281-2.

caracteriza-se pela formação da sociedade de consumo.¹¹⁸ Ocorre uma mudança das sensibilidades e das artes, ocasionadas pelas técnicas modernas. As artes, a economia e a vida material se conectam com a função das imagens na sociedade, desenvolvendo uma nova forma de organização do olhar. A criação das estradas de ferro e a reorganização dos sistemas de circulação trazem alterações de perspectivas, de percepção, demarcam o próprio corpo. O antigo modo de vida entra em colapso pela experiência de espaço e tempo modificados pela velocidade. Neste novo arranjo de produção, os objetos eram transformados à vista das pessoas, e a identidade estável das coisas tornou-se incerta.¹¹⁹ O cinema instala-se nessa rede como tecnologia, indústria e uma nova forma de experiência. Seu lugar nesta recente articulação foi antecipado pelo aparato da fotografia. Sua condição de índice e seu aspecto icônico correlacionam a fotografia com o conceito moderno de prova. O testemunho foi substituído pela reputação científica da análise de indícios. O método de Holmes abre um mundo novo, a ponto de ser classificado por Carlo Ginzburg como um paradigma, o paradigma indiciário.¹²⁰ O artefato central deste sistema não é propriamente a câmera, mas o arquivo. O uso da fotografia dependia da inclusão de um arquivo de informações sobre indivíduos.

Dessa forma, no século XIX os discursos e práticas do olhar romperam com o regime de visualidade antigo. Realocar a percepção na espessura do corpo foi uma pré-condição para a instrumentalização da visão como componente das novas ambições mecânicas.¹²¹ A atenção como conceito e ação galgou terreno a partir deste momento. A lógica dinâmica do capital enfraqueceu a estrutura durável da percepção a tal ponto, que Kant chegou a apontar como dilema epistemológico da humanidade moderna a capacidade de síntese em meio à fragmentação.¹²² No meio de discursos e práticas na arte e na ciência, a atenção tornou-se parte de uma rede de textos e técnicas ao redor da qual a verdade foi organizada e estruturada. As condições da percepção humana estavam sendo remontadas em novos componentes. A visão tornou-se dinâmica, temporal e sintética. Do observador clássico e pontual passou-se para o sujeito atento, porém instável, competente para ser consumidor neste novo mundo.

¹¹⁸ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

¹¹⁹ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). p. 33-66.

¹²⁰ GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um Paradigma Indiciário*. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das letras, 1989.

¹²¹ CRAZY, Jonatha. A Visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.), op. cit., p. 67-94.

¹²² *Ibid.*, p. 69.

Essa “transição” do olhar é refletida por Jacques Aumont em *O olho interminável*.¹²³ Analisando as conexões entre a pintura e o cinema, ele destaca que há um germe fílmico no quadro, pensado como uma centralização genérica. Duas são as formas em que podem ser percebidas as mudanças na pintura no século XIX. A primeira é a troca do esboço pelo estudo na produção de uma obra. O esboço constituía-se no registro de uma realidade modelada, enquanto o estudo registra a realidade tal como ela é, além de precisar a rapidez na execução, tal como os princípios modernos em voga. A segunda é que, anteriormente à modernidade, o autor se dirigia ao espectador, enquanto agora supõe o olhar do espectador. A pintura representa o tempo, um tempo ocular: a exploração do olho na superfície da imagem é realizada através de um *scanning*, onde o olho rastreia a imagem sem simetrias.

Quanto à fotografia, traz consigo um paradoxo: quer obter um instante qualquer e deseja que esse instante seja permanente. Fixá-lo é sonhar em aumentar o controle do real. Chegando ao cinema, o enquadramento realizado pela câmera difere do pictórico. Este é centrípeto, enquanto o cinematográfico é centrífugo, levando o olhar para longe do centro, podendo inclusive ultrapassar as bordas que limitam a imagem, mas também a contém. No cinema ela pode transbordar, pois podemos encontrar em uma cena uma ação ocorrendo fora do quadro que faz referências à ação visualizada. Também o enquadramento estabelece uma relação entre a posição da câmera e o objeto, organizando uma superfície de contato imaginário entre duas zonas: o filmado e o que filma. O fora de campo torna-se um lugar do passado e do futuro. Com estes avanços técnicos e o desenvolvimento do efeito de real, o cinema passou por um processo inverso ao da historiografia: enquanto esta buscou se desvincular da literatura, especialmente o romance histórico, entrando no campo da ciência, o cinema avançou das abordagens realísticas para o campo dos elementos ficcionais.

O conceito de modernidade comporta uma polissemia diversificada. O conceito moral e político trazem consigo o desamparo ideológico num mundo pós-sagrado. Como conceito cognitivo, a racionalidade instrumental torna-se moldura intelectual. Como conceito socioeconômico, reflete as mudanças tecnológicas. Há ainda uma concepção neurológica da modernidade, que revela um registro da experiência subjetiva. A experiência no mundo urbano caótico, rápido, fragmentado e desorientador agrega uma nova intensidade da estimulação sensorial e visual. “A modernidade é um bombardeio de estímulos”.¹²⁴ A possibilidade de experimentar um instante existe na medida em que um indivíduo

¹²³ AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

¹²⁴ XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005. p. 339-380.

experimenta uma sensação imediata e tangível. O movimento pode esvaziar a presença, separando sensação e cognição. O instante desvinculou a experiência do sublime e da continuidade. A sensação de momentaneidade foi conectada à experiência da visão por pensadores como Walter Benjamin. O esvaziamento do presente teve consequências de longo alcance nas experiências do tempo da modernidade: de uma experiência de acumulação contínua passou-se para uma experiência de choques momentâneos. Foi também Benjamin que refletiu sobre a noção de alegoria, não somente como tropo linguístico, mas conectada à experiência e como noção central da crise da modernidade. A alegoria pode ser concebida como sendo princípios unificadores que fornecem a coesão social de uma identidade comum, dependentes de construções culturais. Ela pode se apresentar de duas maneiras: explícita e inconsciente. Na alegoria explícita, os referenciais da experiência nacional resultam de um processo intencional de codificação. Já na inconsciente, perceber as homologias nacionais exige a compreensão de vidas privadas enquanto representação coletiva. Trata-se de uma noção versátil que pode alterar sua definição e valores conforme o contexto cultural. Pensando no espectador que a assiste aos seis filmes selecionados para este estudo, pode-se perguntar qual a sua capacidade de detectar as dimensões coletivas e políticas sob a superfície do processo de narração?

Utilizar esta noção implica reconhecer que as linguagens mobilizadas na vida social não são sistemas transparentes. Há convenções que produzem uma mediação entre imagem e experiência. Mais ainda: na cadeia intenção, enunciação e interpretação criam-se efeitos que escapam ao controle do emissor. No processo de leitura alegórico de uma narrativa, parte-se da revelação de uma verdade oculta. Os significados buscados têm origem em um passado. A interpretação corresponde a um processo de remoção de camadas depositadas pelo tempo até se chegar à verdade.

É no final do século XIX que comparece um grande questionador da História. Friedrich Nietzsche publica em 1874 o ensaio *Sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*.¹²⁵ O texto aparece como uma das quatro *Considerações intempestivas*, também chamadas de *extemporâneas*. José D'Assunção Barros insere Nietzsche no que ele classifica como Paradigma da descontinuidade.¹²⁶ A partir de Nietzsche e de sua influência em diversos autores, encontramos o questionamento de valores transcendentais como verdade, progresso e moral. Contudo, Nietzsche também realiza nas *Considerações* um profundo

¹²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre História**. São Paulo: Loyola, 2005.

¹²⁶ BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**, v. III Os paradigmas revolucionários. Petrópolis: Vozes, 2011.

questionamento do sentido da História, afrontando a ideia de história a partir da noção de historicidade. No século da História, ele traz à tona os problemas que o excesso de História (o fardo) pode ocasionar. A decadência europeia que se desenhava advinha desse excesso de História. E ele não se faz de rogado, tratando logo de criticar três centros produtores de História: as filosofias da História, a historiografia científica e a História produzida pelos Antiquários. Nestas análises, aponta que o historiador que se pretende útil deve buscar o verdadeiramente grandioso. Deve também romper com a falsa continuidade histórica produzida pela noção de tempo linear. Aqui insere uma crítica à teleologia e à visão europeia de se enxergar como protagonista. Contra a linearidade apresenta a proposta de uma perspectiva da descontinuidade, ressaltando que a existência é permeada de imprevisibilidades, acasos e transformações que se redefinem a cada instante. Foi um dos pioneiros a destacar que o valor atribuído ao passado depende de como uma época avalia seu próprio presente (elemento chave no pensamento de Reinhart Koselleck).

Nietzsche aponta três razões do por que de se escrever a História, e o faz correlacionando um tipo de historiador, um tipo de consumidor/leitor e um tipo de objeto. A história monumental interessa àqueles que agem e perseguem um fim. Já os seres humanos que conservam e veneram o que foi enquadraram-se na História tradicionalista. Por fim, a História crítica contempla àqueles que sofrem e tem necessidade de libertação. Cabe destacar, que a utilidade pensada por Nietzsche é diferente daquela proposta e pensada pela *História Magistra Vitae*, na qual o passado se repete ciclicamente. Para Nietzsche o futuro é aberto, e o passado e presente devem estar em equilíbrio, um não podendo anular o outro.¹²⁷

Seu modelo de historiador seria o Historiador-artista, que deveria abandonar a ciência, e aqui sua crítica à ciência corresponde a um modelo específico: àquela que pretendia equiparar as ciências naturais com as humanas. Ele é contrário à possibilidade do historiador se colocar como juiz, e destaca que a fonte histórica não é um objeto passivo, ela interage com o pesquisador. O Historiador também deve evitar o anacronismo, e, para se contrapor à pretensão de neutralidade, Nietzsche desferirá ataques mordazes aos que nomeou de “eunucos da neutralidade”, “eunucos da objetividade” e “operários da história”. A escrita dessa História-arte deve ser polifônica, onde diversas vozes devem se manifestar em pé de igualdade no espaço discursivo.

Benedetto Croce articulou com raro talento o domínio da cultura de um país, onde buscou produzir uma História Moral da Itália. Além da famosa citação de que “Toda História

¹²⁷ BARROS, op., cit., v. 3.

é História do Tempo Presente”, Croce dedicou-se às obras de Vico, Hegel e Marx. Também centrou seu esforço na reflexão sobre a relação de afinidade do conhecimento artístico e histórico¹²⁸. Após sua incursão pelo Marxismo, buscou combater o Positivismo, defendendo uma espécie de “Renascimento do Idealismo”, elaborando um sistema filosófico ao longo de quinze anos. Para Croce, um livro de história não deve ser julgado como literatura, pela correção dos fatos, ou por incitar muito ou pouco a imaginação, mas sim por seu mérito histórico. A história compõe um ato de entendimento e compreensão induzidos pelas exigências da vida prática. As exigências práticas e os juízos históricos dão o caráter da história contemporânea, que se refere às necessidades presentes. “O homem é microcosmo no sentido histórico, um compêndio de história universal”.¹²⁹ Percebe-se o impulso idealista quando afirma que “Escrever a história não é imaginação, mas pensamento”.¹³⁰ Questiona, ainda, como nos colocamos acima do passado se estamos nele e ele está em nós. Escrever a história constitui-se numa dupla jornada: um modo de se livrar do peso do passado e uma forma de libertar-nos da história. Os fatos não podem ser expostos tal como aconteceram a menos que sejam julgados com base no princípio lógico da indissolubilidade do predicado de existência. O historiador é movido por um impulso no sentido do futuro, ele olha o passado com olhos de artista. Desse modo, o conhecimento histórico não se reduziria apenas ao terreno artístico, mas a própria História estaria inserida no conceito geral de arte. Croce buscou combater a intromissão dos esquemas derivados das ciências naturais, ao mesmo tempo em que buscou elevar o caráter teórico da arte.

O século XX

É nesta alvorada do século XX que surgirá uma nova revolução francesa da Historiografia centrada na chamada Escola dos *Annales*. Se no contexto francês da passagem do século XIX para o XX a situação institucional da Disciplina Histórica era confortável e estável, contando com um espaço de representatividade social, o mesmo não se pode dizer das primeiras décadas do século XX, com o rearranjo do quadro disciplinar. No berço do avanço da Escola travou-se um diálogo com as Ciências Sociais, a Psicologia e a Geografia, com o

¹²⁸ CROCE, Benedetto. **História como história da liberdade**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. Também: MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. Benedetto Croce (1866-1952). In: PARADA, Maurício. **Os historiadores: clássicos da História**, v. 2 de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2013. p. 138-158. PAULA, João Antonio de. Benedetto Croce (1866-1952). In: BENTIVOGLIO, Júlio; LOPES, Marcos Antônio. **A constituição da História como ciência: de Ranke a Braudel**. Petrópolis, Vozes, 2013. p. 117-146.

¹²⁹ CROCE, op. cit., p., 30.

¹³⁰ Ibid., p. 30.

intuito de diferenciar sua nova produção da História Política e da História dos Acontecimentos, predominantes até então. A proposta de uma História Social trouxe junto consigo uma forte crítica à história metódica e à inclusão da história nos limites definidos por alguma teoria. Também não se pode negar o projeto de criticar o *establishment* intelectual para avançar na ocupação de cargos e espaços acadêmicos.

Três principais temáticas orientaram a crítica aos seus patriarcas: o Antievolucionismo, centrado em um conceito de temporalidade histórica baseada nas novas pesquisas da física; o Antipoliticismo, centrado numa defesa da vida material; e o Antimoralismo, que criticava qualquer julgamento à História. Lucien Febvre destaca o ataque sofrido pelos historiadores. O lote de homens notáveis, tal como poetas, romancistas e ensaístas, dedica-se à História superficialmente ¹³¹.

Esse reforço do *status* do historiador veio demarcado com uma crítica ao anacronismo na produção histórica. Febvre buscava estabelecer as estruturas psicológicas como elemento central da análise histórica. Esse historiador clássico oferecia uma visão forte de uma época, fomentando uma sucessão de discussões nas gerações subsequentes. A definição do tema deveria ocorrer a partir de um problema, relevando questões singulares do objeto, não sendo realizada como um mero exercício narrativo, destacando a totalidade da realidade social e apreendendo-a com suas interconexões. Ele destacava que as fontes escritas não tinham o monopólio do rol dos historiadores:

Faz-se a história com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Ela, porém, pode ser feita, deve ser feita, sem documentos escritos se eles não existirem. Com tudo o que a engenhosidade do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Formas de campos e ervas daninhas. Eclipses da lua e cangas. Perícias de pedras executadas por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo o que, sendo do homem, depende do homem, serve ao homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e os jeitos de ser do homem. Não consiste toda uma parte, e a mais apaixonante, sem dúvida, de nosso trabalho de historiador num esforço constante para fazer falarem as coisas mudas, fazê-las dizer o que não dizem por si mesmas acerca dos homens, das sociedades que as produziram – e constituir, por fim, entre elas, essa vasta rede de solidariedades e ajuda mútua que supere a ausência do documento escrito?¹³²

¹³¹ “Que fazer? Agradecer-lhes sem falso pudor, examinar com toda a sinceridade as suas críticas; entregar-nos ou resistir? Sim, se vemos neles camaradas de combate, que podem nos tocar seja por argumentos racionais, seja por apelos ao sentimento: porque, enfim, nós, historiadores, vivemos na mesma atmosfera de crise que os outros homens nossos contemporâneos – e necessitamos, para que possamos perseverar, da confiança em nós mesmos e em nossas obras. Não, se, por trás de um paravento da história, percebemos nesses homens a sedução de erros e ilusões. Não, decididamente não, se em outros escritos constatamos a ação de um veneno do espírito”. FEBVRE, Lucien, apud LOPES, Marcos; AVELAR, Alexandre. Lucien Febvre (1878-1956). In: BENTIVOGLIO, Julio; LOPES, Marcos Antônio. **A constituição da História como ciência: de Ranke a Braudel**. Petrópolis: Vozes, 2013, p.195.

¹³² FEBVRE, Lucien, 1940, apud DELACROIX; DOSSE; GARCIA; op., cit., p. 174.

As primeiras gerações dos *Annales* caracterizam-se, então, pela preocupação com o caráter científico da produção e do conhecimento histórico. Das críticas efetuadas sobre os *Annales*, questiona-se a ausência de uma teoria que pensasse a história global. Suas análises debruçam-se sobre os métodos, principalmente com a colaboração interdisciplinar. A ausência de uma unidade de pensamento evidencia-se quando Marc Bloch denomina a História como “a ciência dos homens no tempo”, e Febvre diz que a história “é um estudo cientificamente elaborado”. Um vetor comum era a formulação da “história-problema” que colocasse perguntas ao passado, ao invés de simplesmente narrar. As questões impostas ao passado permitem pensar o fato como algo construído e apreendido junto com hipóteses e conjecturas.¹³³ Para Febvre a tarefa do historiador seria:

[...] inventariar inicialmente em seu detalhe e, em seguida, recompor para a época estudada o material mental de que dispunham os homens dessa época; por um possante esforço de erudição, mas também de imaginação, reconstituir o universo, todo o universo físico e intelectual, moral, no meio da qual se moveram gerações que o precederam; tomar um sentimento nítido do que, por um lado, a insuficiência das noções de fato sobre este ou aquele ponto e, por outro lado, a natureza do material técnico em uso numa determinada data da sociedade que se quer estudar engendrariam necessariamente lacunas e deformações nas representações que certa coletividade histórica forjaria do mundo da vida, da religião, da política.¹³⁴

No século XX, a escrita da História evoluiu por padrões institucionais e intelectuais que produziram uma tensão historiográfica. A renovação, muitas vezes sempre requisitada, recorreu a outras disciplinas para buscar *insights* teóricos e metodológicos. O afastamento da literatura realizado no século XIX, com a sedimentação da disciplina de História, de certa forma foi revertido no final do século XX por autores como Wayden White, Keith Jenkins e Dominic LaCapra. O propagado retorno da narrativa trouxe um questionamento das fronteiras entre história, literatura e filosofia. A crítica aos apegos dos paradigmas do século XIX veio acompanhada do papel da linguagem nas descrições das realidades históricas. Para estes *enfant terribles*, os historiadores optam por não ver o elemento imaginativo de suas obras, aceitando que transcendem a ficção ao estabelecer rigorosas diretrizes na sua disciplina.

Após mais de quarenta anos da obra máxima de White, *Meta-História*, a nova Filosofia da História proposta por ele ainda causa incômodos e proporciona algumas reflexões polêmicas. Suas obras incorporam as pesquisas epistemológicas e reflexões meta-teóricas que buscam reconsiderar o lugar da linguagem e do discurso, questionando o cruzamento do

¹³³ PETERSEN, op., cit., p. 111.

¹³⁴ FEBVRE, Lucien, Apud: LOPES, Marcos; AVELAR, p. 192.

ficcional e do não ficcional. Com isso, ele leva a confluência do problema da narrativa com a cientificidade do discurso histórico. A implicação ideológica da narrativa seria o fator que a impediria de ser plenamente científica.

Em *O conteúdo da forma*, White trabalha com as relações entre os discursos, narrativas e as representações históricas. Questiona aquilo que é tomado como natural: os escritores de ficção inventam tudo, personagens, acontecimentos, tramas, motivos, temas, atmosfera, etc., enquanto os historiadores só inventam adornos retóricos e efeitos poéticos. Para ele, as teorias do discurso dissolvem as diferenças entre os discursos realistas e ficcionais, sob a base de uma presunção de diferença ontológica. A narrativa, mais do que uma forma de discurso que pode preencher diferentes conteúdos, tem um conteúdo prévio antes da materialização da escrita. Ao refletir sobre a natureza da narrativa, isto nos leva a uma reflexão sobre a natureza da cultura e da humanidade. Ela seria um meta-código, um universal humano, a base para transmitir mensagens transculturais.¹³⁵

Em *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*, White trabalha com os clássicos do pensamento histórico do século XIX, onde, por meio de sua análise, busca estudar o que classifica como “a estrutura profunda da imaginação histórica”.¹³⁶ Para White o trabalho histórico é “uma estrutura verbal na forma de discurso narrativo em prosa”,¹³⁷ e é formado por um conteúdo estrutural profundo que é poético e linguístico. Para ele, isto constitui um paradigma que opera de forma meta-histórica na produção de um trabalho histórico. Ele vislumbra três dimensões manifestas (epistemológicas, estéticas e morais) do trabalho histórico. Em seguida, propõe uma classificação de estratégias de impressões explicativas: a explicação por argumentação formal, a explicação por elaboração de enredo, e a explicação por implicação ideológica. Para cada uma, há quatro características que delimitam sua atuação. É justamente a combinação destes elementos que comporão o estilo narrativo de cada autor. Este estilo está articulado com a base de um protocolo linguístico e de uma consciência histórica que se apresenta pela metáfora, pela sinédoque, pela metonímia e pela ironia. White seleciona aqueles que considera nomes clássicos da historiografia e da Filosofia da História do século XIX: Hegel, Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Marx, Nietzsche, Croce. A síntese da teoria de White pode ser esquematizada no quadro abaixo:

¹³⁵ WHITE, Hayde. **El contenido de la forma**: narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Paidós, 1992.

¹³⁶ WHITE, 2008, op., cit., p. 11.

¹³⁷ Ibid., p. 11.

Dimensão Profunda	Dimensão Manifesta	Dimensão Manifesta	Dimensão Manifesta
Tropo	Modo de elaboração de enredo	Modo de argumentação formal	Modo de implicação ideológica
Metáfora	Estória romanesca	Formismo	Anarquismo
Metonímia	Tragédia	Mecanicismo	Radicalismo
Sinédoque	Comédia	Organicismo	Conservadorismo
Ironia	Sátira	Contextualismo	Liberalismo

Tabela 1 WHITE, Hayden. A partir de MELLO, Ricardo Marques de. Hayden White (1928-). In: PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores: clássicos da História**. v. 3. De Ricoeur a Chartier. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 191.

Na explicação por **argumentação formal**, o historiador explica os eventos através do argumento nomológico-dedutivo. Seguindo a análise de Stephen Pepper, White identifica quatro paradigmas neste ponto: formismo, organicismo, mecanicismo e contextualismo. A teoria formista tem como foco a identificação de características ímpares dos objetos que preenchem o campo histórico. Ela está completa quando “um dado conjunto de objetos foi convenientemente identificado, seus atributos de classe, genéricos e específicos, foram marcados, e as etiquetas que atestavam essa particularidade foram coladas”.¹³⁸ O modo organicista é mais reduutivo, pois nele o autor descreve os pormenores como componentes de um processo sintético. “O historiador organicista tenderá a ser regido pelo desejo de ver entidades individuais como componentes de processos que se agregam em totalidades que são maiores ou qualitativamente diferentes da soma de suas partes”.¹³⁹ Já no modo mecanicista, tendem a ser sintéticas, onde os atos dos agentes são vistos como manifestação extra-histórica. Ele se apoia na busca de leis causais. Por fim, no modo contextualista os eventos podem ser explicados quando inseridos dentro de um contexto, explicando os fios que prendem um indivíduo ao contexto ou instituição. Primeiro, o paradigma contextualista isola algum elemento, para depois:

Escolher os ‘fios’ que ligam o evento que vai ser explicado a diferentes áreas do contexto. Os fios são identificados, estendidos para fora, na direção do espaço natural e social circundante dentro do qual ocorreu o evento, e estendidos para trás no tempo, a fim de determinar as ‘origens’ do evento, e para frente no tempo, a fim de determinar seu ‘impacto’ e ‘influência’ sobre os eventos subsequentes. Essa operação termina no ponto em que os ‘fios’ ou desaparecem no ‘contexto’ de algum outro ‘evento’ ou ‘convergem’ para provocar a ocorrência de algum novo evento.¹⁴⁰

¹³⁸ WHITE, 2008, op., cit., p. 30.

¹³⁹ Ibid., p. 30.

¹⁴⁰ Ibid., p. 33.

A explicação por **elaboração de enredo** é a via pela qual “uma sequencia de eventos modelados numa estória gradativamente se revela como sendo de uma estória de tipo determinado”.¹⁴¹ Seguindo os passos do linguista Northrop Frye, White identifica quatro tipos de explicação por elaboração de enredo: o romanescos, a comédia, a tragédia e a sátira. O historiador seria forçado a colocar em enredo algum destes elementos, compondo um modelo arquetípico. O modo romanescos constitui-se em um drama de “auto-identificação simbolizado pela aptidão do herói para transcender o mundo da experiência”.¹⁴² A sátira constitui-se no oposto ao romanescos, pois é um drama de disjunção. A comédia e a tragédia oferecem uma possibilidade de libertação da queda e reconciliação com o homem e seu mundo. Estes quatro arquétipos oferecem um modo de caracterizar as impressões explicativas de um historiador: as narrativas diacrônicas e as sincrônicas. Nas primeiras predomina o senso de transformação estrutural e nas segundas o senso de continuidade estrutural.

Por fim, há a explicação por **implicação ideológica**. White entende por ideologia “um conjunto de prescrições para a tomada de posição no mundo presente da práxis social e a atuação sobre ele”.¹⁴³ Seguindo a análise de Karl Mannheim, White postula quatro posições ideológicas: anarquismo, conservantismo, radicalismo e liberalismo. Aqui esses termos não se referem a partidos políticos, mas sim aos designadores de preferência ideológicos, diferentes atitudes ao estudo da sociedade, e até mesmo a orientações temporais. Assim, estas posições podem ser analisadas conforme três características básicas: mudança social, a velocidade com que ocorre essa mudança e a orientação temporal.

Em *Trópicos do discurso*, White destaca a reação “Fabiana” dos historiadores contra as críticas sobre o labor intelectual.¹⁴⁴ Quando a crítica destaca a amenidade do método, o historiador responde que não reivindicou o *status* de ciência pura. Quando se ressalta que a história seria um tipo de arte, o historiador responde que a história é uma semiciência. Para White, essa tática permitiu aos historiadores se colocarem em um plano médio e epistemologicamente neutro entre ciência e arte. Como vimos na trajetória que percorremos até agora, isso nem sempre foi tranquilo, e, como veremos mais adiante, a inserção do cinema desvela que isso ainda traz muitos incômodos no campo disciplinar acadêmico. O que White frisa é que ao reivindicar os dois *status*, mas fugir de adotar considerações e reflexões que estes campos desenvolveram, os historiadores estariam se afastando deste debate e do meio social, adquirindo uma animosidade por parte destes. Isto aconteceria por duas causas. A

¹⁴¹ WHITE, 2008, op., cit., p. 23.

¹⁴² Ibid., p. 23.

¹⁴³ Ibid., p. 36.

¹⁴⁴ WHITE, *Trópicos do Discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001.

primeira seria pelo caráter conservador da disciplina. A suposta insinuação que White classifica como “ingenuidade metodológica” levou a um afastamento de autoanálises. A segunda causa seria que este plano médio entre ciência e arte desapareceu nos dias atuais, uma vez que os pensadores de hoje não concordam que ciência e arte são meios distintos de compreender o mundo.¹⁴⁵

Posteriormente, o próprio White revisou as críticas efetuadas a sua obra em *Figural Realism*.¹⁴⁶ Ele sistematizou quatro colisões teóricas com sua proposta. A primeira é que sua teoria conduz ao relativismo linguístico que priva o discurso de suas pretensões de verdade. A segunda é que ele inverte as relações do literal e figurativo, ameaçando a disciplina histórica em sua empiria. A terceira destaca a ênfase nos aspectos constitutivos da linguagem do historiador para dissolver pretensões de referências do mesmo. Por último, se todo discurso é ficcional, seu objeto não se encontra no mundo real.¹⁴⁷ Este último busca resgatar o caráter referencial do relato histórico. O estudo fenomenológico da experiência mostra que as vidas estão estruturadas narrativamente. A atividade narrativa é prática, antes de ser cognitiva ou estética, contudo, ele não aborda a maneira como o conteúdo da narrativa se relaciona com o passado.¹⁴⁸ White desenvolve o conceito de narrativização, onde o ato de narrar se oculta para produzir um efeito de realidade na projeção do passado.¹⁴⁹

¹⁴⁵ “Assim os historiadores dessa geração devem prepara-se para enfrentar a possibilidade de que o prestígio desfrutado por essa profissão entre os intelectuais do século XIX foi uma consequência de forças culturais determináveis. Precisam preparar-se para alimentar a ideia de que a história, tal como se costuma concebê-la, é um tipo de acidente histórico, um produto de uma situação histórica específica, e de que, desfeitos os mal-entendidos que deram origem a essa situação, a história talvez perca a sua condição de modo de pensamento autônomo e autolegitimador. É bem possível que a tarefa mais difícil que a atual geração de historiadores é chamada a realizar seja expor o caráter historicamente condicionado da disciplina histórica, presidir a reivindicação da dissolução de autonomia que a história mantém com respeito as demais disciplinas e promover a assimilação da história a um tipo superior de investigação intelectual que, por estar fundada numa percepção mais das semelhanças entre a arte e a ciência que das suas diferenças, não pode ser adequadamente assinada nem por uma nem por outra”. *Ibid.*, p. 41

¹⁴⁶ Conforme: LAVAGNINO, Nicolás. Cinco tesis en torno a las arquitecturas del lenguaje histórico: a cuarenta años de Metahistoria de Hayden White. **Signos Filosóficos**, n. 30, p. 119-149, 2013.

¹⁴⁷ Seguindo na linha do impacto e do debate provocado pela obra de White, Verónica Tozzi destaca a diferença das abordagens do último com as de D. Carr. TOZZI, Verónica. Por qué reescribimos la historia? Sobre el despropósito de un relato definitivo del pasado. **Revista latino-americana de filosofía**, v. 31, n. 2, p. 315-340, 2005.

¹⁴⁸ “Outros historiadores travaram um debate com White, como Roger Chartier, que indagou sobre tensões e contradições em sua obra. Para ele, o método formista é incompatível com a proposta de libertar o homem do fardo da história. Por isso, questiona se é legítimo usar o método tropológico sem levar em conta o lugar da produção retórica. Se a realidade dos fatos não tem importância, qual o propósito de produzir história – questiona-se Chartier. Já Arthur Marvick centra suas críticas entre o que pós-modernistas dizem que os Historiadores fazem e o que eles realmente fazem. Ele reconhece que é inevitável o uso de metáforas na escrita, mas destaca que cabe ao autor precisar com qual significado um conceito é empregado. Marvick também aponta que a escrita e a pesquisa não são atividades isoladas, constituem um processo interativo e integrado, e sua continuidade é atestada pelas sucessivas correções e questionamentos dos seus pares. Ao assegurar a realidade do objeto da história, Marvick faz as seguintes comparações entre o conhecimento histórico e as ciências naturais: a) o conhecimento do passado nos chega através do trabalho dos historiadores, do mesmo modo que o conhecimento do mundo natural nos chega através do trabalho dos cientistas; b) os historiadores podem

Então, para White o elemento ficcional é comum aos discursos literários e historiográficos. Porém, ele difere Narrar de Narrativizar. Narrar envolve a ficcionalização que, necessariamente, não significa mentir ou criar coisas que não existem, mas sim imaginar, criar na imaginação. Dessa forma, a retórica governa a descrição do campo histórico, sua estrutura profunda da imaginação. Neste caso, a história é tropológica. O historiador situa os dados numa estrutura ficcional que lhes dá sentido e os explica com uma pretensão realista. No campo da literatura, destaca que os escritores também estavam interessados em representar o real, mas se deram conta que a linguagem faz parte do mundo. No que tange a este último ponto, o cinema sempre carregou consigo, na sua evolução técnica e narrativa, a percepção da constituição da linguagem com o conteúdo a ser transmitido por um filme. A crítica de White pode ter fundamento no campo dos historiadores, entretanto alguns trabalhos demonstram essa preocupação de pensar a narrativa desde o momento inicial da pesquisa, e não destituído da operação historiográfica, como aquele desenvolvido por Jörn Rusen que abordaremos mais adiante.

Toda ousadia e polêmica das propostas e teorias criadas por Hayden White foram maximizadas por Keith Jenkins nas obras *A história repensada* e *A História refigurada: novas reflexões sobre uma antiga disciplina*.¹⁵⁰ Pensando na projeção de um futuro emancipatório individual e social onde se viverá sem a história, Jenkins se questiona acerca do que os historiadores têm a dizer em uma cultura a-histórica, na qual, após o cenário do pós-modernismo, encontramos o fim do pensar historicamente.

investigar e escrever sobre as sociedades passadas somente a partir de vestígios e traços deixados por tais sociedades (fontes primárias), do mesmo modo que os cientistas naturais somente podem explicar os fenômenos da natureza a partir da observação e experimentação; c) o corpo de conhecimento que origina das investigações da natureza revela diferentes aspectos do mundo natural (aspectos químicos, físicos, biológicos) tal como eles são conhecidos através da pesquisa dos cientistas (pois não se tem outra maneira de conhecê-los), e a história, igualmente, é o estudo dos aspectos passado humano (religião, política, economia, direito) através do estudo sistemático das fontes primárias, e o conhecimento originado dessa investigação é o passado humano tal como é conhecido pelos historiadores”. MARQUEZ, Rodrigo Oliveira. **Teoria da História: Hayden White e seus críticos**. 179 f. Brasília, Universidade de Brasília, 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História. 2008. Universidade de Brasília., p. 143.

¹⁴⁹ Num rápido sobrevoo desta polêmica, destacamos que para George Iggers existem fundamentos extraideológicos para mediar e decidir sobre as interpretações narrativas. Para Dominick LaCapra, as narrativas históricas e os objetos de investigação expressam tensões internas que desafiam as estruturas disciplinares. Paul Ricoeur desenvolve uma visão mais positiva quando aborda a perspectiva prática e social da narrativa. Erich Auerbach reconstrói pontos que vinculam texto e obra. Já Nortrop Frye trabalha com as narrativas históricas vistas como alegorias. Para este, uma trama é muito mais que algo apenas estético, envolve as intenções sociais e implicações ideológicas. Para Kohler, a narrativa constitui-se nos eventos percebidos pelo narrador e que são selecionados, organizados e conectados para uma audiência em particular. Conclui-se que nessas teorias o efeito da narrativa é mais importante que a verdade ou a falsidade do narrado. Outros autores, como Fredric Jameson, lembram que um ato estético também é um ato ideológico. LAVAGNINO, Nicolás. Lo compacto y lo distorcionado: ciencia, narrativa e ideologia en Hayden White. **História da Historiografia**, n. 16, p. 239-256, 2014.

¹⁵⁰ JENKINS, Keith. **A história refigurada: novas reflexões sobre uma antiga disciplina**. São Paulo: Contexto, 2014.

Jenkins argumenta que, apesar de múltiplos pluralismos interpretativos, se produz uma história fechada em interpretação, fator que impede uma democracia radical e aberta. Este autor começa questionando a crença no valor intrínseco do passado. Para ele não há nada de essencial no passado, pois os valores vêm de fora das práticas dos historiadores. Todo ser humano é autor de sua própria vida, sem a necessidade de contar com um passado autoritário e historicizado para balizar essa autoria. O passado sempre foi e sempre irá com qualquer um, sem sombra de ciúme nem pitada de fidelidade permanente a uma determinada pessoa: hagiógrafos, antiquários, profissionais, marxistas, annalistas, estruturalistas, fascistas, feministas, neorrankeanos pragmáticos – qualquer um pode tê-lo.¹⁵¹

Para Jenkins, mesmo com a ascensão do Pós-modernismo os historiadores permaneceram modernos, uma vez que não compreenderam que o Pós-modernismo problematiza o *status* da forma e não o conteúdo. Assim, a nossa formação social moderna, aberta e pluralista, encontra-se em recuperação, e os historiadores com sua erudição, objetividade, neutralidade e distanciamento constituem-se nos “álibis do silêncio”. Dentro desta formação social, quando o futuro é programado para se transformar no *status quo* e garantir uma continuidade desejada, o passado não pode ser considerado aberto, não pode “ser lido” por qualquer pessoa, logo, isso foge das características do Pós-modernismo.

Dialogando com autores como Jacques Derrida e Ernesto Laclau, Jenkins destaca que a linguagem é instável, pois não é fixada ou fechada. O Significante precisa de outro significante (suplemento) para se tornar um conceito (significado). Esta relação não é fixa e padronizada. O ato de leitura que tornou o passado histórico constitui o passado como história. Só textualmente o passado pode ser apropriado e tornar-se sujeito de nossa imaginação, o que não quer dizer que o passado seja literalmente um texto. Entre uma leitura fiel e uma infiel, deve-se abrir o texto para ir além de suas próprias tentativas de fechamento, o que permite tornar nosso o texto. Para dar sentido ao mundo por meio de uma prática discursiva como a história, é preciso que haja uma tensão entre o conceito ideal e a sua inscrição empírica. Essa tensão seria aporética, onde a noção de significado carrega dentro de si a semente da própria destruição.

Nunca podemos saber o exato status (verdade) da parte do todo que herdamos, pois não conhecemos o todo, a totalidade, da história. Sempre apropriações parciais, e, portanto, falhas, as heranças nunca são ‘plenas’, nunca são completa(da)s. A seleção do que é historicamente significativo depende de nós, de modo que sempre é tarefa nossa ‘descobrir’ aquilo que o ‘passado’ significa para nós; o que queremos que a nossa herança/história ‘seja’ está sempre à espera de ser ‘lido’ e escrito no futuro,

¹⁵¹ JENKINS, op., cit., p. 21.

como qualquer outro texto: o passado como história está à nossa frente, e não atrás de nós.¹⁵²

Passando a dialogar com White, Jenkins busca remover alguns dos pressupostos sustentados por historiadores. Começa atacando a postura de defesa do passado como patrimônio exclusivo dos historiadores profissionais, a ponto de que o cargo de historiador profissional adquira a personificação da História como tal. Mais do que um método, a História vira uma etiqueta. O autor destaca que qualquer pessoa pode acessar o passado de maneira engenhosa e criativa. Aquilo que muitos classificam como “habilidades históricas” nada mais seria que habilidades genéricas e acessíveis a qualquer pessoa. Da mesma forma, os traços “do antes e do agora” que o historiador trabalha, não contêm em si um caráter especificamente histórico, mas são as práticas discursivas que transformam esses traços em algo histórico. “Assim, talvez seja melhor chamar esses vestígios de *arquivais*, visto que eles podem se tornar os objetos de investigação de muitos discursos sem pertencer a qualquer de um deles; os historiadores não têm direito exclusivo sobre o arquivo”.¹⁵³ Dessa forma, postando-se ao lado de Arthur Danto, Jenkins ressalta que a única representação concebível do passado seria aquela realizada por um cronista ideal, que registrasse tudo o que acontece no momento que acontece, conhecendo suas causas e sem conhecimento do futuro. “Para que uma história seja uma história, ela envolve necessariamente olhar para trás”.¹⁵⁴ Logo, o anacronismo seria um requisito essencial para o historiador. Desse modo, o que se pode oferecer como História é uma composição centrada no presente, uma apresentação experimental do passado que permita a liberdade para se valer dele da maneira que se quiser.

Em seguida, o autor destaca que o uso dos fatos para refutar a liberdade semântica pode ser questionado desde as análises de Roland Barthes, para quem os fatos constituem entidades linguísticas que são projetados a um domínio externo ao discurso e, posteriormente, consideram que determinam esse próprio discurso. Isso não implica negar a realidade passada, mas sim que ela não importa até ser incorporada pelo discurso. Ao contrário do que tem feito a história tradicional, comparando palavras com coisas, deve-se comparar coisas com coisas, processo que só pode ser feito metaforicamente: “[...] por causa da diferença ontológica entre o objeto de nossa investigação e o artefato resultante, entre o passado como tal e o texto histórico, a precisão total [...] é inatingível”.¹⁵⁵

¹⁵² JENKINS, 2014, op., cit., p.47.

¹⁵³ Ibid., p. 59.

¹⁵⁴ Ibid., p. 60.

¹⁵⁵ Ibid., p. 80.

Nossos atos realizados e artefatos produzidos dentro da esfera do mundo da vida (a totalidade das formas possíveis de comportamentos que as tradições culturais atribuem aos seres humanos) têm seu impulso inicial no desejo de alcançar aquilo que a imaginação humana projeta para além destes limites. Os avanços da tecnologia demandam o desejo de onipresença. O interesse pela memória traz consigo o desejo da onisciência. A vontade de superar limites e traspor a barreira do nascimento e da morte compõe o desejo da eternidade. Queremos conhecer o os mundos que existiram antes do nosso nascimento, ter com eles uma experiência direta: tocar, cheirar, provar, experienciar. Justamente esse aspecto sensual da História produziu um deslocamento no estilo de cultura histórica com o desenvolvimento de hipertextos, filmes, museus, etc.

Nossa concepção de tempo histórico foi historicizada. Ela pressupunha uma assimetria entre o passado (tomado como experiência) e o futuro (pensado como horizonte de expectativa). O presente aparecia como um momento transitório onde as ações humanas se realizavam como seleções entre diversos roteiros possíveis de futuro. No final do século XX, nossa concepção de presente foi ampliada para um espaço de simultaneidade. A cultura histórica não pode deixar de viver entre esse esforço para satisfazer seu desejo de presença e a consciência de que essa tarefa é impossível. “O esforço para estabelecer uma distância cognitiva como uma condição para a experiência objetiva pode nos tornar cegos para nosso desejo de experiência do passado”.¹⁵⁶ Gumbrecht se questiona até onde um livro pode ir para oferecer ou manter a ilusão de uma experiência direta do passado. Tomando em consideração que um livro é uma resposta prática e não um método, ele elenca seis maneiras de ação para proceder a escrever história depois de apreender com a história.

A primeira consiste em se libertar da obrigação de começar textos históricos legitimando a relevância específica dos momentos que escolhemos. Para o autor, não é necessário estabelecer uma continuidade entre o passado e o presente. A segunda compreende que a perspectiva da simultaneidade histórica não depende da escolha de um período, de um ano, ou outro recorte temporal. Isto leva a abstrair da sequencialidade e causalidade na operação de escrita. No terceiro ponto, Gumbrecht se questiona sobre quais textos e artefatos pertencem ao período escolhido. A ampliação do rol de fontes utilizáveis permite compreender potencialmente os traços de todas as experiências que possam ter acontecido. O quarto ponto traz a questão de quando considerar completa a pesquisa de fontes disponíveis. Para Gumbrecht, quando o nível de densidade documental atingir o ponto em que a análise de

¹⁵⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 473.

fontes adicionais não proporcionar novas revelações está demarcado o limite do material documental a ser consultado. No quinto ponto, a pergunta que o autor levanta é “qual o tipo de ‘realidade histórica’ que surge de uma reconstrução que tenta realizar o desejo de executar uma experiência direta com o passado”? Para chegar ao mundo cotidiano, trazendo os fenômenos numa posição de proximidade espacial (a ponto de tocar, cheirar e ouvir o passado) e desejando que os leitores esqueçam que não estão em 1926, Gumbrecht recorre ao uso de fenômenos materiais e de visões de mundo. Ao renunciar à sequencialidade da narrativa, ele dispõe que “escolher a simultaneidade como condição estrutural deste livro exigiu apenas uma tolerância em relação a paradoxos. Também excluiu a possibilidade de tratar sujeitos como agentes, porque só se pode creditar controle a uma ação numa narrativa, e a narrativa requer sequencialidade”.¹⁵⁷ Por fim, no sexto ponto, a questão que fica é se é possível integrar estes diversos objetos e configurações dentro de um discurso historiográfico. Uma vez que não experienciamos os mundos cotidianos como sistema, a forma discursiva encontrada pelo autor constituiu-se de verbetes sem simetrias ou centros, compondo uma rede assimétrica, transferindo para o leitor a escolha dos caminhos narrativos. Quatro seções compõem os pontos: Acontecimento; Dispositivos; Códigos; e Códigos em colapso. Cada verbete é composto com diferentes fontes, com predominância da literatura.

Dando continuidade à abordagem da experiência, Gumbrecht desenvolve o conceito de “Produção de Presença”, onde eventos e processos intensificam o impacto dos objetos presentes sobre corpos humanos.¹⁵⁸ A Presença refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos, e Produção ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Para referenciar sua proposta e lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar a relação do mundo fundada na presença, o autor realiza uma crítica do conceito de metafísica, tomada como uma atitude que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material. Ele propõe um desafio à tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação é a prática nuclear das humanidades. Esta tradição foi construída a partir da ruptura com a tradição iconográfica que concebia o mundo como uma superfície plana. A visão de uma perspectiva externa trouxe uma dupla inovação: o homem como observador externo do mundo e o homem visto nesta posição. Esta nova autorreferência tornou o mundo uma superfície material que precisa ser interpretada, ou seja, ir além da superfície, penetrar na busca de um sentido, e isso, por consequência, permite que o sujeito

¹⁵⁷ GUMBRECHT, 1999, op., cit., p. 481.

¹⁵⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/PUCRIO, 2010.

capaz de produzir determinado tipo de conhecimento também é capaz de ocultá-lo e manipulá-lo. Durante o período medieval, a humanidade não fora entendida como produtora de conhecimento, uma vez que este seria alcançado pela revelação divina. Tudo o que pertence à materialidade do significante torna-se secundário. “Assim como, na teologia do protestantismo, a substância do corpo de Cristo e a substância do sangue de Cristo iam sendo substituídas pelo corpo e pelo sangue como sentido, no teatro a atenção dos espectadores passava dos corpos dos atores para os personagens que eles incorporavam”.¹⁵⁹ Desse modo, o observador de segunda ordem está “condenado” a observar a si mesmo no ato da observação. Ele percebeu que cada representação que produzisse dependia do ângulo específico da observação, o que destruía a crença na estabilidade dos objetos de referência. Gumbrecht destaca que uma das soluções tentadas para ultrapassar esses desafios foi uma mudança no estilo de representação. De um mundo visto como espelho tentou-se passar para um estilo onde cada fenômeno seria identificado pela narrativa. “[...] os discursos narrativos abrem um espaço no qual a multiplicidade de representações pode ser integrada e ganhar a forma de uma sequência”.¹⁶⁰

Assim, desde séculos anteriores vem ocorrendo tentativas de juntar experiência e percepção. Ultrapassar a metafísica pode ser entendido como uma tentativa de redimir a alternância inútil entre práticas “suaves” e “duras”, e o desejo dessa ação ocorre porque o ser humano sente que a visão metafísica está correlacionada à perda do mundo, pois não estamos em contato com as suas coisas. Importante destacar que Gumbrecht dá atenção à abordagem de George Steiner: a relação entre as camadas de sentido e as camadas de presença em uma obra de arte.

O que nos fascina nos objetos da experiência estética? O desejo mais ou menos oculto de transcender o cotidiano. Do que sentimos falta, num mundo saturado de sentido, é dos fenômenos de presença. Os efeitos de presença estão permeados de ausência. Os objetos de experiência estética se caracterizam por uma oscilação entre efeitos de presença e de sentido. A arte constitui-se na possibilidade de experiência simultânea dos efeitos de presença e sentido, onde não há uma simples relação de complementaridade. A impossibilidade do desejo de presentificação – tocar, cheirar e sentir – nos leva a tratar com carinho as ilusões dessas percepções. Gumbrecht, então, propõe um conjunto de conceitos que ajude a superar o estatuto da interpretação nas humanidades. Sua tipologia está ancorada em dois conceitos experimentais: cultura de presença e cultura de sentido.

¹⁵⁹ GUMBRECHT, 2010, op., cit., p. 53.

¹⁶⁰ Ibid., p. 63.

	Cultura de sentido	Cultura de presença
Autorreferência humana	Pensamento	Corpo
Mente como autorreferência	Subjetividade	Corpo como parte integrada à existência
Conhecimento	Produzido por um sujeito no ato de interpretar	Tipicamente revelado
Concepções definidas de signos	Estrutura metafísica; Transformação como vocação	Vontade de alterar ritmo é visto como pecado
Dimensão	Tempo	Espaço
Relação como os corpos humanos se constituem	Adiada a violência	Transformada em violência
Conceito de evento	Inseparável do valor de inovação	Desconectado de inovação e surpresa

Tabela 3: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/PUCRIO, 2010.

Para concluir sua obra, Gumbrecht apresenta em “Produção de Presença” um desenho de possíveis futuros e práticas não-metafísicas. Imprescindível para este processo é o redesenho das fronteiras disciplinares das Artes e Humanidades. E o faz partindo de campos bastante conhecidos e tradicionais: a estética, a história e a pedagogia. Na primeira interessa ao autor a comensurabilidade da experiência estética e os tipos de epifanias que pode suscitar. Já na História, chama atenção as técnicas que produzem a sensação de que “mundos passados podem tornar-se de novo tangíveis”. No âmbito pedagógico, a tarefa mais importante seria confrontar os alunos com a complexidade intelectual. “Epifania, presentificação e dêixis seria, então, três conceitos nos quais eu tentaria reunir as minhas preferências, imaginações e desejos acerca de formas futuras da prática nas Humanidades e nas Artes”.¹⁶¹

A experiência estética nos dá a sensação de intensidade e vivacidade que não encontramos no mundo histórico e cultural do cotidiano. Nesta proposta, não deveríamos limitar uma análise da experiência apenas do lado do receptor, mas abordar também os objetos de fascínio que começaram por ativá-los e evocá-los. Presença e sentido aparecem juntos e mantêm uma relação de permanente tensão, algo que tendemos a ignorar quando executamos as coisas no “modo automático das vidas cartesianas”. E aqui Gumbrecht aponta uma questão de nosso interesse: é na arte que se dá a possibilidade de experiência simultânea dos efeitos de sentido e de presença. Ambos não se encontram com o mesmo peso, pois isso varia conforme a materialidade de cada objeto. Uma concepção exclusivamente semiótica ou metafísica do signo não consegue fazer jus à experiência estética.

¹⁶¹ GUMBRECHT, 2010, op., cit., p. 124.

Outra experiência que busca uma nova forma de escrita historiográfica foi realizada por Robert Rosenstone no livro *Mirror in shine*.¹⁶² Para fazer acessível no presente as ações e a mentalidade do passado, ele mesclou reconstituições historiográficas, biografias e narrativas. Partindo de questões de como o Japão influenciou o ocidente, Rosenstone marca a presença narrativa na terceira pessoa. A escolha do Japão deve-se a aulas que este historiador começou a ministrar desde 1974. O retorno aos EUA ocasionou questionamentos e estranhamentos culturais que o inquietaram. Por isso, ele realiza uma mescla de biografia, psicobiografia e autobiografia em uma estrutura narrativa semelhante a romances. Essa representação do encontro do Japão com os EUA é realizada através da abordagem de três estadunidenses que viveram no oriente, e busca entender como aprendemos com outras tradições e de como a própria história pode ser vista como uma tradição. O século XX expandiu as fronteiras da investigação histórica, mas a escrita “naturalista” do XIX permaneceu nas práticas historiográficas em voga.

Mirror in shine é composto por cinco capítulos e uma introdução metodológica, e que dá voz ao próprio autor. Os títulos dos capítulos sintetizam essa experiência narrativa: *Landing, Searching, Loving, Learning e Remembering*. Cada capítulo está dividido em três subcapítulos, representando, cada um deles, a história dos três protagonistas. Com essa estrutura, Rosenstone fixa em linha cronológica a experiência vivida pelos personagens. Alterações são inseridas com análises presentistas. A narração cronológica dos acontecimentos, com a referida descrição de lugares, pessoas e coisas, além de uma proposta explicativa das causas, compõe este modelo. O livro de Rosenstone, diferentemente, faz uso de recursos como *flashbacks* e *flashforwards*, realizando uma reflexão autoconsciente sobre a forma como os três personagens biografados fazem parte da vida do autor. A narrativa da história é um encontro onde as realidades do autor e do leitor se encontram, se implicam, se enredam, juntamente com a noção de passado e presente. O autor é uma espécie de intruso na narrativa, não escondendo suas ambiguidades.¹⁶³

A narrativa

Dessa forma, pensar a narrativa como problema teórico e historiográfico auxilia numa reflexão que trabalhe com fontes cinematográficas, uma vez que os componentes da narrativa

¹⁶² ROSENSTONE, Robert. **Mirror in Shine**: American encounters with Meiji Japan. Cambridge: Harvard University Press, 1988. Ver: De MIGUEL, Aitor Manuel Bolaños. Experimentos historiográficos postmodernos (3): diálogos entre la novela y la historia. **História da Historiografia**, n. 16, p. 217-238, 2014.

¹⁶³ De MIGUEL, op., cit., p. 217-238.

fílmica e sua constituição estética são de vital importância em um estudo detalhado. Alun Munslow destaca que usamos a narrativa como suporte da produção do material historiográfico, mas negligenciamos seu estudo e uma reflexão mais acurada. Munslow entende a narrativa histórica como “um discurso que coloca diferentes eventos em uma ordem compreensível”.¹⁶⁴ Antonie Prost destaca que a narrativa pode classificar um tipo de obra. Ele aponta que existem três tipos de obras: as narrativas, os quadros, os comentários.¹⁶⁵ As obras narrativas descrevem um percurso no tempo que não é, necessariamente, linear. Elas podem referir-se a qualquer objeto histórico, e adaptam-se a múltiplos procedimentos literários que devem tornar a exposição mais viva. Já as obras que se apresentam em quadros buscam identificar as coerências respondendo como eram as coisas. Focalizam-se nas particularidades dos objetos. Por fim, nos comentários se aborda um tema a partir de interpretações propostas, produzindo um ensaio sobre outros textos considerados em seus contextos. Prost ressalta que ainda pode ocorrer a conjugação de dois modos, com a composição de formas mistas.

Narrar é explicar, e este ponto insere uma diferenciação entre narração e a narrativa contemporânea dos fatos. O narrador não é um ator/espectador imediato. Ele está separado da ação por um intervalo de tempo, por isso possui o conhecimento prévio do desenrolar do desfecho do enredo. A narração comporta elipses e imagens fixas em grandes planos, diferentes ritmos e escalas articulam constatações de regularidades e sequências factuais. A explicação histórica implica provas que não se confundem com os argumentos que servem de suporte. Toda história comporta uma dimensão em forma de relato. Como o objeto construído pelo historiador é dinâmico, existe um enredo no âmago da descrição de uma estrutura. Na descrição de um enredo, sincronia e diacronia pertencem ao mesmo espaço de raciocínio natural. O acontecimento configura-se como tudo o que acontece, o que passa por mudanças, é construído pela narrativa como resposta à pergunta: “o que se passou?”. Já a estrutura é construída pelo quadro como resposta à pergunta: “como eram as coisas?”.

É Reinhart Koselleck que reflete sobre a questão da diferença de abordagem entre eventos e estruturas.¹⁶⁶ Isto porque a maneira como o historiador narra e descreve remete a diferentes dimensões temporais do movimento histórico. O potencial de representação é limitado pela constatação de que uma história já se encontra previamente configurada antes de tomar forma em uma linguagem (visual ou textual). Para diferentes camadas de tempo se utilizam diferentes metodologias. Assim, eventos devem ser narrados e estruturas devem ser

¹⁶⁴ MUNSLOW, Alun. **Desconstruindo a História**. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 22.

¹⁶⁵ PROST, Antonie. **Doze lições sobre História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

¹⁶⁶ KOSELECK, **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

descritas. A estrutura corresponde a circunstâncias que não se organizam segundo uma sucessão dos eventos do passado. Ela pressupõe duração, estabilidade, relações econômicas e sociais, comportamentos inconscientes. As constantes temporais ultrapassam o campo da experiência cronologicamente registrável dos indivíduos. Nessa análise, elas ganham o caráter processual. Os níveis de eventos e estruturas remetem um ao outro sem que um dissolva o outro. Eventos isolados podem ser inseridos na narrativa como causas independentes desta narrativa. Também certas estruturas só podem ser apreendidas nos eventos nos quais se articulam e por eles transparecem. Para o conhecimento histórico, eventos ou estruturas são igualmente abstratos ou concretos, ambos dependem do nível temporal onde os inserimos.

Walter Benjamin na obra *O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*,¹⁶⁷ demonstra que nas sociedades pré-industriais a narrativa oral ocupava um ponto central na apropriação da experiência. Com a modernidade e a valorização da técnica perdeu-se o fator da experiência acoplado às formas narrativas. O relato advinha de experiências coletivas que expressavam na figura do narrador a interpenetração daquele que viajou com aquele que pouco se locomoveu. A distância dotava a narrativa de autoridade, diferente da modernidade, onde os métodos científicos e disciplinares compõem esse papel. Mais do que a comprovação, ela aconselhava e buscava ser útil aos ouvintes. O modo de trabalho era artesanal, uma vez que o narrador moldava e deixava sua marca que ia aperfeiçoando a narrativa. Para Benjamin, a Musa da narrativa era a memória, enquanto a do romance seria a rememoração, ambas oriundas da reminiscência da epopeia.¹⁶⁸ A intensa velocidade dos tempos modernos sacudiu as noções herdadas de tempo e espaço. A “ideologia do fim” lançou suas sombras sobre diversas áreas. Além do fim da história, falava-se no fim da ideologia e no fim das narrativas. Richard Kearney aponta que as narrativas não desaparecem, mas sofrem mutações. O que ocorreu a partir dos anos 1970 foi a derrocada de narrativas mestras e a superação da narrativa tomada como noção do romance realista.¹⁶⁹ A narrativa possui uma estrutura temporal que busca significado em termos de referências ao passado (memória) e futuro (projeção). O que constitui o tempo histórico é o assimilado nos espaços de experiências correlacionados com os horizontes de expectativa.¹⁷⁰ A narrativa marca, organiza, e esclarece a experiência temporal. O enredo compõe a mediação entre eventos e

¹⁶⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. [Obras Escolhidas]. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221.

¹⁶⁸ MACHADO, Maíra Saurê. **Modernidade, cinema e temporalidade**. 306 f. São Paulo: USP, 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2007. Universidade de São Paulo.

¹⁶⁹ KEARNEY, Richard. A narrativa faz a diferença. In: KEARNEY, Richard. **On Stories**. London: Routledge, 2002. (Tradução de Gilka Girardello), p. 1-2.

¹⁷⁰ KOSELLECK, 2006, op., cit., p. 305-27.

história. Nesse sentido, a recriação (*Mimesis*) é a redescrição imaginativa que captura a essência da vida.¹⁷¹ A recriação não se constitui numa cópia passiva da realidade, ela reencena o mundo real da ação ao ampliar seus traços essenciais.

Sobre a questão da narrativa, podemos afirmar que, após a década de 1960, o crescente abandono da História social levou a abordagens culturalísticas, e as principais críticas à disciplina histórica vieram do campo da linguística. Criou-se uma teoria tropológica do discurso, onde a história se equivaleria a uma estrutura verbal em forma de discursos orquestrados em prosa narrativa.¹⁷² Sobre isso Ranciere ressalta:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas¹⁷³.

Kearney destaca a importância de reconhecer a ficcionalidade na representação histórica e o caráter histórico das narrativas ficcionais. O autor aponta o perigo do relativismo pragmático de teóricos como Hayden White, que visualizam a narrativa como uma simples função linguística desprovida de referenciais de verdade existentes além dela. Para este teórico, devemos trocar a verdade histórica por uma noção de efetividade pragmática. Kearney ressalta que posturas extremas de relativismo e positivismo ameaçam a legitimidade do testemunho narrativo. Para ele, a narrativa histórica está sujeita a critérios externos ao enredo e a critérios internos da linguagem. Neste intrincado debate, as noções de subjetividade e objetividade vêm à tona no bojo dos questionamentos da base ontológica da narrativa histórica.

A obra de Paul Ricoeur constitui-se num lugar privilegiado para examinar a narrativa histórica. *Tempo e Narrativa* (lançada entre 1982 e 1983) demarca uma reflexão de impacto sobre a operação historiográfica propondo uma teoria narrativa.¹⁷⁴ Para Ricoeur, a relação do tempo vivido (experiência) e Narração (consciência) constituem-se num ponto vital. O modo narrativo está presente mesmo nos discursos que o refutam, desta forma o elemento não-narrativo não existe, e mesmo produções que realizam análises de estruturas, de longa duração

¹⁷¹ KEARNEY, op., cit., 2002, p. 4-7.

¹⁷² FONTANA, 2004, op., cit., p. 400.

¹⁷³ RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009, p. 58.

¹⁷⁴ RICOEUR, Paul **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994. RICOEUR, Paul **Tempo e Narrativa**. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.

ou quantitativas, constituem na sua produção uma forma narrativa. Não deixa de estar ausente no autor a noção de que a história é mestra da vida, mas esta não remete a Estados e Instituições e sim ao próprio ser humano.¹⁷⁵ Dessa forma, a consciência da narratividade traz à baila o retorno do vivido, a sensibilidade, a ação humana. Isso implica refutar o determinismo, uma vez que a História seria, com isso, o estudo da constituição das ações históricas, e não apenas seguir os passos de caminhos já traçados.

Paul Ricoeur destaca que o tempo tornou-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo. Se uma ação qualquer pode ser narrada é porque já se encontra articulada com signos, regras e normas. Desta forma, ao refletir sobre a narrativa e sua ligação com a disciplina histórica, Ricoeur rejeita o fácil escapismo de atribuir um caráter ambíguo à História. Fundamentalmente, para o autor, a História não pode romper com a narrativa, posto que o saber histórico não perca em cientificidade ao tomar o caráter narrativo como procedimento. A proposta de Ricoeur, que reflete a narrativa associada ao tempo, busca uma síntese a partir das noções desenvolvidas por Aristóteles e Santo Agostinho. Entre o tempo lógico do primeiro e o tempo da alma do segundo, nasce a reflexão de Ricoeur. A noção de Santo Agostinho indica que o tempo interior impacta o vivido de três formas de presença: do passado pela memória; do presente pela visão; e do futuro através da expectativa.

Na crítica à narrativa ganha destaque a História dita factual, e no contexto francês o conceito de acontecimento é trazido à tona. Este conceito, no seu uso não crítico, infere que o que aconteceu é tido como propriedade absoluta, independente de construções. Como pressuposto epistemológico, ele só acontece uma vez, é caracterizado por uma contingência prática e marcado pelo afastamento. Ricoeur destaca que Raymond Aron foi o responsável por dissolver o caráter absoluto do acontecimento como aquilo que realmente aconteceu. Aron ressalta que compreensão é reconstrução, opondo-se à máxima de que se o historiador está implicado no conhecimento histórico, ele não pode se propor a reconstruir o passado. A iniciativa em História não pertence ao documento, mas ao historiador.¹⁷⁶

Para fugir do acontecimento e da narrativa a História se acoplou com outras disciplinas, principalmente a Geografia e a Economia. Destacadamente Fernand Braudel busca o longo prazo, a “estabilidade na mudança”, o “tempo social de mil velocidades e mil lentidões”. Como resposta à inserção do acontecimento, pode-se identificar a Antropologia

¹⁷⁵ BARROS, José D’Assunção. A historiografia e os conceitos relacionados ao tempo. *Dimensões*, v. 32, 2014. P. 240-266. BARROS, José D’Assunção. Paul Ricoeur e a Narrativa. História. **História, Imagem e narrativas**. N 12, 2011, p. 1-26. Ver também NICOLAZZI, Fernando. Paul Ricoeur (1913-2005). In: PARADA, Maurício. **Os historiadores**: clássicos da História, v. 3 de Ricoeur a Chartier. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2014. p. 9-35.

¹⁷⁶ RICOEUR, Tomo I, op., cit., p. 140.

Histórica, que visava “transferir à distância histórica o tipo de desarraigamento que dá ao antropólogo a distância geográfica”.¹⁷⁷ Essa fase do “eclipse da narrativa” também se verifica em outras produções fora da França. Como exemplo, Ricoeur traz a filosofia analítica inglesa, que considera que a narrativa e o evento já possuem uma moldura determinada. Karl Hempel em *As funções das leis gerais na História* aponta que estas leis têm funções análogas na História e nas Ciências Naturais. No modelo do *Covering-Law* a lei, a causa e a explicação recobrem-se. Oferecendo concessões, esse modelo destaca que as explicações dos historiadores não funcionam em História como nas Ciências Naturais. A História não estabelece leis, ela as emprega.¹⁷⁸

Em resposta a essas questões, teve início a produção de “Teses narrativistas”. Arthur C. Danto, em *Filosofia analítica da História*, emprega o conceito de “frases narrativas”. Partindo da questão de qual medida nossos modos de pensar e de falar sobre o mundo comportam frases com verbos no passado, Danto desenvolve a teoria da frase narrativa, criticando o preconceito segundo o qual o passado é determinado e fixo, ao passo que o futuro seria aberto e não decidido. Esta hipótese estaria assentada na ideia de que os acontecimentos repousam em um receptáculo onde estão recolhidos sem que sua ordem de surgimento possa mudar. “Porque o desafio principal da história não é reconhecer as ações como poderiam fazê-lo testemunhas, mas como historiadores o fazem, em relação a acontecimentos posteriores e enquanto partes de totalidades temporais”.¹⁷⁹ Outra abordagem é desenvolvida por W. B. Gallie, que na obra *Filosofia e compreensão histórica*, conduz à reflexão do princípio estrutural da narrativa. A explicação procede de um discurso que já possui uma forma narrativa. Refletindo sobre o que é “Seguir uma história” e o que é “Uma história que se conta” Gallie afirma:

Uma história descreve uma sequência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Estes personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança eles reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e das personagens e engendram uma nova prova que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à sua conclusão.¹⁸⁰

Assim, no âmbito da história faz-se necessário segui-la até sua conclusão, diferentemente de seguir um argumento, cuja conclusão é obrigatória. Contudo, seguir uma

¹⁷⁷ RICOEUR, Tomo I, op., cit., p. 156.

¹⁷⁸ MARQUEZ, Rodrigo Oliveira. Carl Hempel e David Hume: a fundamentação epistemológica do “covering law model” na historiografia. **Revista de Teoria da História**, n. 11, p. 281-304, 2014.

¹⁷⁹ DANTO, Arthur, apud RICOEUR, op., cit., p. 210-1.

¹⁸⁰ GALLIE, W, apud RICOEUR, Tomo I, op., cit., p. 214.

história pode ser um processo penoso que, tal como a apreciação de um filme, pode ser interrompido. Em resumo, a narrativa constitui-se numa trama que compõe seus diversos episódios. Ela já existe na língua e engloba uma rede conceitual que traz dentro de si potências narrativas.

Para Ricoeur, colocar as especificidades da narrativa histórica frente às ficções implica não confundir as duas categorias. O que define a especificidade do gênero histórico narrativo seria a intenção de verdade que aponta para um referente real:

Se essa continuidade do ‘*story*’ e ‘*history*’ foi tão pouco notada no passado, é porque os problemas colocados pela ruptura epistemológica entre ficção e história, ou entre mito e história, fizeram com que toda a atenção fosse colocada na questão da prova (*evidence*), às custas da questão fundamental de saber o que constitui o interesse de uma obra de história. Ora, é esse interesse que assegura a continuidade entre a história no sentido de historiografia e a narrativa ordinária¹⁸¹.

Tomando como base a hermenêutica, Ricoeur expande-a para além de um campo de saber que examinava sentidos e significados de um texto. Ele toma diversas questões (da Hermenêutica, da crítica literária, da Semiótica estruturalista, da Teoria da recepção e da Linguística) para examinar as relações do texto com o vivido. A proposta de Ricoeur concebe um movimento criador onde produtores e leitores têm a mesma importância.



Figura.
As *Mimeses*
de Paul Ricoeur

Ilustração 1. BARROS, José D'Assunção. Paul Ricoeur e a Narrativa. História. **História, Imagem e narrativas**, n. 12, 2011, p. 16.

As três instâncias criadoras são denominadas de *Mimeses* que acionam o poder da representação e da imaginação. A primeira seria a prefiguração do campo prático, onde se

¹⁸¹ RICOEUR, Tomo I, op., cit., p. 217.

movimentam as ações e sentimentos, e que já contém pré-narrativas possíveis; a segunda é a configuração textual, a intriga construída pelo historiador. “A ação encontrará a carne de um discurso. O ‘quem’, o ‘com quem’ e o ‘contra quem’ se encarnará cada qual ao seu personagem”.¹⁸² No caso do historiador, ele não poderá inventar estes rostos e esses nomes, mas deverá buscá-los nas fontes; e por fim a refiguração, que constitui a recepção da obra, e, no caso da historiografia, também precisará do leitor para o controle do verossímil e do ficcional. A intenção é ir além da compreensão de texto para chegar a uma compreensão mais profunda de momentos e disposições onde o texto pode brotar no vivido. Isso permite que não se aborde o texto de forma isolada, visto por ele mesmo. Diferente da maioria das análises, o centro não é o autor, mas o leitor que participa das três *Mímeses*.

A narrativa: da História para o cinema

Esta influência dos estudos linguísticos também penetrou nos estudos sobre cinema na segunda metade do século XX. David Bordwell elenca as pesquisas desenvolvidas, principalmente nos EUA, a partir década de 1970.¹⁸³ A história do cinema era compreendida como o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica a partir de alguns filmes canônicos. Prevalencia como marco conceitual a política dos autores trazida à baila na década de 1960 pelos franceses, que passou a concorrer com os dois focos atuantes até então: o cinema visto como uma nova forma de arte e sua inserção na sociedade/cultura de massa. A ascensão do Estruturalismo passou a conceber o filme como um objeto análogo ao mito, a um ritual. O filme tornou-se um veículo para soluções imaginárias de oposições binárias. As funções sociais e psíquicas do cinema foram encontradas nos pressupostos da organização da vida social e psíquica que se fundamentavam na construção do sujeito pela linguagem. “O indivíduo biológico, sob essa perspectiva teórica, é constituído em sujeito por meio da organização, gratificação e repressão de suas necessidades inerentes pelos processos de representação”.¹⁸⁴ Esse aparato teórico levou o cinema a ser visto como um sistema semiótico, representando o mundo através de textos e códigos convencionados, onde o espectador é um sujeito dividido entre o consciente e o inconsciente. Esta interação entre o consciente e o inconsciente foi explicada de diversas formas: como um desejo canalizado que se identifica

¹⁸² BARROS, 2011, op., cit., p. 21.

¹⁸³ BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). op., cit., v. 1, p. 25-70.

¹⁸⁴ Ibid., p. 31.

através do olhar; como uma interação entre a câmera e o ego do espectador através dos códigos cinematográficos; como uma motivação do voyeurismo.

Os Estudos culturais alteraram esta ótica estruturalista, considerando a cultura como espaço de disputa e contestação. Os homens são agentes, e não estão à disposição para serem iludidos pelo simbólico. Os objetos não eram os textos, mas seus usos. O desconforto com o emprego de termos visuais e sonoros levou à preferência de termos literários como trama, personagens e diálogos. Na sequência dos Estudos culturais, Bordwell aponta continuidades teóricas que buscavam comprovar uma posição teórica oferecendo filmes como exemplos, e que amalhavam uma miscelânea de ideias para compor uma análise. Havia nestas análises uma rejeição ao empirismo, que seria desenvolvido naquilo que o autor chamou de “Pesquisas de nível médio”. Estas comporiam estudos empíricos de gêneros, diretores, cinemas nacionais, práticas de exibição, e combinavam na sua realização distintas esferas de investigação. “Ser empírico não elimina a possibilidade de ser teórico”.¹⁸⁵

Depois de revisitar autores e teorias que pensaram a relação do factual com o ficcional no interior do campo histórico, passaremos agora à análise de autores pouco estudados quando se trabalha com a relação cinema-história. Seus trabalhos refletem o ficcional dentro do campo cinematográfico e, em diversos momentos, se conectam com as reflexões realizadas no campo da história.

Kendall Walton questiona-se sobre o quanto o mundo ficcional é distante do real. Partindo do exemplo do espectador que assiste a um filme de terror e confessa que ficou aterrorizado com o que viu na tela – “Será que ficou mesmo?” pergunta-se Walton. E destaca que há uma barreira bem definida que impede interações físicas entre a ficção e a realidade. Pessoas reais têm atitudes psicológicas diante das ficções, apesar da impossibilidade de intervenção física. O sentimento como o medo que um espectador sente diante de um filme de terror é denominado como “quase-medo”, uma vez que ele sabe que o que está assistindo é ficção. Medo real seria um medo da descrição da figura e não a figura descrita. As verdades ficcionais são criadas pelo homem. Uma maneira de criar uma proposição ficcional é imaginar que ela é verdadeira. “Se consideramos ficcional o fato de que uma pessoa é um herói porque ela imagina ser um herói, então essa verdade ficcional é imaginária. A imaginação nem sempre é uma ação deliberada e consciente”.¹⁸⁶ Outra maneira de estabelecer verdades ficcionais ocorre de uma forma menos direta, chamada de “faz de conta”.

¹⁸⁵ BORDWELL, op., cit., p. 64.

¹⁸⁶ WALTON, Kendall. Temores fictícios. In: RAMOS (org.), op., cit., p. 120.

As obras de arte representacionais produzem uma verdade de faz de conta, que são engendradas pelos seus princípios que se encontram em vigor. O espectador é um ator representando a si mesmo. Ele acredita que, fazendo de conta, realmente pode ser atingido pela ficção. O estado mental do espectador complementa o filme que ele assiste do mesmo modo que uma ilustração completa o que está ilustrando. Ao assistir um filme, ele reconhece um mundo maior onde as verdades de faz de conta são reunidas com as verdades de sua experiência. O autor propõe questionar as ideias tradicionais de que a atitude moral em relação à ficção envolve uma suspensão da incredulidade e um encurtamento da distância. Ao destacar que observamos o mundo ficcional a partir da realidade, Walton aponta que o processo de encurtamento não se dá pelo alçar do ficcional ao nosso plano, mas sim pela nossa descida ao mundo ficcional. “Em vez de nos enganarmos pensando que as ficções são reais, nós nos tornamos ficcionais”.¹⁸⁷

Murray Smith destaca que a percepção cotidiana da experiência ficcional é a de que o espectador perde sua consciência habitual durante seu envolvimento com a ficção. Essa relação com a ficção é explicada pelas teses da ilusão e do sonho, tomadas como metáforas para a atividade da *mimesis*. O sonho se transforma em metáfora chave para a prática da suspensão voluntária da incredulidade, essa perda de consciência de quem percebe a ficção como ficção. O cinema tomado como uma experiência ilusória foi defendido por diversos autores, a maioria do campo semiótico.¹⁸⁸ Contudo, Smith lembra que a caracterização do espectador como alguém que se entrega ao sonho ou que é vítima de uma ilusão não é peculiar ao fenômeno cinematográfico. Para o autor essa continuidade, bem como o emprego dessas metáforas, não são capazes de explicar a experiência com a ficção. Essas são mais bem compreendidas utilizando conceitos como atenção, imaginação, percepção e sensação. Poucos são os estudos que abordam o papel do espectador no meio cinematográfico. Somente após a década de 1960, o espectador não é tomado como um simples dado, mas como um objeto passível de investigação. Diferentes abordagens foram realizadas por diversas áreas. A psicologia enfocou a atividade perceptiva dos processos cognitivos; a sociologia destacou as interações e os comportamentos; a psicanálise centrou o foco no fetichismo e no voyeurismo do ato de ver; a semiótica abordou a *parole*, um dos polos linguísticos. Para ir além de uma abordagem simplista, é de grande relevância não só perguntar quem frequenta uma sala de cinema, mas, levando em consideração que um filme antes de visto se dá a ver, como esse ato

¹⁸⁷ WALTON, op., cit., p. 135.

¹⁸⁸ SMITH, Murray. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, (org), op., cit., p. 141-169.

constrói um interlocutor ideal ao qual o filme pede colaboração e disponibilidade. Enfim, como o espectador cinematográfico se constitui espectador sobre as bases de categorias ativadas pelos filmes. O espectador pode ser tomado como um decodificador, que sabe decifrar um grupo de imagens e os sentidos das representações, ou ele pode ser tomado como um interlocutor, a quem são dirigidas as propostas da obra exibida, um cúmplice sutil do que vê na tela. Desse modo, no âmbito da narrativa, não podemos ver o espectador como passivo, pois um filme dá a ele uma ampla margem para que execute uma variedade de operações de compreensões.¹⁸⁹

O conceito de ilusão está ancorado em dois argumentos: o primeiro aplicado às obras escritas ou faladas, e sugere que nossas respostas emocionais à ficção devem ser entendidas com base que nossa assimilação da ficção faz referências a personagens reais. Se sugerirmos que ao nos deixarmos absorver pelo ficcional possamos crer que ele realmente faz referências ao real, levamos à equivalência do ficcional e do real, e ignoramos o fato que a ficção tem suas regras e papéis reconhecidos. O segundo argumento, geralmente aplicado ao cinema, sugere que tomemos a representação ficcional por um acontecimento real. Pode-se questionar se hoje a distinção entre a história e o ficcional nunca foi tão clara como diferença epistemológica. Não se trata de afirmar que as culturas do passado não percebiam a diferença entre fato e invenção, mas que os gêneros não se definiam por sua fidelidade à verdade ou à invenção. Smith lembra que autores como Gombrich e Allen ressaltam que não conseguimos perceber uma imagem a um só tempo como uma superfície bidimensional, o que pode tomar a ficção como uma base sancionada de mentira ignorando as relações institucionais. Ao inserir o cinema nestas reflexões sobre a ficção, muitas vezes se destaca a potência do cinematógrafo de produzir um efeito tal quais as performances do teatro moderno, onde a força ilusória do meio pode transformar a natureza do jogo. Nesse caso a ontologia do cinema se sobrepõe à epistemologia da ficção. Contudo, é excessivo dizer que o cinema transforma por completo nossas categorias de experiência representacional.

A ficção cinematográfica pode ser compreendida dentro da instituição da ficção como um todo. É preciso dar conta das diferenças verificadas na apreensão dessa ficção nos diversos meios. Defrontamo-nos com o paradoxo de que no cotidiano algo que nos sensibilize precise ser tomado como real; na ficção deixamo-nos sensibilizar por algo que sabemos que não é real. A saída desse paradoxo está em tomar a ficção como um faz-de-conta, renunciando à ideia de uma identidade estrutural entre respostas ao ficcional e ao real. Smith reitera que os

¹⁸⁹ CASETTI, Francesco. **El film y su espectador**. Madrid: Cátedra, 1996. Também: BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996. p. 29-30.

espectadores não sofrem uma perda de consciência como sugerem as metáforas da ilusão. Em vez disso, os espectadores “entretêm imaginativamente proposições e imagens dos textos ficcionais”.¹⁹⁰ A espectadorialidade cinematográfica é muito mais bem compreendida se pensada como atividade imaginativa. No caso do cinema, se junta a essa imaginação os elementos de percepção e sensação, potencializados pelo meio. Nesse caso, o cinema se caracteriza como um dispositivo capaz de induzir percepções e sensações que esperamos experimentar em uma situação ficcional. Filmes de ficção proporcionam complexos cenários narrativos, estimulando nosso envolvimento, mas, também, o espectador pode se revoltar com o que vê na tela e ter diferentes reações. É aqui que na experiência cinematográfica inserem-se os elementos da atenção e concentração. Tal como numa festa, se converso com uma pessoa tenho o foco centrado no que é falado, mas tenho consciência, mesmo periféricamente, do que acontece no entorno. Podemos pensar esse fenômeno para a técnica aplicada nos filmes, como, por exemplo, a montagem. Não reprimimos nossa consciência e apagamos a existência de corte entre os planos, pois a ação tem uma continuidade para além do corte.

Sempre que um filme de ficção deixa de representar uma ação em tempo real, atentamos para a textualidade da ficção como para o que ela representa. Para sua compreensão devemos estar cientes de que assistimos uma representação através de uma instância narrativa. Assim, deixar-se absorver pela ficção equivale a concentrar-se nos objetos do mundo ficcional (representações miméticas fundadas em convenções, e não como pessoas e objetos reais). Smith atenta que, levando adiante essas considerações, o embasamento do chamado cinema reflexivo fica prejudicado, uma vez que todo filme dirige a atenção do espectador a seu estatuto artificial. “Não se centrar sobre uma convenção, entretanto, é totalmente diferente de pensar que nenhuma convenção está sendo utilizada. O espectador não sofre nenhum trauma de recuso súbito do mundo ilusório da ‘ficção’, quando o texto se torna reflexivo”.¹⁹¹ O autor busca questionar as teorias das metáforas da ilusão aplicadas ao cinema com suas conexões mais amplas (com Lacan, Brecht e Althusser, por exemplo), porque elas retiram autonomia do sujeito, subjugando o indivíduo a estruturas psíquicas e sociais de forma excessiva. A ficção cinematográfica, para Smith, não é um mero escapismo, sujeição ou fantasia.

A instituição da ficção cumpre funções psicológicas e sociais. Como alternativa à concepção da sujeição pode-se utilizar o conceito de imaginação, a capacidade de compor representações mentais de objetos ausentes ou irrealis. A ficção explora essa capacidade ampliando nosso repertório experimental. Levantam-se hipóteses de que essa experiência

¹⁹⁰ SMITH, In: RAMOS, (org.), op., cit p. 154.

¹⁹¹ Ibid., p. 162.

pode constituir-se numa espécie de conhecimento. A experiência ficcional poderia ser uma “quase-experiência” que aliviaria nossas respostas emocionais a situações hipotéticas, bem como apreciar sentimentos de outras pessoas em situações que ainda não experienciamos, apreendê-las e usá-las no agir cotidiano. Ela pode possibilitar uma avaliação à distância onde o espectador observa acontecimentos e fatos em um contexto mais amplo. Por isso, a imaginação não é passiva, mas pré-requisito para uma transformação social, onde podemos compreender e nos aproximar de experiências passadas e que não vivemos, permitindo inclusive transcender nossos interesses individuais.

Um aspecto central no que tange à experiência e à ficção cinematográfica é o papel da visão. Gregory Currie destaca que um livro de História ou uma matéria jornalística são igualmente capazes de trazer imagens à nossa mente, pois o que diferencia uma leitura de ficção de uma de não ficção não é a atividade de produção de imagens. A diferença estaria no que o autor chama de “Faz de conta”, termo que ele emprega para ficções ou imaginações. Esse “Faz de conta” deve ser considerada uma atitude tomada em relação a uma proposição. O conteúdo de uma ficção é simplesmente o que a obra determina ser apropriado fazer de conta. É possível que o espectador faça de conta que vê os personagens, mas não é de fez de conta que ele os vê.¹⁹² Aqui, há uma diferença entre o teatro e o cinema. No teatro, o que é visto pelo espectador (atores, palco e cenário) é visto desde sua perspectiva. Com os filmes, contudo, existe uma perspectiva intrínseca, criada pela câmera com relação aos acontecimentos por ela registrados. Desse modo, as ficções visuais se diferenciam das não visuais pelo modo como o conteúdo é determinado. Ao assistir um filme, o que fazemos de conta depende do que vemos e do que está para ser visto. Nesse processo podemos procurar construir uma narrativa cujos acontecimentos nem correspondem ao que é visto, quando buscamos aproximar um personagem de um contexto diferente da nossa realidade, por exemplo. O diferencial do efeito provocado pelas ficções cinematográficas estaria na sensação de presença.

Dos antigos aos modernos, a retórica chega revitalizada ao mundo contemporâneo. O avanço dos estudos linguísticos e da semiótica em diferentes campos permitiu um sopro de renovação nos estudos retóricos. Para além da oralidade, o textual e o campo imagético entram com força galgando espaços de pesquisa. No início dos anos 1980, Peter C. Rollins já explorava num artigo as persuasões provocadas por diferentes filmes. Rollins relacionou os estilos retóricos (podemos dizer estéticos) com as diferentes ideologias políticas dos EUA

¹⁹² CURRIE, Gregory. Ficções visuais. In: RAMOS, (org.), op., cit., p. 171-188.

contemporâneo.¹⁹³ História, retórica e cinema. Mesmo nos dias atuais, uma relação ainda por fazer-se, mas que permite especulações teóricas sobre a constituição de uma visão historiográfica, narrativas e discurso.

É frequente o uso da expressão retórica fílmica, mas pouco se produziu sobre a relação da retórica com o cinema, fator evidenciado pela ausência de uma base apriorística bibliográfica. Ao considerar o produto do cinema (o filme) como um texto, pode-se atribuir a poética fílmica (pensada como disciplina) como o estudo geral da construção dos textos cinematográficos. Esta disciplina integra a abordagem de diversas variantes de estudo. Pela *narrativa* cinematográfica dois planos de análise podem ser desenvolvidos: destacando o conteúdo narrativo (o que), o espaço, o tempo e os personagens; e o discurso (o como), pensado como a forma de plasmar filmicamente o conteúdo. No âmbito da *estética*, as análises se concentram na forma, sendo uma vertente que aborda normalmente o viés artístico do cinema. Com relação à *pragmática*, observa-se a relação dos receptores e o contexto de consumo dos filmes. Este viés aborda o processo a partir do ato de recepção, diferentemente da retórica que aborda desde o texto. Por fim, encontra-se o estudo da retórica da poética fílmica, onde a análise do discurso está assentada no estudo do ato comunicativo verbal, seja de caráter oral ou escrito.¹⁹⁴

Desse modo, o elemento fundamental no ato comunicativo é seu caráter persuasivo, onde um determinado enunciador deve influir num receptor. Um filme compõe-se de diferentes intenções persuasivas: pode querer emocionar, divertir, convencer do erro, propor uma nova visão da realidade humana. Para obter seus objetivos, um filme prescinde de uma intenção necessária: o espectador/ouvinte não deve abandonar a projeção/comunicação. A retórica está presente no processo de construção do texto fílmico, bem como na análise dos mesmos.

A constituição textual da retórica permite verificar as estruturas de elaboração e a organização do discurso. Os elementos da estrutura retórica do discurso, que fundamentam a comunicação persuasiva (*Ethos*, *Logos* e *Pathos*), também podem ser empregados na análise fílmica. O *Ethos* do orador pode ser analisado pela atuação do diretor, devido ao papel de maior coordenador na execução da obra fílmica. Pode-se observar a reputação e o comportamento de um cineasta na realização de um texto completo.¹⁹⁵ Este fator ganhou impulso após a década de 1960, com a alteração do estatuto social do cineasta, promovida,

¹⁹³ ROLLINS, Peter (org.) **Hollywood**: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1987, p. 59-80

¹⁹⁴ RAJAS, 2005, op., cit., p. 3-5.

¹⁹⁵ Ibid., p. 10-1.

principalmente, pela revista *Cahiers du Cinema*, onde o diretor ganhou status de intelectual. O *Logos* destaca a verossimilhança dos argumentos lógicos expressos no filme, se existe maior ou menor potência na transmissão da verdade. O *Pathos* pode ser verificado no efeito das emoções no público, sua capacidade de mudar o estado de ânimo, de mobilização ou questionamento.

Por outro lado, ao nível de organização do processo retórico encontramos a seguinte divisão: *Inventio*, que corresponde à busca de argumento para o plausível da defesa de uma tese; *Dispositivo*, que é a ordenação da fase anterior na ordem do espaço, e por fim o *Elocutio*, a forma de plasmar ideia e discurso. Também encontramos a memória que ressalta as atitudes e habilidades do orador para memorizar os elementos concernentes ao discurso, e o *pronuntiatio* (ou *actio*), responsável por colocar em cena o discurso. Estes dois últimos podem se equipar, com ressalvas, às tarefas dos intérpretes de um filme.

O uso das figuras retóricas requer adequação com o novo contexto midiático. Pode-se falar numa rima visual quando uma sequência é interligada com outra pelos recursos cenográficos, de iluminação ou ângulos de câmera. Outras figuras supra midiáticas também se aplicam ao cinema e sua narrativa, como a realização de elipses e o uso da metáfora.

Desse modo, a retórica apresenta duas vertentes principais no campo cinematográfico: a constituição dos discursos, onde se destacam as estratégias de organização de um texto e o uso das figuras retóricas; em termos de comunicação e persuasão, onde um texto fílmico abre múltiplas possibilidades de análises, como o estudo da montagem como uma ferramenta de persuasão codificada ou a reação de um receptor ante um discurso dirigido. Depois de percorrido um breve histórico da retórica e levantado algumas premissas, passamos à análise dos dois filmes indicados.

Retomando a citada obra de Collingwood, *A ideia de História*, após percorrer o longo caminho da evolução Historiográfica ele desenvolve a noção de imaginação histórica. Centrado em um lócus de oposição ao positivismo, essa noção é tributária do intenso debate sobre o método desenvolvido na Inglaterra desde o século XIX. Tomando como referência William Dray, Collingwood adentra o debate referente às leis na interpretação histórica. Dray defende um modelo racional de explicação, onde a reconstrução histórica tem como princípios de orientação os elementos subjetivos. Seria o encontro da empiria com a empatia.¹⁹⁶

A imaginação histórica não é ornamental, mas sim estrutural. Não atua como fantasia, mas atua aprioristicamente. É um equívoco que só pela imaginação tomamos contato com o

¹⁹⁶ COLLINGWOOD, op., cit., 288-360.

imaginário-fictício. O historiador compõe um quadro que deve ter veracidade, deve estar situado no espaço/tempo. A história deve ser coerente em relação a si mesma, e deve estar relacionada com provas. Saber se uma afirmação histórica é verdadeira é saber se ela pode ser confirmada recorrendo a provas, que se constituem em tudo o que o historiador pode utilizar; tudo o que é perceptivo por ele. O historiador deve reconstruir os problemas que os autores tinham em mente ao escrever seus textos, efetuando um método de perguntas e respostas. Sua tarefa é adentrar no mundo dos significados se movimentando no espaço cognitivo com dois elementos: o pensamento e as expressões do pensamento. Deve-se penetrar na situação do agente histórico estudado; ver como ele via; enxergar as alternativas possíveis e as razões para suas escolhas; adentrando na sua experiência. Neste ponto, Collingwood lembra que as emoções e sensações não devem fazer parte deste processo. Isto constituiu um dos questionamentos realizados posteriormente a sua teoria. Este processo que deveria ser realizado pelo historiador pode ser comparado à preparação de um ator para assumir um personagem histórico. Vivenciar a História narrada como o personagem histórico vivenciou; ver com os olhos do passado; encarnar a experiência vivida. Quanto mais próximo a como os atores agiram o ator alcançar, mais fidedigno será seu trabalho.

Um dos poucos a levantar estes questionamentos, William Gynn destaca a questão da Duplicação, a característica principal da representação, da visualidade da ação histórica e presente da *performance* do ator.¹⁹⁷ Este fenômeno se encontra no momento da enunciação (quando o narrador fala), e também ao momento histórico referido no discurso. O personagem presente em filme é uma encruzilhada de projeções, misturando desejos do autor, do espectador, do diretor e até mesmo dos críticos. Gynn aponta um fenômeno comum neste processo: a antropomorfização da Narrativa, onde se atribui aos agentes certas capacidades das pessoas.

No bojo destas inquietações e questionamentos, apontou-se a possibilidade de compreensão dos significados de um texto desconsiderando sua realidade externa. Noções como verdade, objetividade e realidade foram postas em dúvida, bem como o caráter científico da disciplina histórica. No prolongamento (e como resposta) a estas questões, Jorn Rüsen, ao investigar a pretensão de racionalidade que a ciência da História possui com relação ao seu modo específico de pensar historicamente, busca analisar como se constitui o pensamento sobre a História que se apresenta como científica. Para o autor, uma reflexão histórica sobre a História permite que se obtenha um conhecimento histórico que situe alguém

¹⁹⁷ GYNN, op., cit., 1-22.

no tempo. Teoria, para Rüsen, corresponde à análise de um conteúdo em busca de determinações racionais manifestas. O campo da Teoria da História produz um pensamento histórico que expande sua capacidade de fundamentar-se e criticar-se. Ela vai além da práxis dos historiadores, uma vez que a coloca em evidência como objeto de conhecimento. Ultrapassando o campo da Teoria da História, uma Meta-Teoria realizaria o pensamento sobre o pensamento histórico. Ela seria uma Teoria da História externa à práxis da pesquisa, investigando a ciência da história como fator da própria História. O autor busca se diferenciar das análises que utilizam a teoria como um simples instrumento de trabalho com as fontes. Constitui um requisito básico para qualquer ciência que os cientistas prestem contas, a si mesmos e aos demais, sobre seu modo de pensar. Nesta prestação de contas, a principal tarefa seria a inserção das reflexões metateóricas na ciência da História, não bastando apenas uma simples classificação dos problemas, mas, sim, a análise dos princípios que constituem o pensamento histórico. Ao sistematizar a função da teoria da história, Rüsen destaca a razão como força motora do pensamento histórico na História científica. Assim, é racional todo aquele pensamento que exprime uma forma de argumentação.

A Matriz Disciplinar da História permite que se identifique e demonstre a interdependência dos fatores determinantes do conhecimento histórico que delimitam o campo da pesquisa. O primeiro destes fatores são os interesses que os homens possuem de orientar-se no fluxo do tempo e assenhorar-se do passado. Estas carências de orientação da prática humana da vida no tempo são o ponto de partida do pensamento histórico antes da sua constituição como ciência. O segundo fator são as ideias, pontos de vistas supra-ordenados que articulem estas carências com o interesse de conhecimento do passado. O terceiro fator constitui-se nos métodos, que ditam as regras da pesquisa empírica. Estes métodos influenciam o modo pelo qual as ideias são concebidas. O quarto fator são as formas de apresentação, ponto de desembarque dos processos da pesquisa do conhecimento histórico regulados metodicamente. Por fim, no quinto fator, as funções compõem a orientação existencial. Estes cinco fatores aparecem em todo pensamento histórico e encontram-se articulados no interior da matriz disciplinar da ciência da história.¹⁹⁸

¹⁹⁸ RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica**. Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UNB, 2001, p. 26-38.



Ilustração 2. Extraído de RÜSEN, Jörn, 2001, p. 164.

A produção histórica não se limita somente àquela produzida no âmbito científico. A História designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Estas operações embasam os modos de pensar da história como ciência, bem como orientam os interesses e carências dos homens, sua ação e percepção dos efeitos da ação do tempo.¹⁹⁹ Desta matriz de carências e operações, o cinema também extrai seu embasamento para a construção de suas narrativas, mas as apresenta de forma diferenciada e utiliza outros métodos além daqueles empreendidos pelos historiadores.

A produção de um filme também tem início nos dois fatores que delimitam o conhecimento histórico científico (Interesses e Ideias). Pesquisa, coleta de dados, entrevistas, cotejo de fontes são realizados, com métodos diferentes ou semelhantes aos dos historiadores. A principal diferença está na forma de representação e sua estratégia estética. Ao projetar imagens em movimento de um fato histórico reconstituído, de personagens, de suas emoções e sentimentos, o cinema ultrapassa o grau de subjetividade aceito no meio científico. Recriar, interpretar e emocionar são fatores que estão correlacionados nas formas de apresentação cinematográfica.

A ampla abrangência da produção cinematográfica gerou uma concorrência com as interpretações dos historiadores. Isto não significa que devemos migrar para a realização de

¹⁹⁹ RÜSEN, 2001, op., cit., p. 26-38 e 161-65.

filmes, abandonando o laboratório da história e a sala de aula junto com nossos métodos em prol da ficção. Mesmo que muitas afirmações propaladas digam que “a realidade histórica encontra-se em Estado de sítio”,²⁰⁰ e que nossa realidade encontra-se sob o domínio da ficção,²⁰¹ nossa função continua sendo lembrar e tornar inteligível o que muitos (propositalmente ou não) esquecem. Neste processo, o objeto investigado pelo historiador é real, e tem importante função social e política: o passado constitui-se numa dimensão permanente na consciência humana.

Tal como na escrita da História, o cinema agrega os elementos subjetivos e emocionais, mas muitas vezes o que é visto na tela é tomado como real, como verdadeiro. O grande poder do cinema está na força do seu efeito de real, na sua representação do real. O fazer científico da História está calcado em uma ideia de racionalidade e, principalmente, de determinados métodos. Entretanto, a história não se limita somente à ciência da História, ela também designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Nestas operações se baseiam os modos de pensar a história como ciência. Portanto, nesse sentido, pensar a ficção histórica produzida pelo cinema permite ao historiador refletir, a partir de um âmbito teórico, as finalidades da pesquisa empírica, além de examinar sua própria pesquisa e as teorias que esta pesquisa utiliza para chegar ao seu objetivo.

Entra em cena o Cinema-História

O cinema surgiu no final do século XIX. Ao longo desse período e com todas essas reflexões no âmbito da disciplina histórica, foi somente na década de 1970 que o impulso para os estudos e usos do cinema pelos historiadores começou a tomar corpo. Na década de 1970, Marc Ferro publica o artigo *O filme, uma contra-análise da sociedade?*²⁰² Nele evidenciamos o esforço do autor para demonstrar que o filme é um documento fundamental para o trabalho do historiador. Ferro percebe o ineditismo de sua obra, e busca ousadamente, a partir de sua análise, constituir uma nova ciência: ele demonstra que o filme revela as intenções e o imaginário social. Indo mais além, o seu método, pensado para o cinema, pode ser utilizado para a análise de qualquer imagem. Esta nova área é denominada por Ferro de “sócio-história

²⁰⁰ NICHOLLS, Bill. **La representación de la realidad**: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997. p. 39.

²⁰¹ GABLER, Neal. **Vida, o filme**: como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²⁰² Publicado no Brasil em 1976, no livro organizado por Jacques Le Goff. **História**. 3 v. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

cinematográfica”.²⁰³ Cabe destacar que ele não mantinha vínculo com o grupo da história das mentalidades e do imaginário constituído a partir da terceira geração dos Annales, mas sua abordagem foi possibilitada graças à grande mudança no estatuto do documento a partir deste período. Para Ferro, o filme não é só um produto, mas um agente da história, porque a imagem cinematográfica vai além da ilustração: no seu verso está expressa a ideologia dos realizadores e da sociedade. Constitui-se, então, a contra- análise, que busca desvelar o não visível, os silêncios selecionados pela história e pelo historiador.²⁰⁴

Em suas obras, Marc Ferro aponta a resistência de diversos historiadores com relação ao uso do cinema como fonte histórica. Nesse sentido, lembra que Fernand Braudel alertou-o para que não utilizasse o cinema: “interessante, mas é melhor que não o comente muito”.²⁰⁵ Fosse pela recusa em trabalhar com imagens, fosse pelo caráter não-artístico e intelectual atribuído ao cinema, os estudos encontravam-se num estágio incipiente e com muito terreno por galgar no espaço historiográfico. Ao elaborar a contra- análise Ferro salienta que, além de tornar-se um agente, o cinema também motiva a tomada de consciência histórica, criando uma memória fílmica. Tendo em vista todos estes fatores, insere-se uma questão: em que aspectos o documento filmado supera o escrito no campo tradicional da investigação histórica?²⁰⁶ A resposta a esta pergunta conecta-se a outra: a ficção pode servir como técnica científica de investigação histórica?²⁰⁷ Ao pensar as soluções a estas questões devemos ter em conta a relação que o historiador apresenta com as fontes, os fundamentos concernentes à análise histórica e o discurso elaborado para evocar o passado, vinculá-lo ao presente e torná-lo verossímil. O desenvolvimento da História em diversas formas de expressão e abordagem, além da realizada no ambiente acadêmico, ganhou fôlego considerável no século XX. Para esquematizar os diferentes tipos e seu modo de funcionamento reproduzimos a tabela elaborada por Marc Ferro:

²⁰³ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História Questões & Debates**, Curitiba, ano 20, n.38, 2003, p. 11-16.

²⁰⁴ FERRO, Marc. **História vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 1-9.

²⁰⁵ FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 15.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 185.

	História-memória	História	História experimental	História-ficção
Princípio organizativo	Cronológico	Cronológico	Lógico	Estético-dramático
Seleção de informação	Acumulativa	Hierárquica	Justificada	Vinculada ao presente
Função explícita	Identificação	Legitimação	Analítica	Prazer
Objetivos latentes dos autores	Dignidade	Cargos	Poder intelectual	Prestígio
Criatividade e invenção	-----	Classificação	Escolha das questões e premissas	Escolha das situações das premissas

Tabela 4 - FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 188.

No âmbito da História-memória prevalece a acumulação como forma de selecionar a informação a ser pesquisada. Qualquer descoberta constitui-se em valiosa contribuição à reconstituição e reprodução. A História acadêmica (caracterizada por História no quadro de Ferro), ao contrário, tem na hierarquia das fontes e na sua quantidade e possibilidade de cruzamentos sua chave de seleção. Na história experimental, a seleção das informações ocorre conforme a necessidade, e a ausência de instituições acadêmicas na base da pesquisa transformam o poder intelectual num dos objetivos latentes e não latentes dos autores. A produção cinematográfica está representada no esquema no quadro da História-ficção. Diferentemente de uma obra acadêmica, o princípio organizativo ocorre através dos elementos estético-dramáticos, mesmo que numa fase de elaboração do roteiro e da pesquisa estes estejam presentes em menor grau. Isto não impede, contudo, que elementos de outros modos de funcionamento estejam presentes no âmbito da História-ficção. O princípio cronológico serve a muitas obras cinematográficas como fator ordenador da história representada. Muitas vezes o objetivo de uma película constitui-se na legitimação de uma causa, de uma visão histórica ou de um personagem histórico. Também não podemos negar a busca do poder intelectual por parte de cineastas, seja no seu meio de trabalho ou no meio social em geral.

Dentro do quadro da história-ficção, para que um filme possa exercer sua função de análise e de contra-análise de uma sociedade, Ferro aponta dois pré-requisitos: que os cineastas tornem-se independentes das forças ideológicas e das instituições; que o texto base da obra fílmica seja exclusivo do cinema, que não seja uma adaptação literária, por exemplo.

Um cineasta pode fazer uma interpretação global e original da história, articulando uma compreensão do passado relacionado com o presente. A fim de sintetizar os diferentes graus de atuação dos cineastas, Ferro organiza um quadro de filmes que exemplificam as

diferentes formas de análise e o foco dos seus centros de produção, cruzando história e cinema através das diversas perspectivas de análise da sociedade e a forma de abordagem dos problemas sociais e históricos.

Forma de análise	Centros de produção			
	Instituições	Contra instituições	Memórias	Análise autônoma
<i>From Above</i> (observando o poder)	<i>Alexandre Nevski</i>	<i>Ceddo</i>		Visconti
<i>From Below</i> (a partir das massas)		Feministas	<i>Babatou et les trois conseils</i>	<i>Ladrões de bicicleta</i>
<i>From Within</i> (de dentro)	Cheloviek S Kinoapparatom		<i>Femmes du Mont Chenoua</i>	
<i>From Without</i> (de fora)	<i>A greve Western</i>	Filmes históricos Poloneses		<i>M Nouvelle Vague</i>

Tabela 5 - FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 197.

Quando um filme é produzido dentro de um âmbito institucional sua perspectiva pode advir e/ou enfocar grandes homens ou as massas. No âmbito contrainstitucional encontram-se os filmes produzidos contra um poder estabelecido e que, portanto, carregam um caráter político mais acentuado. A memória social ou histórica abarca temas enfocados graças à sobrevivência da tradição oral ou pelos testemunhos. O material produzido nestas instituições pode destacar diferentes níveis de análise: de cima (*from above*), observando o poder; de baixo (*from below*), a partir do ponto de vista das massas; de dentro (*from within*), quando o narrador cerca o objeto de seu estudo, se apresenta diante da câmera ou explica em voz *off* o representado; de fora (*from without*), ao reconstruir um objeto social ou político através de um trabalho formal.

Assim, estes elementos, tomados no seu conjunto, correspondem a uma elaboração posterior ao texto clássico de Ferro e servem de complemento à sua proposta inicial da contra-análise da sociedade que o filme proporciona. De forma prática, ele analisa o filme russo *Dura Lex*, de *Kulechov*, realizado em 1925 e baseado na obra “O imprevisto” de Jack London. Nesta obra, que se passa no Canadá, conta-se a história de um grupo de exploradores que encontra uma jazida de ouro; um dos integrantes do grupo mata outro por ambição, mas acaba preso por um casal que decide submetê-lo a um julgamento nos trâmites da lei. Ferro aponta que este é o conteúdo aparente, mas por detrás desta representação do Canadá está o conteúdo latente: a Rússia revolucionária, as primeiras ações dos bolcheviques contra a oposição, em

1921. É a camada não visível de uma sociedade desvelada a partir da contra-análise referida, que é sintetizada neste esquema explicativo:

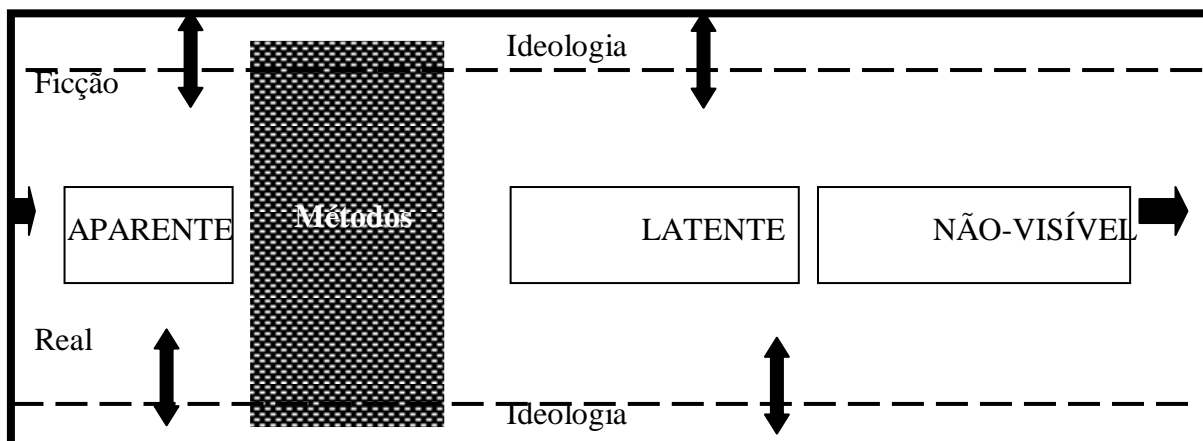


Ilustração 3 - FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 46.

No esquema de Ferro, passível de adaptações, a ideologia encontra-se na base de sustentação do conteúdo apresentado por um filme. Real e ficção se formam e transitam a partir destas bases. A análise do conteúdo aparente de suas imagens e sua crítica a partir do cruzamento de outras fontes permite desvelar o conteúdo latente, a zona de realidade não visível, composta pelos elementos transpostos conscientemente ou inconscientemente pelos realizadores do filme. Neste ponto, a análise dos níveis de determinação ideológica proposto por Jean-Patrick Lebel servirá como complemento ao esquema de Ferro. Foi Lebel quem Ferro leu e influenciou suas propostas para seu método de contra-análise. Sentimos a necessidade de expandir a reflexão do conceito de ideologia, uma vez que ele se mostra útil e versátil mesmo nos dias atuais. Também, diversos autores que entraram na reflexão no momento da Tese, mencionam, abordam ou utilizam o termo. Por isso apresentamos uma síntese do que foi realizado no trabalho anterior.

A ideologia corresponde ao conjunto de representações, práticas e comportamentos processados consciente ou inconscientemente. Segundo Michel Vovelle, ao atingir representações mais complexas, cresce a dificuldade de explicar um grande número de dados. Por outro lado, comparando ao conceito de mentalidade, o conceito de ideologia seria mais amadurecido e elaborado, uma vez que expressa um reflexo conceitual de uma prática, provindo de um modo de pensar calcado no empírico. Entretanto, não haveria motivo para considerar a Mentalidade como inferior à Ideologia, enxergando “traços de mentalidades” ou

“ideologias em migalhas”.²⁰⁸ Mas o medo do reducionismo econômico não pode levar o historiador a debruçar-se em “histórias escritas em camadas de ar”. Ao pensarmos o cinema inserido dentro de uma base social, seu uso se justifica para não perdermos o elo entre a teoria e a práxis, possibilitando que não pensemos o conteúdo e os elementos estéticos de um filme desconectados de sua base social, do seu meio de produção.

A partir de Karl Marx e Friedrich Engels, o conceito de ideologia ganha uma conotação crítica e um viés negativo. A relação de inversão entre consciência e a existência material dos homens releva que a distorção do pensamento nasce das contradições sociais ocultas. No desenvolvimento posterior ao de Marx e Engels, o conceito ganha uma atribuição mais fraca, correspondendo a um conjunto de ideias e valores capazes de orientar comportamentos coletivos²⁰⁹. Na acepção de Marx e Engels, a análise deve partir do real para chegar à consciência, havendo uma separação da produção das ideias e das condições sociais e históricas de sua produção. Existe a falsa crença na qual os homens imaginam representar, através de suas ideias, a realidade material. Na verdade, esta representação não se remeterá à realidade, mas, sim, em como esta realidade se mostra em sua aparência alienada. A conjuração deste pensamento se dava pela necessidade dos autores de pensar o homem como um ser imerso em uma realidade e atuante sobre determinadas condições materiais; o homem como produtor de suas ideias e não o contrário, demarcando uma crítica ao idealismo vigente. Há aqui um deslocamento do debate do plano das ideias (puras) para a realidade concreta onde elas são produzidas.

Ao longo da obra de Marx e Engels o conceito de Ideologia sofre transformações, destacando primeiramente o enfoque da determinação social da consciência. Num segundo momento, ganham relevo os interesses das classes dominantes, e, por fim, a construção de uma simbologia voltada para o passado e não para o futuro.²¹⁰

²⁰⁸ VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 20. Assim, pois, nos encontramos, como em tantas outras ocasiões, com problemas importantes, conhecidos há muito tempo, que a reviravolta culturalista põe em destaque, apresentando-os como um novo campo de trabalho graças à simples operação de renomeá-los com uma nova terminologia vaga e confusa [...] que tem inúmeros significados e pode levar a debates intermináveis. FONTANA, Josep. **A História dos Homens**. Bauru: EDUSC, 2004. p. 394.

²⁰⁹ ESPIG, Márcia Janete. Ideologias, Mentalidades e Imaginário: cruzamentos e aproximações teóricas. **Anos 90**. Porto Alegre, n.10, 1998, p.156-7.

²¹⁰ John Thompson identifica três concepções de Ideologia na obra de Marx e Engels. A primeira seria uma **concepção polêmica**, centrada em três pressupostos. O primeiro pressuposto destaca a determinação social da consciência, pois as idéias não são produzidas de forma autônoma no seu meio social. O segundo pressuposto aborda a divisão do trabalho. O terceiro destaca que o estudo científico deve substituir a ideologia. A segunda concepção identificada por Thompson é a **concepção epifenômena**, onde se destacam os interesses da classe dominante na formação de uma determinada ideologia. É neste ponto que são abordadas as diferenças entre as condições econômicas de produção e a superestrutura legal e política. Também nesta concepção as formas ideológicas não devem ser tomadas como se mostram, mas sim em referência às condições econômicas de produção e por fim, Marx aponta que o desenvolvimento do capitalismo cria as condições adequadas para a

Já na segunda metade do século XX, autores pertencentes à chamada Escola de Frankfurt, abordaram o uso do conceito de ideologia nas sociedades modernas, procurando incorporá-lo a um conjunto mais amplo que embasasse o desenvolvimento de uma sociedade industrial. E é justamente o caráter industrial agregado aos elementos culturais que demarca e estrutura o desenvolvimento do conceito. Segundo este pensamento, a indústria cultural constitui-se num processo resultante da mercantilização das formas culturais que ao serem padronizadas e racionalizadas, ocasionam uma atrofia no pensar e no agir dos indivíduos. Os bens produzidos não surgem espontaneamente das massas, mas eles são planejados para as massas e, em decorrência disso, são vazios de conteúdo artístico.²¹¹

Já Theodor Adorno e Max Horkheimer, ao desenvolverem seus estudos sobre a comunicação de massa, aplicam a este tema a lógica de desenvolvimento que já havia invadido outras esferas da sociedade. Segundo estes autores, a comunicação de massa é caracterizada pela produção institucionalizada responsável pela difusão dos bens simbólicos, pela existência de um corte na abordagem entre reprodução e recepção e pela ampla circulação das formações simbólicas em espaço público. Já a cultura contemporânea é caracterizada pelo ar de semelhança de suas criações. O cinema, como os outros meios de comunicação, faz parte de um sistema que se encontra sob a submissão do capital. Para Adorno e Horkheimer, o poder da técnica sobre a sociedade é o poder dos mais fortes sobre a sociedade. A transformação da arte para a esfera do consumo transforma qualquer atitude do público como algo inserido no sistema; a violência da indústria cultural chega até aos mais distraídos:

compreensão real da sociedade, ou seja, os homens são obrigados a encarar sem ilusões suas posições na vida. A terceira concepção identificada por Thompson é a **concepção latente**, presente num cenário de complexidade. Marx destaca que essa ideologia reverbera um apego ao passado e não olha para o futuro; e que, as idéias não necessariamente se articulam com seus interesses de classe. Os fenômenos são construções simbólicas que têm autonomia e eficácia. Marx percebe que pode ocorrer um processo de conservação social, onde os símbolos, costumes ou tradições podem impedir uma transformação. Diante do perigo, os homens inventam um passado que acalma. Fica evidente, neste ponto, a influência da derrota dos processos revolucionários de 1848, que moldaram esse tom pessimista na obra de Marx. THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 51-9.

²¹¹ Interessa-nos destacar alguns elementos do desenvolvimento da comunicação de massa, que serão abordados por Thompson. Para este autor, o grande questionamento a ser realizado é a falta de espaço simbólico onde os indivíduos possam desenvolver sua imaginação e uma reflexão crítica, extinguindo qualquer possibilidade de transformação ou desenvolvimento de um caráter revolucionário. Segundo Thompson, Louis Althusser e Nicos Poulantzas desenvolvem uma teoria geral da reprodução social organizada pelo Estado e legitimada pela ideologia, buscando responder por que a sociedade capitalista contemporânea mantém-se apesar das suas desigualdades. Para Althusser, os aparelhos repressivos do Estado (a polícia, os tribunais e as prisões) somam-se aos aparelhos ideológicos (a escola, a família e os meios de comunicação), cuja constituição é oriunda da classe dominante. Este enquadramento rigoroso a que todos os indivíduos estão subordinados pelo processo ideológico, também é aplicado por Althusser no próprio método de análise nos seus estudos. A reflexão sobre este processo deve ocorrer através de teorias sociais que só podem ser verificadas por métodos que lhes são puramente internos. THOMPSON, op. cit., p. 134.

A naturalização dos homens hoje em dia não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos²¹².

A percepção Adorno e Horkheimer têm sobre o cinema também é marcada pelo viés negativo destinado a criar uma ilusão²¹³. Outros autores também se debruçam sobre o desenvolvimento do conceito de ideologia, mas seus enfoques recaem sobre outras direções que ampliam ou se afastam do interesse desta pesquisa²¹⁴.

Alguns anos antes de Adorno e Horkheimer foram justamente a complexificação da sociedade e a percepção do surgimento de uma classe média (que pulverizou o domínio do conhecimento exercido por uma casta política), que levaram Karl Mannheim a desenvolver a

²¹² ADORNO, Theodor; HORKHAIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. p. 14.

²¹³ Segundo os autores: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles [os dirigentes] a utilizam como ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem [...]. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme”. ADORNO, Theodor; HORKHAIMER, Max. op. cit., p. 114 e 118. Segundo Thompson, a restrição a esta teorização é a não evidência que ao consumir um determinado produto, um indivíduo seja levado a aderir à ordem social produtora deste bem. Para Thompson: “A recepção e apropriação de produtos culturais é um processo social complexo, que envolve uma atividade contínua de interpretação e a assimilação do conteúdo significativo pelas características de um passado socialmente estruturado de indivíduos e grupos particulares. A tentativa de derivar as consequências dos produtos culturais dos próprios produtos significa esquecer estas atividades permanentes de interpretação e assimilação”. Ainda para este autor, Adorno e Horkheimer desenvolvem uma visão restritiva de ideologia e suas formas de ação na sociedade, pois ao enfocarem a ideologia como o “cimento social” da sociedade eles realçam a operação de unificação, mas esquecem as operações de legitimação e fragmentação. Assim o indivíduo é visto com um ser atrofiado, impotente ante uma estrutura imobilizadora. THOMPSON, op. cit., p. 139.

²¹⁴ Jürgen Habermas, por exemplo, aborda a transformação estrutural da esfera pública e aponta a sua desintegração como o fator motor do desenvolvimento de um espaço de crítica à autoridade do Estado. Contudo, o crescimento do Estado e das grandes organizações comerciais na área das comunicações de massa minou esse potencial crítico. Segundo Thompson, ao estudar esses elementos, Habermas repensa o papel da ideologia neste referencial. Assim, a ideologia é uma forma de comunicação sistematicamente distorcida pelo poder, constituindo-se num discurso que exerce uma dominação e legitima relações de força. A situação ideal seria a de um indivíduo livre de qualquer dominação e com oportunidade de selecionar sua fala. Desse modo, existe uma racionalidade profunda embutida nas próprias estruturas de nossa linguagem e esta análise se instaura dentro do presente para encontrar suas fissuras. Habermas aponta que não basta reordenar um texto distorcido, mas deve-se explicar as causas dessa distorção textual. Pierre Bourdieu destaca os mecanismos pelos quais a ideologia adquire poder na vida cotidiana. Ele desenvolve o conceito de *habitus*, responsável pela inculcação de um conjunto de disposições duradouras que geram práticas específicas, pelo princípio produtor de estratégias e pelos mecanismos de transmissão desse referencial. Roland Barthes identifica que a ideologia tem uma existência real a partir dos efeitos que produz nas pessoas. Nicos Hadjinicolaou aponta que a ideologia é o que motiva a visão humana no sentido de uma ação concreta. Antonio Gramsci interligou o conceito novamente com a luta de classes apontando que a ideologia é uma visão operativa de mundo, capaz de criar o terreno onde se movimentam as crenças. THOMPSON, op. cit., p. 144. EAGLETON, Terry. A Ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007. p. 203-24. LOPEZ, Luiz Roberto. Ideologia. Questões de conceito. In: Centro de Estudos Marxistas. **Os fios de Ariadne**: ensaios de interpretação marxista. Passo Fundo, Ed. UPF, 1999. p. 15-32.

sociologia do conhecimento. Este pressuposto rejeita a existência de uma verdade transcendente buscando examinar determinantes sociais existentes em crenças particulares. Para este autor, a ciência, a verdade ou a teoria não devem ser estritamente contrapostas à ideologia, uma vez que são expressões de uma determinada ideologia de classe. Mannheim aponta a existência de duas concepções de ideologia: uma particular e outra total. A primeira é aquela que permanece no nível dos disfarces e aparece quando, por exemplo, expressamos ceticismo a respeito das ideias dos nossos adversários. A segunda enfoca as características estruturais de uma determinada época com o objetivo de analisar sistemas coletivos de pensamento. Marx teria sido quem primeiro executou a transição da concepção particular para a total, mas o fez - retendo elementos da concepção particular - com o objetivo de criticar o pensamento burguês, o seu adversário de classe, tomando assim, sua posição como correta. Todavia, para Mannheim, um analista deve sujeitar todos os pontos de vista, inclusive o seu, à análise ideológica. Desse modo, a ideologia constitui um sistema interligado de pensamento e modos de experiência condicionados por circunstâncias sociais que são partilhadas por grupos e pessoas. O método a ser aplicado deve objetivar a análise dos fatores sociais que influenciam o pensamento. “Somente quando buscamos, mais ou menos conscientemente, descobrir a fonte de sua inverdade em um fator social é que estamos propriamente fazendo uma interpretação ideológica”²¹⁵.

Ester Vaisman destaca que a preocupação com o fenômeno ideológico tem como ponto de partida o trabalho de Francis Bacon. As características próprias do modo de pensar empirista, das ciências naturais, levantaram a necessidade de preocupação com os fatores perturbadores. A doutrina do Idola, desenvolvida por Bacon, buscava revelar o mau uso da ciência e sua aceitação acrítica por parte de seus realizadores. A falsidade, que para Bacon estava condicionada ao campo científico, ultrapassou esta esfera adentrando no político.

As concepções desenvolvidas posteriormente, como as de Althusser, visualizam a ideologia como uma ilusão necessária, atrelado ao “falso socialmente necessário, oposto, conseqüentemente, à ciência, que por definição, seria a consciência verdadeira”²¹⁶. Diferentemente disso, György Lukács argumenta que não se pode negar a questão do ser, que ele está relacionado à vida e à práxis. Sua recuperação da ontologia apresenta a afirmação da existência do real, de sua natureza. E ambas são capturáveis intelectualmente, e, por isso, podem ser modificadas pela ação científica e ideológica.

²¹⁵ MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976. p. 87.

²¹⁶ VAISMAN, Ester. A ideologia e sua determinação ontológica. **Ensaio**, 17/18, 1989, p. 405..

A ideologia está vinculada a existência do ser social, por esse motivo, é uma elaboração ideal da realidade, que molda a práxis social de forma consciente e operativa. A consciência torna-se a mediação da prática social, tendo assim uma caracterização ampla.

Na medida em que o ser social exerce uma determinação sobre todas as manifestações e expressões humanas, qualquer reação, ou seja, qualquer resposta que os homens venham a formular, em relação aos problemas postos pelo seu ambiente econômico-social, pode, ao orientar a prática social, ao conscientizá-la e operacionalizá-la, tornar-se ideologia²¹⁷.

Para Lukács a humanização do homem ocorre pela relação de dois polos. A universalidade de gêneros de um lado, e o indivíduo humano de outro. A relação destes dois polos produz uma autenticidade quando é tocada pelas formas artísticas. Estas formas, diferentemente do direito ou da política, estão voltadas a resolução dos conflitos entre as individualidades e a generalidade.

Depois de analisar estes autores e o longo e sinuoso caminho percorrido pelo conceito, John Thompson estabelece o seu conceito de ideologia. Para ele, duas atitudes são adotadas por diversos autores e, na sua visão, são atitudes inadequadas. A primeira atitude consiste em domar o conceito, despojando-o de seu caráter negativo e incorporando-o ao conjunto de conceitos descritivos; a segunda atitude consiste no abandono do uso do conceito devido à sua ambiguidade. Contudo, para Thompson, o conceito é útil e não pode ser desalojado de seu caráter negativo. Nos dias atuais, a circulação generalizada de formas simbólicas tem um papel fundamental. O capitalismo permitiu o amplo desenvolvimento dos meios técnicos para a produção e pulverização das formas simbólicas nos meios de comunicação de massa. O referencial utilizado pelo autor para a adequada compreensão do desenvolvimento e atuação dos meios de comunicação de massa é a **Mídiação da Cultura Moderna**, que consiste em um processo onde a transmissão das formas simbólicas (que se constituem num amplo espectro de ações e falas, imagens e textos) se torna cada vez mais mediada pelos aparatos técnicos e institucionais.²¹⁸ Conceitualmente, cabe refletir sobre a natureza deste processo; historicamente devem-se analisar suas relações com os contextos sociais, e teoricamente deve-se avaliar o impacto na vida social e política. O estabelecimento deste referencial permite que o autor trabalhe com uma concepção crítica de ideologia, que busca referir-se à maneira como o sentido (significado) estabelece e sustenta relações de poder, desvelando como este significado é construído e os contextos sociais onde as formas simbólicas são

²¹⁷ VAISMAN, op., cit., p. 418.

²¹⁸ THOMPSON, op., cit., p. 12.

articuladas. “Os sistemas simbólicos não são ideológicos em si mesmos, são ideológicos conforme são usados e entendidos em contextos específicos”.²¹⁹ Para Thompson, a ideologia não pode ser tomada como pura ilusão, como uma inversão do real, pois estamos imersos num conjunto de relações complexas, onde constantemente verbalizamos, representamos, transformamos e recriamos, através de ações e símbolos, estas relações. Tendo em vista esses fatores, a ideologia é parte integrante da vida social, é uma característica criativa, contestada e transformada por ações e interações, o que leva as formas simbólicas a não serem “um mundo etéreo, que se coloca em oposição ao que é real: ao contrário, elas são parcialmente constitutivas do que em nossas sociedades é ‘real’”.²²⁰

Desse modo, a **Mídiação da Cultura Moderna** permite compreender o quadro de análise da ideologia inserida na era dos meios de comunicação de massa. É ela que deve ser tomada como referência em prol da chamada secularização e racionalização da vida social. Ela permite perceber como múltiplas e complexas formas dos fenômenos simbólicos circulam pelo mundo social e se conectam com relações de poder, e também, como criam novos tipos de relações sociais que se difundem no tempo e no espaço rapidamente. É o poder da comunicação da massa que aumenta o raio de operação da ideologia. As mensagens propagadas pelos meios de comunicação de massa devem ser analisadas, além do seu contexto de produção, conforme seu impacto nos contextos em que são apropriadas pelos indivíduos. Não podemos pressupor que um indivíduo seja impelido a agir de forma imitativa e conformista. A ideologia não se reproduz como um *Zeitgeist*, uma mentalidade de uma época, imposta de maneira regular e homogênea.

Thompson focaliza o estudo da ideologia na maneira como o sentido estabelece relações de poder. As formas contestatórias são caracterizadas pelo autor como formas incipientes da crítica ideológica.²²¹ Neste ponto discordamos do autor, e concordamos com Eagleton, quando afirma que nem todo corpo de crenças ideológicas está associado ao poder dominante.²²² O cinema permite exemplificar esta posição de Eagleton, como veremos no caso de alguns filmes estudados neste trabalho. Ambos os autores, contudo, destacam a necessidade de um contexto que demarque a atuação da ideologia.

Para Thompson, a ideologia serve para sustentar e estabelecer relações de poder. Este processo opera através das formas simbólicas e das construções de sentido. Interessa-nos aqui

²¹⁹ THOMPSON, op., cit., p. 17.

²²⁰ Ibid., p. 19.

²²¹ Ibid., p. 90-1.

²²² Uma comparação dos autores pode ser encontrada em: SILVA, Renata. Linguagem e ideologia: embates teóricos. **Revista Linguagem em (Dis)curso**, v. 9, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0901/00.htm> . Acesso em 10 de janeiro de 2010.

destacar a forma de aplicação e operação da ideologia. A ideologia, para o autor, opera através de cinco processos, que podem interagir, sobrepor-se ou reforçar-se um ao outro. O primeiro modo de operação é a legitimação, uma vez que as relações de poder são representadas como legítimas baseadas em fundamentos racionais, tradicionais ou carismáticos. Ela opera através de três estratégias de construção de formas simbólicas. A primeira é a racionalização, na qual o produtor de uma determinada forma simbólica constrói uma cadeia de raciocínio para defender e justificar um conjunto de relações e persuadir a audiência. A segunda é a universalização, cujos interesses de alguns são apresentados como interesses de todos. A terceira é a narrativização, ou seja, histórias que abordam o passado e o presente, tomando-os como pertencentes a uma tradição eterna e aceitável, que transcenda a experiência do conflito, da divisão e da diferença. O segundo modo de operação da ideologia é a dissimulação, onde as relações de dominação são ocultadas, negadas ou distorcidas. Nesta categoria temos o deslocamento, isto é, conotações positivas ou negativas são transferidas para outro objeto ou pessoa; eufemização, quando as ações são reescritas para produzir uma valoração positiva; e, por fim, no tropo desenvolve-se o uso figurativo das formas simbólicas, através de recursos como a sinédoque, a metonímia e a metáfora. O terceiro modo de operação é a unificação, que permite a construção a nível simbólico de uma unidade que conecta indivíduos a uma unidade coletiva. Ela opera com a padronização, que ocorre, por exemplo, na construção de hierarquias legitimadoras entre diferentes línguas de um Estado Nação. Já na simbolização, o que ocorre é a construção de símbolos de unidade em prol de uma unidade coletiva, como bandeiras e hinos. O quarto item é a fragmentação, que permite que pessoas se mantenham segmentadas numa coletividade. Ela opera pela diferenciação e expurgo do outro. Na diferenciação enfatizam-se as distinções para evitar a construção de um desafio a um poder existente. Na operação em que se efetua o expurgo do outro, temos a construção de um inimigo externo ou interno. Esta estratégia, muitas vezes, sobrepõe-se ao processo de unificação. Por último, o quinto processo de operação da ideologia constitui-se na reificação, que permite que uma determinada situação histórica transitória seja tratada como permanente; seja tomada como natural. Ela pode ser expressa de três formas: naturalização, eternalização e nominalização. Na primeira, uma criação histórica e social pode ser tomada como natural e inevitável, e, portanto, impossível de mudança. Na segunda, esvazia-se um determinado fenômeno sócio-histórico para apresentá-lo como imutável. Na última forma, sentenças ou descrições são transformadas em nomes.²²³

²²³ THOMPSON, op., cit., p. 80-9.

Desse modo, estes questionamentos e reflexões de Thompson e Eagleton permitem uma abordagem mais complexa do que a simples referência como falsa consciência. O declínio do uso do conceito no âmbito acadêmico, a partir dos anos 1980, principalmente pela dupla decepção apontada por Perry Anderson, contrapõe-se à sua incorporação cada vez mais crescente no cotidiano social.²²⁴ Negar seu poder explicativo, sua fertilidade e sua atualidade implicam reconhecer nesta atitude uma postura ideológica.

O referencial ideológico permite pensar o cinema e os filmes como produtos de comunicação de massa desenvolvidos no meio de uma sociedade industrial. Levaremos em conta a **Mídiação da Cultura Moderna** desenvolvida posteriormente por Thompson. Os cinco processos apontados por este autor (legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação e reificação) serão utilizados e aparecerão no decorrer da análise dos filmes, e muitos estarão presentes nos quadros desenvolvidos a partir de Marc Ferro.

Ideologia, em essência, corresponde a um corpo de ideias e de representações tidas espontaneamente como verdadeiras, como verossímeis. Neste ponto, o efeito cinematográfico da impressão de realidade ganha destaque, e Jean-Patrick Lebel elenca uma série de autores e seus diferentes pontos de vista sobre este efeito. Para os teóricos da *Cahiers du cinema*, a impressão da realidade é uma ficção que corresponde a uma realidade específica do cinema, na qual a câmera é dotada de uma vocação ideológica natural. Já segundo a *Chinéthique*, este efeito produz uma ideologia reacionária e idealista centrada nos valores burgueses, e apresenta uma dupla função ideológica: reproduzir as ideologias existentes e produzir as suas próprias. Para Comolli e Narboni a câmera não produz uma ideologia, mas filma uma já formada.²²⁵

A câmera não é em si um aparelho ideológico, pois, além de não produzir nenhuma ideologia específica, a sua estrutura não a condena a refletir os valores dominantes. Assim, a linguagem cumpre-se e manifesta-se no filme que não se apresenta redutível à câmera. É errôneo atribuir o efeito ideológico ao truque inerente à essência do cinema enquanto objeto. A partir disso, Lebel elenca dois pontos que serão destacados aqui: primeiro, se as formas cinematográficas podem ser consideradas ideológicas em si mesmas; e, segundo, como a ideologia se forma nos filmes.

Para responder a essas indagações, Lebel tece uma análise do conceito de desconstrução ancorado em Brecht. Tal operação deveria ocorrer no nível essencial (na natureza cinematográfica), e também nas suas formas de representação, para obter, assim, a

²²⁴ ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. Porto: Afrontamento, 1976.

²²⁵ LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972. p. 21-5.

destruição do efeito de impressão de realidade que o cinema possui. Essa forma de desconstrução equivaleria ao distanciamento empregado por Brecht para a análise do teatro, que desejava retirar do espectador a fascinação que compunha o processo de representação, reenviando-o ao mundo real.²²⁶ Porém, a fascinação que envolve os espectadores não é consequência direta da impressão da realidade utilizada por uma ideologia dominante, pois é necessária a reciprocidade do espectador, sua formação cultural e o que ele apreende da ideologia dominante. Devido a esses fatores, quando um filme externa sua mecânica de funcionamento ou quando verbaliza sua metalinguagem, a quebra da fascinação pela desconstrução executada no nível da impressão da realidade não se dá de forma automática. Ou o espectador se desliga e refuta a proposta ou assimila esta desconstrução explícita como fascinação.

Assim, a crítica de Lebel à operação de desconstrução se dá porque, uma vez que ela está associada a uma noção monolítica de ideologia dominante, a qual é vista como um rolo compressor que amassa e sufoca tudo que aborda. Isto se associa ao questionamento do idealismo extremado apontado por Eagleton. Esse idealismo não poderia lançar uma concepção materialista de cinema, pois não se insere na ideologia dominante. Da mesma forma, Lebel critica a propagada morte da noção de autor (muito em voga nos anos 1970) efetuada por análises estruturalistas e mecanicistas, que caracterizam o autor como produtor em contraponto à noção de autor-deus, que atribui aos cineastas toda responsabilidade sobre seus filmes. Este enfoque desconsidera a base social do cinema quanto à determinação do efeito ideológico que ocorre em um filme, ou seja, não leva em conta sua função social.

Para abordar a formação da ideologia nos filmes, Lebel parte da noção de que o segredo ideológico não está no “truque” realizado pela impressão de realidade, nem nas formas estilísticas. Na história do filme, em sua fabricação, há elaboração, acumulação, formação e produção de ideologia, e a reprodução da ideologia dominante ocorre não pela natureza do cinema, mas pelo descentramento da essência ideológica, que também é social.

Ao apontar que o cinema é o reflexo de uma realidade determinada que serve de escopo para a fabricação de imagens e sons a partir de uma realidade organizada ou não, Lebel chega ao ponto chave. A partir das imagens, o cinema cria uma realidade imaginária que corresponde à ficção do filme, que não nos remete para o real, mas para um real induzido. E segundo ele, tomar um efeito ideológico a partir deste último constitui-se num erro, assim

²²⁶ Por isso a arte não deve se submeter à realidade observada empiricamente. Ver TORRES, A Roma. (org.). **Cinema, arte e ideologia**. Porto: Afrontamento, 1975. p. 10.

como supor que o cinema mantém uma relação objetiva com o mundo real que lhe serve de referência.²²⁷

Não se trata de julgar a maneira como se refere ao real induzido, uma vez que este real cinematográfico só existe no mundo imaginário, que procura sua realidade na ficção do filme e no modo de funcionamento desta ficção. E se o que vemos em um filme se assemelha ao real é porque a ficção é fabricada a partir de elementos reais. Sistematizando esta problemática, identificamos a presença de três estágios. Primeiro, partindo do real, o cinema fabrica imagens e sons que são reflexo do real que lhe deu origem. Segundo, este real é um referencial (que pode não ser único) de onde se pode verificar o efeito ideológico que resulta da maneira de filmar o real. Terceiro, as imagens e sons (em si mesmos) tornam-se materiais do filme, que produzem um universo de ficção que remete para si mesmo. Logo, o efeito ideológico provém da coerência do mundo imaginário do filme, e, por fim, a ficção estabelece relações com o real e sua impressão de realidade.

A ideologia não se contenta em refletir e apresentar-se a si mesma em cada fase de desenvolvimento de um filme, posto que, em cada fase, há produção de ideologia, seja de forma progressiva ou contraposta à fase anterior, ambas desenvolvidas por intersecções dialéticas. Neste processo, a ideologia dominante é encontrada em cada etapa do processo encarnando a “força do sistema”,²²⁸ sobre o qual, para Lebel, poucos cineastas estão à altura de controlar. Para destrinchar o funcionamento dos níveis de determinação ideológica, Lebel analisa três níveis e os fatores concernentes a cada um deles.

No **nível da estética**, um filme pode buscar o real e construir no interior de sua estrutura um signo ideológico. Como exemplo podemos citar o *close* em um botão luminoso de um elevador que marca a cadência da morte do protagonista no filme *O Carniceiro* de Claude Chabrol; um objeto cênico é representado executando sua função, e esta serve de complemento ou apoio para a narrativa. Quatro pontos marcam este nível. Em primeiro lugar, a neutralidade ideológica inicial, uma vez que, primariamente, os objetos estão à disposição do cineasta para usá-los como bem entender. Em segundo lugar, alguns elementos já são ideológicos no âmbito social e utilizados com este sentido, por exemplo, um lenço vermelho que um combatente utiliza, identifica sua opção política. Em terceiro lugar, quando podem ser usados ao contrário, como, por exemplo, quando um ator pronuncia um diálogo de modo apático e desinteressado, mas seu conteúdo denota o inverso. Finalmente, em último lugar,

²²⁷ LEBEL, op., cit., p.92-6.

²²⁸ Ibid., p. 106-7.

quando os elementos escapam dos realizadores, pelas forças ideológicas constituídas socialmente.

No **nível da contingência** devem ser analisados aqueles fatores que surgem espontaneamente durante a realização de um filme. Existem os que nascem da própria resistência da matéria organizada no filme. Depende de o cineasta enfrentá-los, bem como as impossibilidades materiais que tendem a romper a continuidade do universo de ficção do filme ou optar por deformar seus elementos estéticos. O talento do cineasta contribuirá para suplantá-las e dominá-las. Por outro lado, existem contingências oriundas das coações materiais que afetam o conteúdo, o meio técnico e os atores, e que podem se manifestar através dos interesses econômicos e da censura, agindo de forma mais sutil, disfarçada ou explícita. O peso de grande astro exigido pelos produtores pode suplantiar as necessidades cênicas desejadas pelo diretor. Da mesma forma, podemos apontar a realização do filme *Metrópolis* de Fritz Lang, que consideramos um bom exemplo para a percepção da atuação inconsciente da ideologia sobrevivendo na própria forma textual. Este filme foi tomado como ideológico pelo público, mas não pelos seus produtores. Seu realizador não era nazista, mas o filme foi apreciado pelos nazistas porque o cineasta manejava elementos disponíveis na cultura germânica.²²⁹

O **nível da intenção ideológica** não é dado eternamente a partir do registro em celuloide, depende do impacto concreto no público, e não existe em si no plano ideológico. A diversidade cultural e social do público gera, por sua vez, uma diversificação das formas cinematográficas. Cabe ao cineasta encontrar o equilíbrio que coloque o filme no nível do condicionamento ideológico do público e, ao mesmo tempo, permita avançar para fora deste condicionamento, enriquecendo-o culturalmente e ideologicamente.

Considerando esses níveis, podemos analisar a base social do cinema que se manifesta em três aspectos: no real socializado; no estatuto econômico e social; e na sua função social.

Ainda nos dias de hoje, o cinema, pensado em relação à sua base social, constitui-se em algo novo. Este modo de pensar toma o filme (e o cinema) como uma instituição inscrita no meio social, influenciado por mecanismos globais, mesmo que mantenha suas especificidades regionais.²³⁰ O cinema tem a capacidade de gerar práticas sociais, de veicular representações e apresentar modelos. Nesta abordagem faz-se presente a questão de como o contexto de produção se relaciona com a estrutura de dominação e resistência existentes na

²²⁹ TURNER, op., cit., p. 145-6.

²³⁰ VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. **História Social**. Campinas, n.11, 2005, p.18. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/historiasocial/issue/view/4/showToc>. Acesso em: 20 nov. 2009.

sociedade, e como se desenvolvem as posições ideológicas. Pensar o cinema como prática social consiste em ir além de narrar as histórias das estrelas, da indústria e de seus elementos estéticos; consiste na compreensão da produção, do consumo, dos prazeres (sendo o cinema uma forma de prazer visual resultado de um investimento social na centralidade do olho) e de seus significados.²³¹

A relação entre cinema e cultura apresenta, assim, duas possíveis abordagens: a textual e a contextual. A primeira focaliza o texto do filme e, a partir dele, identifica as funções culturais do cinema. Quando é abordada mais de uma película, ela tende a ressaltar, pelo seu enfoque estrutural, mais as semelhanças do que as diferenças. A segunda abordagem se concentra sobre os determinantes culturais, políticos e institucionais, como a censura, a tecnologia e as práticas culturais que afetam os elementos textuais. Através da relação das duas categorias é possível gerar análises mais ricas, mas trata-se de uma tarefa árdua. Por isso, a relação destes dois itens é articulada pelo estudo da ideologia:

O fio comum que liga o textual ao contextual e os torna complementares e não mutuamente excludentes, é que tanto a indústria cinematográfica quanto o texto, tanto o processo de produção como o de recepção, devem estar de algum modo relacionados com as ideologias.²³²

Cada cultura organiza uma teoria da realidade que a ordena, funcionando como princípio estruturador.²³³ A ideologia corresponderia a um sistema de crenças e práticas produzido por esta teoria, não tendo forma material, mas sendo capaz de produzir efeitos materiais:

Se nossas narrativas atuam para resolver simbolicamente contradições sociais, devem lidar com as divisões ou iniquidade políticas existentes entre grupos, classes ou sexos, que foram construídas como naturais ou inevitáveis em nossa sociedade. Os filmes, portanto, tanto como sistema de representação como estruturas narrativas são um terreno fértil para análises ideológicas.²³⁴

Assim, estas narrativas atuam em prol de um interesse nacional, estando em disputa pela construção de uma visão dominante que deseja articular e exercer o poder sobre a visão

²³¹ TURNER, op., cit., p. 11-22.

²³² Ibid., p. 130.

²³³ Tal qual o conceito de ideologia, ao pensarmos o conceito de cultura temos que levar em conta que sua idealização implica em duplo negativo: contra um determinismo orgânico e contra uma autonomia do espírito. Ou seja, uma recusa a um materialismo ou idealismo estremado. A cultura contém em si mesma a tensão entre produzir e ser produzida. EAGLETON, Terry. **La ideia de cultura**: una mirada política sobre los conflictos culturales. Barcelona: Paidós, 2001. p. 16.

²³⁴ TURNER, op., cit., p. 131.

que os indivíduos têm sobre si mesmos e sobre os outros.²³⁵ Este campo de batalha de posições, mesmo quando apresenta a (quase sempre) vitória dos dominantes, não está imune a fraturas que constituem o ponto de entrada para uma análise ideológica. Como corrobora Pierre Sorlin:

Na medida em que a vida social está fundada sobre uma desigualdade que, em última análise, repousa em um recurso de força, a Ideologia é a série de filtros através das quais se encontra justificada esta desigualdade, sem deixar de ser por ela reconhecida²³⁶.

Esses filtros organizam um discurso que a classe tem de si e disseminam ideias às oposições de classes onde esta transposição age como uma força de reorientação. A produção cinematográfica exerce uma atuação importante na perpetuação de instâncias ideológicas, forçando a inculcação de modelos fílmicos.

O método Histórico-cinematográfico

A metodologia empregada para analisar os seis filmes estudados nesta Tese será aquela que desenvolvemos no trabalho de Mestrado e que denominamos **Método histórico-cinematográfico**. Assim, a partir de diferentes sistematizações executadas por diversos autores, proporemos um método de análise histórico-cinematográfico.

Os filmes serão enquadrados na classificação elaborada por Marc Ferro sobre os princípios de constituição de uma obra histórica (Tabela 4) e as formas de análise e seus centros produtores (Tabela 5).

Contudo, devemos levar em conta que, no registro do real ou dos sonhos operado pelo cinema, não há uma separação na forma como se executa esse registro. O cinema não é um meio fechado em si mesmo: ele permite o acesso a mundos diferentes, ao visível e ao não visível, aos silêncios da história que também são História.²³⁷ Portanto, a análise do historiador deve abordar os diferentes ângulos para que ele não fique preso somente a uma análise estético-formal (caracterizando uma crítica interna), ou a uma análise histórico-social (crítica externa). Cabe ao historiador perceber como a câmera penetra no real e como o modifica, para então alterar a maneira como construímos e moldamos nosso olhar. É assim que o historiador

²³⁵ Esta autora utiliza o exemplo da Austrália, mas este debate também é candente na Espanha e será trabalhado na análise dos filmes.

²³⁶ SORLIN, Pierre. **Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana**. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 16-7.

²³⁷ FERRO, 1989, op., cit., p.2.

pode executar um movimento de aproximação com as fontes, captando o máximo de suas características e mantendo o necessário afastamento para não se imbricar nelas. Essa tensão entre observador e observado deve ser mantida, permitindo ao filme tornar-se disponível e dominado.²³⁸

Cada filme deve ser analisado dentro de sua estrutura, a ser delimitada:

Em conformidade com sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma a outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições [...]. A descoberta de tais signos depende das questões postas às obras, cada obra necessitando de questões particulares²³⁹.

Portanto, há diversos procedimentos a serem empregados na análise fílmica. A ausência de uma base teórico-metodológica própria do âmbito historiográfico não deve nos condicionar à adoção de um único viés metodológico, o que acarretaria o empobrecimento da pesquisa. Assim, serão realizados os seguintes empreendimentos metodológicos para a análise fílmica:

- a decomposição dos elementos intrafílmicos (espaço, tempo, ações desenvolvidas, música, forma narrativa, andamento, ritmo, iluminação e cenários);
- a decomposição dos elementos extrafílmicos (recepção da mídia e do público, debates produzidos em diferentes esferas sociais, subsídios econômicos e distribuição);
- o estabelecimento de um nexos dinâmico e o entrecruzamento dos fatores intrafílmicos e extrafílmicos, tanto entre os elementos destas categorias e como entre estas;
- a verificação da relação do filme com o texto escrito que serviu de base para sua produção, destacando as diferenças e convergências de sua adaptação;
- a contra-análise proposta por Marc Ferro, destacando os componentes não visíveis presentes nos filmes.

A explanação do processo de decupagem será efetuada conforme o modelo que segue; e sua presença no corpo do texto se justifica pela importância dos itens que constituem este modelo:

²³⁸ CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996. p 21.

²³⁹ LEUTRAT apud MORETTIN, op., cit., p. 39.

Descrição da cena	Diálogos	Planos e ângulos	Movimentos	Som	Fotografia/cor
1	2	3	4	5	6

Personagens	Condensação Alteração Invenção Metáfora	Estrutura da narrativa	Espaço	Tempo
7	8	9	10	11

Ficha de Análise 1 – Elaborada a partir dos autores Pierre Sorlin, Robert Rosenstone, Francisco Casetti e Federico Di Chio, Michel Martin e Graeme Turner.

Quadro 1 – **Descrição da cena**: descrição da ação como um todo.

Quadro 2 – **Diálogos**: transcrição dos diálogos presentes na cena. Caso o roteiro (de preferência uma versão com um tratamento anterior ao da filmagem) esteja disponível, deve-se comparar as diferenças e as adaptações.

Quadro 3 – **Planos e ângulos**: avaliação do uso de planos ou ângulos de câmera (e sua correlação com padrões estéticos e práticas significadoras envolvidas na realização de um filme). A altura e a distância do objeto permitem projetar determinada emoção na cena. Se um personagem é enquadrado de baixo para cima (**Contra-Plongée**²⁴⁰), isto valoriza sua posição e indica poder e exaltação. Já se a tomada é efetuada de cima para baixo (**Plongée**), o que temos é o efeito contrário, minimizando o poder de atuação do personagem e também indicando a opressão do ambiente sobre o personagem. A distância da câmera ao objeto também pode determinar uma ambiguidade emocional. Os planos podem ser classificados de acordo com o “olhar da câmera”: **Plano Geral** (mostra todo o espaço da ação, seja em ambientes externos ou internos); **Plano Médio ou de Conjunto** (mostra o conjunto de elementos de um interior em um campo de ação menor que no Plano Geral); **Plano americano** (enfoca as pessoas até a cintura); **Primeiro Plano**: (é o *Close-up*, o enquadramento de um detalhe, um objeto, ou uma pessoa).²⁴¹

²⁴⁰ MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 37-40.

²⁴¹ XAVIER, op., cit., p. 19. Existem diversas denominações para os planos cinematográficos: utilizaremos as mais simples, apresentadas por Ismail Xavier.

Quadro 4 – **Movimentos**: detalhamento dos diferentes movimentos de câmera. De Estas formas podem ser denominadas de: *Panning* (movimento de rotação em seu eixo vertical, imitando o movimento dos olhos do espectador), *Tilting* (movimento no eixo horizontal); *Rolling* (movimento no eixo transversal, utilizado para produzir sensação de queda ou de mundo desestruturado); *Travelling* (movimento sobre o cenário ou em direção a um personagem); e *Zoom* (movimento aparente, sem deslocamento real, que utiliza apenas movimento das lentes).²⁴²

Quadro 5 – **Som**: identificação dos elementos sonoros presentes na cena: música (trilha composta para o filme ou músicas já existentes), efeitos, ruídos, voz (fala ou narração). O uso do som na forma narrativa clássica está atrelado a um pacto entre o realizador e o espectador. A linguagem sonora é sincrônica à linguagem visual, a ponto de torná-la invisível ao espectador. Já com o princípio da inaudibilidade, a música adquire um caráter ilustrativo e subordinado às imagens, e com a escolha pela unidade/continuidade,²⁴³ ela pode conectar as situações dramáticas e colaborar para a construção da unidade formal e narrativa. Contudo, a utilização do som também pode ocorrer como um contraponto entre a imagem visual e o som. A classificação do som que será adotada será a seguinte: **Não representativo** (essencialmente música);²⁴⁴ **Figurativo** (efeitos sonoros e ambientais, pensados como signos figurativos capazes de se conectar aos objetos);²⁴⁵ **Representativo** (vozes e diálogos, que podem ser diegéticos – sincronia dos personagens com a ação –, ou não-diegéticos – voz “em *off*” ou em “*over*”, locuções). Não podemos esquecer os silêncios e sua correlação com os sons anteriores ou posteriores e com as imagens.

Quadro 6 – **Fotografia/Cor**: análise da iluminação e do uso da cor. A iluminação é empregada com o intuito de dar uma aparência emocional, contribuindo para a construção dos detalhes da narrativa e ressaltando ou não o caráter realista daquilo que é representado. Na realização de uma película são adotados, basicamente: **luz chave** (fica ao lado da câmera e

²⁴² TURNER, op., cit., p. 57.

²⁴³ SILVA, Márcia Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons no cinema. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – comunicação audiovisual, do **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005. p. 2.

²⁴⁴ Existem três modos de ouvir a música: físico (mistura da vibração com as pulsações do corpo); emocional (adentra o campo dos sentimentos, muito utilizado pela sonoplastia); e intelectual (estrutura musical como linguagem). Classificação de J.J. Morais citada por: SILVA, op., cit., p. 6.

²⁴⁵ Há três classificações: 1º) efeito sonoro representa parcialmente seu objeto; 2º) conexão direta com a fonte produtora de som; 3º) efeito sonoro se dá como *leitmotiv* (sugere uma previsibilidade através de uma pré-audibilidade).

preenche grande parte do cenário); **luz atenuante** (colocada em posição lateral e que tem como função remover as sombras, moldar os objetos e os personagens); **contra-luz**, (posicionada anteposta à luz principal define os contornos). Dependendo do tipo de ambiente e do clima objetivado a intensidade da luz pode ser alterada: **High-Key** (luz alta que ocasiona poucas áreas de sombras destacando todos os elementos cênicos) e/ou **Low-Key** (luz baixa que torna as sombras mais nítidas e densas para atribuir um clima misterioso e sombrio).²⁴⁶

Quadro 7 – **Personagens**: aferição da atuação cênica e comparação com sua atuação contextual, conforme o informado por outras fontes (escritas, fílmicas ou memórias). Sua atuação pode ser enquadrada dentro de uma unidade psicológica ou de uma unidade de ação. O desenvolvimento pode ser linear, contrastado, estático ou dinâmico. Sua postura pode ser ativa/passiva, autônoma/influenciada, protagonista/antagonista. A análise das personagens também pode ser feita mediante a contraposição e interação dos sujeitos-objetos.²⁴⁷

Quadro 8 - **Condensação/Alteração/Invenção/Metáfora**: compreensão da forma como é observado o passado. A história presente na representação fílmica apresenta um passado diferente daquele proporcionado pela história escrita. A fim de entender e explorar as potencialidades do cinema é preciso compreender de que forma é utilizada e apresentada a história narrada. Há quatro categorias que expressam a forma como um cineasta pode abordar o passado. **Condensação**: operada para selecionar dados e acontecimentos específicos de uma experiência infinitamente maior. Esta é uma exigência do meio cinematográfico, pela duração da exposição que está disponível ao cineasta e pela necessidade de organizar uma narrativa que corresponda ao ritmo e andamento desejados. Muitas críticas são feitas a este processo cinematográfico, mas lembramos de que ele também ocorre na literatura, porém em menor proporção. **Alteração** e **Invenção**: a execução de um relato dramático em imagens recorre a invenções de diferentes graus, sejam de pequenos detalhes a grandes alterações. Fatos, atitudes, datas, personagens e outros elementos fílmicos estão suscetíveis a alterações, mas não se justifica uma acusação simplista de falsificação da história, pois estas alterações podem ser compensadas em termos de aproximação da veracidade histórica com o uso de outros recursos, diferentes da narração dos fatos tal qual realmente aconteceram. O filme sugere e não descreve o que aconteceu. **Metáfora**: recurso utilizado para alterar e inventar elementos com o objetivo de transmitir, captar ou questionar. Assim, tais metáforas se articulam muitas

²⁴⁶ TURNER, op., cit., p. 62.

²⁴⁷ CASSETTI; DI CHIO, op., cit., p. 178-186.

vezes de forma integrada e cabe ao analista destrinchá-las e compreender o tipo de narração por elas proposta. Pode ser aplicada a cada cena, sequência ou ao filme como um todo.

Quadro 9 – **Estrutura da narrativa:** avaliação dos eixos da estrutura narrativa. Há três grandes eixos: **Narração forte**, que dispõe claramente as situações. O ambiente tem um caráter englobador e as situações estão organizadas intimamente, sendo que os valores dos personagens são exibidos dualmente. Há um início bem demarcado que apresenta a partida e o final que destaca a chegada. Na **narração débil** há um deslocamento dos equilíbrios anteriores, o ambiente é evasivo, os valores são difusos e o final pode apresentar surpresas e uma ausência de nexos entre o início e a partida. Já a **anti-narração** radicaliza diferentes tendências, desequilibrando ambientes e personagens. A narração é dispersa e fragmentada. Estas três categorias são adequadas para a análise de filmes de gêneros mais definidos como o épico e o western. É viável que numa análise haja um entrecruzamento destas categorias se o filme se prover para tal exercício.²⁴⁸

Quadro 10 – **Espaço:** abordagem do espaço construído pelo filme. Três eixos são apresentados: 1) **In/Off:** a câmera, ao enquadrar uma imagem, o faz delimitando uma porção do espaço e escondendo outras imagens. Além de omitir o que está à direita, à esquerda, acima e abaixo, ela também oblitera o que está atrás dos cenários e que para a diegese pode ocorrer atrás. O espaço em *Off* também pode ser pensado em torno de sua determinabilidade, ou seja, o espaço não percebido fora das bordas e no âmbito do imaginário, para além do visível. 2) **Estático/Dinâmico:** o espaço estático pode ser fixo (ambientes presentes imóveis) ou pode ser móvel (com a câmera imóvel diante do movimento das figuras em cena). O espaço dinâmico pode ser descritivo (movimentos de câmera têm relação direta com as figuras) ou expressivo (relação dialética entre câmera e figuras, e utilizados para atribuir caráter didático). 3) **Orgânico/Inorgânico:** neste eixo podemos encontrar três antíteses: plano/profundo (o primeiro como superfície onde se distribuem planos vertical ou horizontal; o segundo, volume que organiza as figuras em profundidade); unitário/fragmentado (as figuras ajustam-se entre si ou apresentam barreiras internas); centrado/excêntrico (imagem perde caráter sistêmico organizado através da perversão do quadro).²⁴⁹

²⁴⁸ CASETTI; DI CHIO, op., cit., p. 171-176.

²⁴⁹ Ibid., p. 138-148.

Quadro 11 – **Tempo**: análise da dimensão temporal em relação à ordem de sucessão e disposição dos acontecimentos. Pode ser classificado em: **circular** (o início do filme corresponde ao encerramento); **cíclico** (o ponto de chegada é análogo ao de partida, mas não idêntico); e **linear** (o início é diferente do final; neste caso pode ser subdividido em Vetorial - a continuação se dá de forma progressiva- e Não-Vetorial sem continuidade); **anacrônico** (quando se perde o fio de ordenação). O tempo também pode ser pensado em relação à duração do tempo representado. Nesta perspectiva, pode ser real ou aparente, normal (quando a extensão do tempo representado corresponde ao real dos acontecimentos), ou de uma amplitude temporal da representação do acontecimento que não coincide com o próprio acontecimento.²⁵⁰

Os elementos anteriormente apresentados, articulados com as reflexões de Lebel, Ferro e Sorlin permitiram responder as perguntas já formuladas por Rosenstone. Pode o passado ser escrito em imagens? Qual o desafio do cinema à nossa ideia de história? A resposta seguiu o seguinte roteiro: a formação da ideologia nos filmes; a formação de sua base social; e as suas implicações estéticas e históricas. A experiência com a pesquisa anterior, que consideramos exitosa, permitiu que mantivéssemos esse escopo metodológico para este trabalho. Aplicaremos o método histórico-cinematográfico para os oito filmes selecionados para esta pesquisa. Contudo, partiremos para uma reflexão teórica mais ampla, e questionando se o campo Cinema-História pode indicar um novo paradigma histórico.

O trajeto que percorremos pela constituição da História ao longo dos anos vislumbrou uma gama variada de matizes, disputas e tensões. A reflexão feita com a retórica (da antiguidade aos nossos dias) permitiu vislumbrar sua importância para pensar as estratégias estéticas intra e extrafílmicas. Da peculiar relação dos gregos com suas fontes, seu paradigma da investigação e narração; das pretensões universalistas ao enfoque do acontecimento, da valorização da *Ars* Histórica, até o desenvolvimento da razão, do progresso e do moderno conceito de História, chegamos ao momento da solidificação e expansão da disciplina pelo mundo acadêmico.

O papel do historiador oscilou por diferentes encargos: do investigador, do narrador, do juiz, daquele de deve se apagar do texto, daquele que não pode deixar de registrar sua marca. Seu relacionamento com a sociedade demarca o lugar e fundamenta a operação historiográfica. Os protocolos de discurso, disciplinares e metodológicos, variaram nestes

²⁵⁰ CASETTI; DI CHIO, op., cit., p. 152-161.

anos. A disciplina instituiu o rigor com as fontes e afastou-se da literatura, tomada como o outro. As notas de rodapé ditaram os caminhos percorridos pela pesquisa. Sua presença permite a crítica dos seus pares que, com isso, podem refazer os caminhos dos colegas com as fontes pesquisadas. Mas será que tudo está mesmo ali? O que ficou de fora influencia até que ponto o que foi apresentado? Como isto tomou parte durante o processo de escrita? Enfim, as questões são várias. Muito já se falou da crise das humanidades, e parece que o futuro aponta para novas crises vindouras. Aliás, parece que a História acadêmica já nasceu em crise! Refletir sobre como a academia se insere nesse debate não pode afastar do campo de visão que a sociedade também precisa se conectar com o meio acadêmico. No amplo rol de meios de produção de História que existiram e surgiram desde o século XIX, negligenciar a importância do cinema contribui para enfraquecer o debate, o pensamento e a valorização da própria disciplina acadêmica. A pergunta que nos permitimos fazer, se a história-cinematográfica pode emoldurar um novo paradigma, enriquece este debate e estas reflexões. Este novo paradigma não substituirá aqueles vigentes (possivelmente nunca teve essa pretensão), mas estará ao lado e conectado com o paradigma acadêmico e as demais formas de produção oriundas do meio social. É preciso encarar esses desafios. Com isso em mente passamos agora para a análise dos filmes selecionados.

Capítulo 2

DESTINOS COLETIVOS, MOVIMENTOS DE CONJUNTO.

Você diz: está atormentado com a questão “como escrever?”. Há 25 anos observo como esta questão preocupa as pessoas...Sim, é uma questão séria: preocupe-me, preocupo-me, e continuarei me preocupando com ela até o fim dos meus dias. Mas para mim a pergunta se formula assim: como devo escrever, a fim de que o homem, não importa quem seja, emerja das páginas da história a seu respeito com a força da palpabilidade física de sua existência, com a irrefutabilidade de sua realidade semi-imaginária, com a qual o vejo e o sinto? Este é o ponto como o entendo, este é o segredo da questão...²⁵¹

Máximo Gorki

Iniciamos nossa trajetória fílmica com as duas produções soviéticas realizadas em um intervalo de quase cinquenta anos. *¡Que viva México!*, de Sergei Eisenstein, produzido entre 1930 e 1932, e *México em chamas* (*Krasnye kolokola, film pervyy - Meksika v ogne*), de Sergei Bondarchuk, 1982. Não é exagero afirmar que o cinema russo é filho da Revolução. A partir de 1917 uma Revolução fílmica foi gestada na Rússia, onde a estética e as teorias sobre a montagem foram destaque. O trabalho de Eisenstein foi realizado na transição para o período stalinista. Já a película de Bondarchuk chegou às telas no início de uma transição para um contexto cinematográfico, aprofundados nos anos da Perestroika.

2.1 O cinema soviético

Pensar e analisar o cinema soviético implica não desconectar política e ideologia. A partir da Primeira Guerra Mundial realizaram-se esforços para unir o elemento propagandístico aos filmes. Analisar o caráter de propaganda implica não desvincular seu desenvolvimento dos espectadores, pois em nenhuma outra expressão artística a obra e o espectador se desenvolveram juntos como ocorreu no cinema. Em nenhum outro lugar cinema e política caminharam de mãos dadas como na URSS.²⁵² Estas experiências artísticas foram resultados de um processo histórico mais amplo: a tomada e afirmação do poder pelos

²⁵¹ GORKI, Máximo. Apud., EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 29.

²⁵² FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folk. **Cinema e política**. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

bolcheviques em 1917. Desse modo, o cinema soviético pode ser classificado em etapas delimitadas conforme o movimento de censura ideológica desenvolvido, que sinalizavam tendências de estilo nas obras produzidas conforme a mitologia política oficial do momento.²⁵³ Da Revolução de 1917 até o simbólico ano de 1929, encontramos um cinema que pode ser caracterizado como revolucionário. A arte foi responsável pela materialização do espírito da Revolução e consolidação do socialismo. O tema central das películas gira em torno do sonho com a Revolução; sonho que com o estabelecimento do regime se transformou num símbolo nacional, e aos poucos passou a ser visto como uma recordação. A fase stalinista delineou o período de 1930 a 1953, centrando o foco na construção da imagem de um grande líder e no contexto bélico com o advento da Segunda Guerra Mundial. A fase seguinte, caracterizada como fase do degelo, vai de 1953 a 1967, e é marcada pela renovação artística e antiestalinista,²⁵⁴ a ponto de serem cortadas as imagens de Stálin dos filmes antigos, tal como a exclusão de Lênin e Trotsky, ocorrida trinta anos antes. De 1967 a 1985, a fase da estagnação foi marcada pelo neoestalinismo dos anos Brejnev, e iniciou uma lenta transformação na produção cinematográfica e artística. A fase da Perestroika, de 1986 a 1991, abriu a inserção do cinema soviético no plano mundial e também foi responsável por coproduções. Reunidos no 5º Congresso dos Cineastas Soviéticos, a categoria demarcou desejos (o reconhecimento do cinema como trabalho intelectual) e posturas (a ruptura administrativa) para a produção dos anos vindouros, que se transformou com o cinema pós-soviético a partir da dissolução da URSS em 1991.

Ser cineasta na URSS implicava ser diplomado numa escola de cinema. O trabalho estava inserido numa extensa estrutura. Cada República tinha seu estúdio de produção, e a Rússia dispunha de três, sendo o *Mosfilm* um dos principais. Para dar início a um filme era preciso enviar sua sinopse para aprovação. Posteriormente, o roteiro deveria ser submetido a três estruturas: o diretor de estúdio, o diretor artístico e a *Goskino*, órgão com status de

²⁵³ JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção do cinema de Andriêi Tarkóvski**: a perspectiva inversa como procedimento. São Paulo: PUC-SP, (Tese de Doutorado), 2007. Também: HUESO MONTÓN, Ángel Luis. Rupturas y transformaciones. La ‘Perestroika’ en el cine soviético. **Quintana**, n. 5, p. 133-43, 2006.

²⁵⁴ Destacamos a fala de Nikita Krushev no XX Congresso do Partido: “Nossos filmes históricos e militares e algumas obras literárias nos fizeram mal. Porque seu propósito real é glorificar Stalin como gênio militar. Considerem *A Queda de Berlim* e lembrem como ele é ali o único a agir ou dar as ordens de uma sala onde todas as cadeiras estão vazias... Onde está o alto comando militar? Onde está o Politburo? O filme nada diz sobre eles e suas responsabilidades. Stalin atua por todos... Assim, toda a corrente de acontecimentos é representada á nação. E por quê? De modo a envolver Stalin com a glória, apesar dos fatos e em conflito direto com a verdade histórica. [...] Qualquer que fosse o conhecimento que Stalin tivesse do campo ou da agricultura, ele o catara apenas nos filmes. Esses filmes haviam dado nova roupagem e embelezado a verdadeira situação da agricultura, e muitos deles descreviam a coletivização como se ela tivesse realmente sobrecarregado os fazendeiros com perus e gansos. Obviamente o próprio Stalin acreditava que a realidade era essa”. FURHAMMAR; ISAKSSON, op., cit., p. 26.

Ministério e que sobreviveu até o ano 2000. A remuneração era concedida por metro de filme realizado, e podemos nos questionar se alguns cineastas não realizaram películas com longas metragens para receber uma remuneração maior.

Ao abordarmos a censura estatal soviética, cabe não perder de vista que a presença do caráter político, da censura e dos elementos de propaganda também é encontrada nos filmes realizados no ocidente, principalmente nos EUA. Leif Furhammar e Folke Isaksson destacam que a fórmula básica (com variações) do caráter propagandístico consiste em três pontos: a apresentação de um idílio harmonioso, seguido de uma força exterior que ameaça a estabilidade, e, por fim, a defesa heroica do *status quo*. O reforço de atitudes estabelecidas é um fator importante no condicionamento de respostas do público. Assim, os condicionamentos ideológicos e econômicos também exercem influência nos produtos artísticos em sistemas políticos diferentes da URSS.²⁵⁵ A lealdade do cinema estadunidense à sociedade ocidental e sua ideologia não é menos rígida daquela verificada no cinema soviético.

Uma indústria de diversão, tão firmemente voltada para a satisfação de todos, está eventualmente limitada a desenvolver um mundo imaginário completo que tanto modela como é modelado pelos juízos de valores coletivos do público. Isso não apresenta obrigatoriamente teses políticas, mas reflete e preserva as metas imaginadas e os mitos favoritos da sociedade ao mostrá-los sob formas atraentes. Seja por causa ou apesar de sua intenção, tal indústria se torna política.²⁵⁶

Mas na URSS havia ainda um elemento centralizador da produção artística: o Realismo Socialista. O Realismo surge no século XIX como um conceito de acento político e ideológico. Seus *locus* era a escola literária e pictórica que se opunha ao Romantismo do período. Na URSS, este Realismo ganhou o complemento “socialista”, e, fundamentalmente, se opunha ao formalismo visto como antirrevolucionário e burguês. Em 1932, um decreto canoniza-o como a única diretriz para a produção e expressão artística socialista. A fórmula narrativa já havia encontrado sua orientação em Gorki e Lênin: a História como o modelo a ser imitado, os heróis vistos como protagonistas, uma repulsa ao individualismo e a clareza na exposição dos fatos. Esta representação do mundo uniforme, linear e progressiva resultava numa visão apriorística que impedia o espectador “de se movimentar”. Porém, esses princípios básicos se tornavam mais atraentes na teoria do que na prática. Nos anos 1930, um

²⁵⁵ É importante lembrar que o Pentágono mantém um departamento responsável por avaliar roteiros para empréstimo de material bélico. São sugeridas alterações conforme os interesses, como pré-requisito para o empréstimo. Ver: ROBB, Daniel L. **Operación Hollywood: la censura del Pentágono**. Barcelona: Oceano, 2006.

²⁵⁶ FURHAMMAR; ISAKSSON, op., cit., p. 52-3.

ferrenho debate opunha cineastas “antigos” e “novos”. Os primeiros defendiam que os filmes deveriam ser dominados pelas massas, e os segundos preferiam abordar o indivíduo dentro da massa. Tornando dogma e vítima de atitudes opressivas, este Realismo, na prática, acabou por se constituir num movimento com limitações; esvaziado de sua vitalidade artística, deixou de ser a expressão de mentes livremente criativas. Também falhou duplamente no que se refere à educação: não era apreciado pelo povo, porque era “chato”, e pela grotesca falsificação da realidade que operava. Com o tempo, o “terror político engoliu o cinema soviético”, e no final dos anos 1930 o patriotismo conectou-se com ideais pré-revolucionários, tornando os generais tzaristas modelos a serem seguidos. Evoluindo e mantendo-se nas décadas seguintes, o Realismo Socialista não foi imune a transformações. Entretanto, cineastas como Sergei Eisenstein e Andrei Tarkovski souberam imprimir seus objetivos nos projetos realizados.

O debate sobre a montagem e o grau de inserção do autor na obra tornou-se intenso. Neste ponto, Tarkovski critica Eisenstein e a montagem do filme *Ivan, O terrível*, pois neste filme tudo o que visualizamos é marcado pela concepção do autor. O cineasta questiona a teoria da montagem desenvolvida por Eisenstein, e percebe-se claramente a diferença de concepção artística dos dois cineastas. Enquanto Eisenstein buscava a criação, o choque emocional do espectador pelo conflito, Tarkovski o fazia através da conciliação. Enquanto o primeiro foi influenciado pela corrente construtivista, que concebe o artista como um engenheiro e recusa a mimese realista da arte, o segundo foi moldado pelo simbolismo espiritualista.²⁵⁷ É essa formação de Eisenstein que destacaremos agora.

2.2 Eisenstein: um erudito global e soviético

Quando nos dirigimos ao cinema, compramos um ingresso e sentamos na poltrona, a intenção primária é assistir um filme. Esperamos que seja um produto acabado, produzido ao longo de um período de tempo, editado e finalizado. Não é o que ocorre com *¡Que viva México!* O filme em questão não foi concluído. Somente após longos anos seus negativos foram acessados e organizados pelo codiretor Grigori Aleksandrov. Este status de filme/não filme é elemento fundamental para compreendê-lo, pois este fator compõe um ponto de

²⁵⁷ SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 109-141. O Construtivismo é um movimento artístico surgido após a Revolução Russa que busca integrar elementos artesanais e industriais. François Albera lembra que é importante dissociar o movimento de uma associação a uma submissão de princípios geométricos. Eisenstein chegará ao Construtivismo pelo teatro. Sua influência se dá na montagem e na compreensão da função social do filme. ALBERA, François. **Eisenstein e o Construtivismo russo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 165-187, p. 205-264.

destaque na trajetória do cineasta. Sua volumosa produção cultural enfrentou inúmeros reveses e obstáculos. Compreender essa História é fundamental para entender seu interesse pelo México e sua interpretação produzida.

Natural da Letônia, Sergei Eisenstein tinha dezenove anos quando o Outubro de 1917 eclodiu. Estudava Engenharia civil, mas já nutria uma paixão pelas artes plásticas e pelo teatro. Era um leitor voraz. Seu rol ia de Arthur Schopenhauer, Oscar Wilde, Sigmund Freud a Emile Zola e outros. Naqueles fervilhantes dias de outubro, juntou-se aos seus colegas no movimento que apoiava o novo regime. Cresceu em uma família de classe média. O pai era arquiteto e a mãe filha de comerciantes. Era uma criança cosmopolita, tendo viajado para vários países até a adolescência.²⁵⁸ Com o divórcio e a mudança de sua mãe para a França, passou a viver com o pai em São Petersburgo. A Revolução colocou-os em lados opostos, e seu pai mudou-se para a Alemanha. Sergei juntou-se ao Exército Vermelho, onde trabalhou ativamente na produção de propaganda. Neste período, estudou japonês e intensificou sua relação com os pictogramas, elementos-chaves nas reflexões futuras. Em Moscou, a partir de 1920, começou a trabalhar com o teatro, tendo aulas com Vsevolod Meyerhold, até estreiar no cinema em 1923. É justamente a relação do teatro com o cinema que marca sua estreia, com o curta-metragem *O diário de Glumov (Dnievnik Glumova)* para apresentação na peça *O Sábio*.

Seu primeiro longa-metragem é realizado no ano seguinte. *A greve (Statchka)* teve a produção e as filmagens realizadas no ano de 1924, com as primeiras exhibições em março de 1925. Em seguida, veio aquele que se tornaria um dos filmes mais conhecidos da história do cinema, e que causou inquietações e surpresa ao redor do mundo. *O encorajado Potemkin (Bronieenosets Potemkin)* abordava a revolta dos marinheiros ocorrida em 1905. O sucesso do filme e a proximidade das comemorações dos dez anos da Revolução de outubro levaram o cineasta à produção de *Outubro (Oktiabr)*, lançado em 1928. Seguiu-se *O velho e o novo (Staroie I Novoie)*, lançado em 1929, com final sugerido e modificado por Stalin, e *Miséria das mulheres, felicidade das mulheres (Frauennot, Frauenglück)* que, filmado em 1929 na Suíça, foi proibido por tocar na questão do aborto. Seus dois últimos longas foram *Alexandre Nevski (Alexander Nevsky)*, lançado em 1938 (proibido após a assinatura do Pacto Molotov-Ribbentrop e liberado após a invasão de Hitler, em 1941), e *Ivã, o Terrível (Ivan Grozny)* produzido entre 1945 e 1946, mas liberado somente em 1958.

Além das obras finalizadas, Eisenstein teve diversos projetos cuidadosamente anotados, mas que nunca chegaram às telas: a adaptação de obras de Benia Kribs, Isaac Babel,

²⁵⁸ BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005.

Blaise Cendrars, Dostoievski; adaptações de *O Capital* de Karl Marx, e de *Uma tragédia americana*, de Theodore Dreiser. Entre os projetos iniciados, mas inacabados, destaca-se *O prado de Beijim (Bejin Lovii)*, filmado entre 1935 e 1937, e interrompido pela Direção Geral de Cinema.

A forte presença estatal na carreira do cineasta pode levar a uma visão de que sua vida fosse restrita aos estúdios na URSS, o que é inverídico. Viajou pela Europa diversas vezes, encontrou-se com cineastas, trocou ideias, debateu teorias e concepções. Ministrou aulas no curso de direção cinematográfica entre 1932 e 1936, Rússia. Escreveu inúmeros livros, artigos e ensaios, muitos à época ainda não descobertos, e publicados após sua morte. Efetuou estudos sobre El Greco, D.W. Griffith, e Charles Dickens. Seus dois livros clássicos sobre cinema são *A forma do filme*, escrito em 1929 e publicado em 1949, e *O sentido do filme*, publicado em 1942. Em 1941, com Moscou bombardeada, ele e os demais cineastas que se encontravam nesta cidade foram transferidos para Alma-Ata.

Dentro desta vasta produção intelectual sobre o pensamento e a reflexão do cinema, as análises sobre a montagem cinematográfica chamaram atenção em todo o mundo. Seus dois livros destacam a formação da dramaturgia, dos componentes do quadro, as relações de forma e conteúdo, e a produção de sentidos. Eisenstein reconhece que há muito por ser explorado nesta jovem arte de meio século. Ainda estava por ser conhecido o que poderia ser criado com os meios cinematográficos, uma vez que o filme permitia “estabelecer um contato internacional com as ideias contemporâneas”.²⁵⁹ As potencialidades técnicas e os recursos de invenção criativa dotam o cinema de um caráter intelectual. As reflexões do cineasta soviético se inserem no campo formativo, e antecedem vários anos àquelas realizadas pelos teóricos da revista francesa *Cahiers du cinema*. Profundo estudioso de obras pictóricas, literárias e cinematográficas, Eisenstein foi, talvez, quem mais se dedicou a estudar e refletir sobre suas próprias obras.

Para este cineasta, falar de montagem não implicava apenas a junção de pedaços de negativos em certa ordem, mas se referia ao pensamento humano e a cultura humana, onde o passado se reincorpora ao presente. A montagem já existia na pintura, no teatro, na música, na prosa e na poesia. Agora o cinema propiciava voar com o pensamento. As reflexões de Eisenstein buscavam entender os princípios primeiros de cada fenômeno. Pensava o cinema correlacionado com formas arcaicas de cultura. As percepções sonoras e visuais conectam-se com premissas biológicas evolucionais. Chegou até a estudar a evolução do olho – do imóvel,

²⁵⁹ EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 11.

dos insetos, até o dinâmico e móvel de outras espécies. Esses fatores embasaram sua visão de história do cinema, que traçava um caminho de uma perspectiva imóvel do uso da câmera e dos movimentos, até o uso dinâmico e criativo. Para estudar o movimento do ator em cena, valeu-se da biomecânica. Nutria interesse pela mitologia comparativa da Índia, China, Egito, e América. Leu *A mentalidade primitiva*, de Lévy-Bruhl, estudando elementos do pensamento pré-lógico, Freud e o pensamento inconsciente. Enfim, um intelecto ímpar conectado com a produção de sua época. Sua ida ao México tratará de inserir novos elementos nestas reflexões e estudos.

2.3 Os russos estão chegando! Os russos estão chegando!

O interesse de Eisenstein pelo México era antigo. Havia lido o relato de John Reed na adolescência. Seus estudos sobre mitologia perpassaram a América pré-colombiana. Em 1927, o muralista Diego Rivera visitou Moscou e travou encontros intelectuais com diversas figuras soviéticas. O interesse de Douglas Fairbanks e Mary Pickford pelo cineasta iniciou contatos com Hollywood. A visita à URSS do escritor Upton Sinclair aproximou a relação, e em abril de 1930 Eisenstein, Grigori Aleksandrov (assistente e codiretor) e Eduard Tissé (diretor de fotografia) visitaram Hollywood, a academia, e contataram cineastas como Walt Disney e Charles Chaplin. De junho a outubro desse ano, os três trabalham em projetos para a *Paramount*. O primeiro trataria de satirizar o *American Way of Life*; o segundo abordaria a corrida do ouro; o terceiro seria a adaptação, já mencionada, de *Uma tragédia americana*, de Dreiser. Com a recusa do estúdio, Sinclair ofereceu a possibilidade de filmar uma história no México. A trupe chegou a este país em dezembro de 1930. Sua estada não foi tranquila, pois o rompimento das relações do México com Moscou, neste ano, o obrigou a prometer que faria uma obra “artística”, e não de “propaganda comunista”.²⁶⁰

Na viagem de trem para o México, teve contato com o livro *Los de Abajo* (*The Underdogs*, na versão em inglês), de Mariano Azuelas. A obra contava com ilustrações de Orozco que impressionaram Eisenstein. Também no trem, leu a obra de Anita Brenner, *Idols Behind Altars*. Baseado neste livro, o esboço do filme previa um prólogo, quatro capítulos e um epílogo. O Prólogo homenagearia David Alfaro Siqueiros. O capítulo intitulado “Sandungu” seria dedicado para Jean Charlot. Já “Maguery” seria para Diego Rivera. O

²⁶⁰ DE LOS REYES, Aurelio. Eisenstein y la Revolución mexicana. In: SANCHÉZ, Fernando Fabio; GARCÍA MUÑOZ, Geraldo (orgs.). *La luz y la guerra: el cine de la Revolución mexicana*. Ciudad de México: CONACULTA, 2010, p. 169-207.

episódio “Soldadera”, para José Clemente Orozco. “Fiesta” seria dedicado para Francisco Goya. Por fim, o Epílogo para José Guadalupe Posada. Estas influências literárias somaram-se à leitura de John Reed ainda na Rússia.²⁶¹ Também leu a obra de Ernest Gruening, *Mexico and its Heritage*, uma síntese histórica sobre o México. Sua influência musical também está presente na estrutura do filme, que foi inspirada em uma sinfonia, onde cada capítulo desenvolve movimentos contrastantes. As partes são autossuficientes, mas estão ligadas entre si.²⁶²

No que tange as suas ideias, a ida ao México deslocou seu olhar e reflexão para a questão do tempo. Após a viagem, intensifica seus estudos sobre mitologia e etnografia, focando na troca primordial, que, de acordo com os trabalhos antropológicos lidos por ele, eram o fato fundamental da vida deste tipo de comunidade. O matrimônio e suas regras definem a estrutura social. Sua complicada relação familiar e o abandono pela mãe podem ter exercido influência para seu foco na questão do feminino. A análise da película verificará esses elementos.

²⁶¹ Disse Eisenstein: “Vengo a México a hacer una película sobre este país, de cuyo pueblo y de cuyo arte soy un gran admirador; una película que muestre al mundo entero las maravillas que aquí se encierran. En estos momentos existe en Europa gran interés por México, y quiero mostrarlo tal cual es para lo cual espero obtener la cooperación del pueblo, y para el desarrollo de mi proyecto, deseo entrar en contacto, desde luego, con artistas, fotógrafos, etcétera. Durante un mes aproximadamente me dedicaré a estudiar el ambiente mexicano y después procederé a la manufactura de la película basada en un asunto local. Tras este estudio decidiré si la obra la basamos en un argumento determinado o en una exposición fiel del país, de sus costumbres y de su pueblo, documentándome previamente en visitas que realizaré al Distrito Federal y regiones inmediatas, al Istmo de Tehuantepec y a Yucatán, pues no omitiré por ningún motivo las ruinas de Chichén-Itzá, y mi interés por el folclore local es enorme. En la película seguiremos la misma técnica empleada en *Bronenosetz Potiomkin*, es decir, un realismo absoluto, sin emplear “estrellas” ni artistas profesionales. Iremos al campo, a los centros industriales, a los círculos sociales, a todos aquellos sitios que se haga necesario, como lo hacemos en las cintas rusas, y así obtendremos lo que deseamos, sin adulteraciones ni fingimientos”. DE LA VEGA, Eduardo. Eisenstein y su concepción de la Historia en el proyecto inconcluso de ¡Que viva México! **Film-Historia**, v. 4, n. 1, 1994, p. 33.

²⁶² ROBERTSON, Robert. Eisenstein’s Film-Symphony Project, Que viva Mexico! Part 2: Music Eisenstein and Sound. **Offscreen**, v. 9, n. 3, 2005.



Imagem 1 Tina Modotti,
“Woman from Tehuantepec,” 1929.



Imagem 2 *¡Que viva México!*

2.4 ¡Que viva Eisenstein! Um cineasta na selva.

Após o início da projeção e do aparecimento do famoso símbolo da *Mosfilm*, nos deparamos com a presença de Grigori na tela. Enquanto fotografias do México e da realização do filme são apresentadas, ele narra como surgiu o interesse pelo projeto, passando por Hollywood até Sinclair. Antes de rodar o filme, era preciso aprofundar o conhecimento sobre o país em que se encontravam. Os muralistas Rivera, Siqueiros e Orozco são apresentados como seus guias e professores. Impressionou os cineastas o fato de que, ao percorrer uma distância de cem milhas, a diferença de épocas históricas apresentarem-se de forma impactante. O Narrador destaca que as épocas separavam “O México pré-colombiano da época da conquista espanhola, o México das regras feudais do México moderno. Para um país incomum era preciso um filme incomum”. De início, a questão da temporalidade, e as questões históricas a ela atreladas, é colocada. Diferentes camadas do passado apresentavam-se diante dos olhos dos estrangeiros. O projeto deste filme incomum pretendia se realizar sem o uso de atores e cenários. O objetivo de Eisenstein era realizar uma “Sinfonia colorida sobre o México”.²⁶³

²⁶³ Eisenstein expressou uma peculiar interpretação: “México es primitivo, apegado a la tierra. El mensaje que propone puede dar por sí solo material para muchas películas. Para hacer una buena película debe tenerse una actitud positiva. Eso es posible en un país como México, donde la lucha por el progreso es aún muy real. En los Estados Unidos hay automóviles y golf en miniatura. En mi breve visita he presenciado toda la historia de la humanidad. En los campos de golf de Pulgarcito está simbolizada la historia de la humanidad. Primero el recorrido era simple, iluminado sólo por su utilidad. Después los hicieron más complicados [...] El futurismo llegó y floreció, ¡Entonces vino el frío! Y con él vino la destrucción. La decadencia y la peste escribieron un último capítulo en la historia”. *Ibid.*, p. 32.

Após a apresentação de Grigori, tem início a projeção do prólogo. Diversas imagens registradas com a câmera fixa preenchem a tela. Em planos gerais vemos montanhas, pirâmides, nuvens. A inserção de closes começa a decompor as imagens iniciais até recortar detalhes ornamentais. Os planos gerais das pirâmides enfatizam a composição triangular e o uso da geometria no planejamento cinematográfico de Eisenstein. Alguns indígenas sobem as pirâmides, numa quase inversão dos soldados que descem a escadaria de Odessa, em *O Encouraçado Potemkin*. Chama à atenção a simbiose entre a natureza e a arquitetura erguida pelo homem que os ângulos da câmera buscam. Uma narração em *off*, com uma voz marcante, passa a pontuar a película. Rapidamente é inserida uma legenda informando que o texto foi lido por Sergei Bondarchuk (imagens 3 a 8).

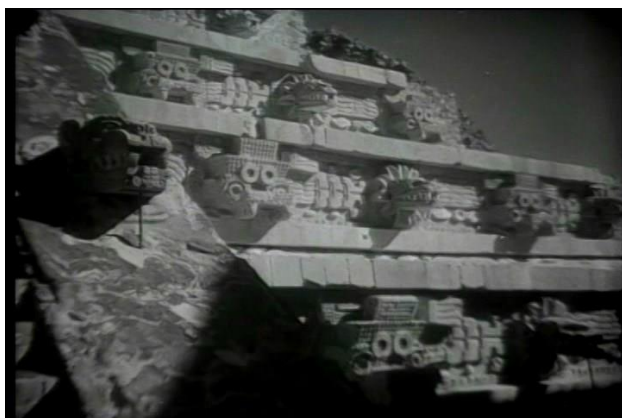


Imagem 3 ;*Que viva México!*



Imagem 4 ;*Que viva México!*



Imagem 5 ;*Que viva México!*



Imagem 6 ;*Que viva México!*



Imagem 7 ;*Que viva México!*



Imagem 8 ;*Que viva México!*

Diz o narrador: “O tempo no prólogo é eterno. Tudo o que está colocado aqui hoje pode ter acontecido há dez anos atrás, ou mesmo há mil anos”. O presente estava composto por múltiplas simultaneidades e heranças passadas. O olhar sincrônico cruzado pelo diacrônico é tomado como referência. O narrador destaca o caráter pagão de cidades sagradas, onde há “Um reino de morte, onde o passado domina o presente”. Em seguida, vemos imagens de um funeral. O povo é caracterizado vivendo em escravidão para a ideia de morte, do fim do homem físico. A presença da temática da morte voltará no epílogo do filme, denotando um andamento circular da narrativa. Os planos fixos passam a apresentar mulheres trajadas com vestidos brancos e adornadas com crucifixos. Homens vestidos com o Huipil, uma espécie de túnica que cobre o corpo até a cintura, passam a carregar o caixão.

Esta sequencia do enterro constitui-se num primoroso exemplo de intertextualidade. Ao conhecer o mural pintado por Siqueiros, no Colégio de San Idelfonso, Eisenstein ficou impressionado. O mural, pintado em 1923, é uma homenagem a Felipe Carrillo Puerto, um comunista conhecido por seu apoio à reforma agrária, direitos dos povos indígenas e sufrágio das mulheres, assassinado em uma manifestação (imagens 9 e 10).



Imagem 9 *¡Que viva México!*
Imagem 10 David Alfaro Siqueiros, *Entierro de un obrero*, 1923–24

Imagem 10 David Alfaro Siqueiros, *Entierro de un obrero*, 1923–24

Em seguida, vemos o sol, água, macacos, crocodilos. O narrador apresenta o local: Tehuantepec tropical. Ali, “O tempo flui lentamente”. Neste local o modo de viver estaria inalterado por séculos, permeado por uma “Indolência real”. Do ambiente a câmera passa a focar uma mulher seminua sentada em uma canoa. Ela molha os cabelos vagorosamente. Inicia uma música e entramos no primeiro episódio, “Sandunga”. A câmera é deslocada para cima, enfocando o cenário em *plongé*. Vemos um homem e uma mulher estendendo uma rede e se abraçando. Um corte e a câmera foca duas aves roçando os bicos. Quando volta para a rede, vagorosamente, a intimidade do casal é coberta por folhas. Agora vemos várias mulheres penteando seus cabelos. A narração trata de contextualizar a cena e apresentar uma “protagonista”: Concepción. O Sandunga que batiza o episódio é a música cantada pelas mulheres. E cantam visando o futuro, almejando um colar de ouro. O colar constitui-se no dote a ser entregue pelas mulheres, “A chave para a felicidade matriarcal” (imagens 11 a 14).

Eisenstein ficou interessado na antiga cosmologia mexicana. Sua visão agrícola tradicional demarca uma percepção mitológica circular do tempo e da História. A circularidade da vida e da morte em culturas agrárias pré-modernas correlaciona a morte ao renascimento. O culto da morte marca o calendário cerimonial dos astecas e suas celebrações ritualísticas. O aspecto apocalíptico é muito forte na visão de mundo asteca e seu calendário

apresenta tempos de desgraças e terror.²⁶⁴ A inseparabilidade entre a vida e a morte, do nascimento e da destruição, nas antigas culturas Maias e Astecas, é ilustrada pelas divindades femininas. A imagem da deusa é dupla: representa a origem da vida, a mãe zelosa; por outro lado, representa a destruição e a morte.²⁶⁵ Também sua representação foi associada ao caráter natural e pré-moderno, com a natureza e agricultura. Seu papel na esfera doméstica e como mães estão ligadas à tradição e constituem o eixo da continuidade da sociedade.²⁶⁶

A abordagem de Eisenstein sobre a construção da identidade nacional mexicana através da herança indígena e seu foco sobre as mulheres busca construir uma historicidade mediada entre o passado e o presente, o tradicional e o moderno. Constituíam-se num desafio para o cineasta fugir da armadilha do evolucionismo, que comemorava a vitória da modernização, e uma construção centrada na mitologia, que imobilizasse qualquer possibilidade de mudança social.

O filme continua destacando o papel social das mulheres. Segundo o narrador, elas começam a trabalhar cedo, economizando o que ganham para adquirir um colar com moedas de ouro, até completar dezesseis ou dezoito anos. Quando Concepción consegue reunir seu dote, ele é inspecionado pelas mulheres da família de seu pretendente, chamado Abundio. Iniciam os preparativos para os festejos. Mulheres caminham de um lado para outro, com tigelas nas cabeças. Outras carregam aves mortas. Há instrumentos musicais, e toda a aldeia está envolvida na festa. Os sinos tocam e tem início a cerimônia. O noivo tira o colar da noiva. Fogos são disparados, todos dançam. O narrador destaca: “Com o passar dos anos, uma nova flor entre as flores”, e a câmera mostra Concepción e Abundio com uma criança.

Novamente Eisenstein faz uso da pintura muralista para compor seu rol de referências. A constante presença da água nas cenas remete ao trabalho de Diego Rivera, *Nacimiento del mar*, pintado na sede da Secretaria de Educação Pública. O filme reitera o objetivo do mural

²⁶⁴ Sobre a questão do apocalipse na cultura Maia ver o artigo: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; COPÉ, Sílvia Moehlecke. Onde começou o fim? Os Maias e além. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen (orgs). **Fim do Mundo**: guerras, destruição e apocalipse na História e no Cinema. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 20-32.

²⁶⁵ SALAZKINA, Masha. **In excess**: Sergei Eisenstein's Mexico. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

²⁶⁶ O cineasta soviético Andrei Tarkovski também teve sua obra marcada pela reflexão sobre a figura da mulher. “O universo de Tarkovski é fortemente centrado no homem e marcado pela oposição mulher-mãe. A mulher provocante e sexualmente ativa (cuja atração se manifesta numa série de códigos, como os cabelos longos e despenteados de Eugenia em *Nostalgia*) é rejeitada como uma criatura histérica e falsa, e posta em contraste com a figura maternal, com seu cabelo preso e penteado. Para Tarkovski, quando uma mulher aceita o papel de ser sexualmente desejável, está sacrificando o que tem de mais precioso, a essência espiritual do seu ser; ela desvaloriza a si própria e assume uma existência estéril. O universo de Tarkovski está impregnado de uma repugnância mal dissimulada pela mulher provocante; a essa figura, inclinada a incertezas históricas, ele prefere a presença tranquilizadora e estável da mãe”. ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 112.

de tornar Tehuantepec como o berço da cultura indígena mexicana. Ali se encontrou o paraíso perdido, fator constitutivo de uma mitologia. No Prólogo do filme, o encerramento acontece com um funeral, já em Sandunga o nascimento de um filho após a união do casal demarca a continuidade da vida. O cineasta também teria invertido “o objeto” da troca pelo dote, deslocando o eixo narrativo para o protagonismo feminino.²⁶⁷ A obsessão do cineasta pelo assunto é verificada em suas anotações sobre os escritos de Friedrich Engels sobre a família. O diretor constrói analogias com o matriarcado e retorno ao útero como metáfora para o retorno ao oceano, ao primitivo, o paraíso primevo.

Os protagonistas de “Sandunga” constituem-se em abstrações operadas pela narrativa. Não há menções a personagens femininos reais no filme de Eisenstein, e até mesmo nos seus escritos sobre o México. As abstrações dos personagens femininos incorporam a figura do “eterno feminino” que envolvia os pensamentos do cineasta há bastante tempo.²⁶⁸ Entre 1920 e 1930, a figura indígena era uma imagem dupla: de revolução e resistência. Os muralistas viam no indígena a “encarnação de ruptura revolucionária” associada a Zapata e o caráter popular da Revolução. Nesse contexto, conectar estes fatores com o passado pré-colombiano proporcionava uma continuidade histórica que rompia com a conquista espanhola. Nesse novo Estado que nascia depois da Revolução, a figura da mãe se encaixava nos propósitos. O nome da personagem (Concepción) também corrobora as escolhas do cineasta e sua intertextualidade com os murais. Do mesmo modo, o interesse de Eisenstein se verifica pela analogia que pode ser feita à situação cultural na Rússia: a abolição da servidão décadas antes e transposição de uma cultura pré-moderna tradicional.

Uma grande influência visual na obra de Eisenstein foi Tina Modotti, atriz, fotógrafa e ativista italiana. Da Europa rumou para San Francisco, onde trabalhou como modelo e estudou teatro. Em Los Angeles integrou-se à vida boêmia, circulando com atores, pintores, poetas, escultores. Em 1920 estrelou seu primeiro filme (*The tiger coat*). Passou a trabalhar com o fotógrafo Edward Weston, que em 1922 organizou uma exposição sobre o México. Foi ganhando autonomia temática e estilística e mudou-se para o México, onde seu trabalho integrou-se ao projeto de construção de uma “*Mexicanidad*”. Foi pintada por Rivera no mural *El Arsenal*, e tema de um poema de Pablo Neruda. Na década de 1930, voltou para a Europa,

²⁶⁷ Outro desafio à autenticidade proposta pela obra é que, ao invés do uso de amadores, o cineasta teria trazido atores e atrizes de um cabaré que frequentou assiduamente na capital mexicana. SALAZKINA, op., cit., p. 63.

²⁶⁸ Ironicamente, segundo um relato, a equipe de filmagem foi ameaçada por um grupo de homens que acusavam seus equipamentos de enxergar através das roupas das mulheres. SALAZKINA, op., cit., p.88.

integrou-se ao Partido Comunista, e participou da Guerra Civil Espanhola com a Cruz Vermelha. Também foi repórter para a revista *Ayuda* (imagens 1 e 2).²⁶⁹

Outra grande influência é a obra de Anita Brenner, antropóloga, historiadora, jornalista e escritora, que propagou a visão indigenista do México (principalmente nos EUA), operação realizada de forma consciente. Foi a responsável por promover a obra de Orozco em Nova York. Suas novelas (com destaque para *Ídolos tras los altares*, 1928, e *El viento que barrió México*, 1943) eram dotadas de uma linguagem visual, e desenvolviam a ideia de que por trás do substrato da religião católica perdurava a cultura indígena.²⁷⁰



Imagem 11 *¡Que viva México!*



Imagem 12 *¡Que viva México!*



Imagem 13 *¡Que viva México!*



Imagem 14 *¡Que viva México!*

²⁶⁹ BRANCIFORTE, Laura. Tina Modotti: una intensa vida entre Europa y América. **Studia Historica. Historia contemporánea**, n. 24, 2006, p. 289-309. FERREIRA, Beatriz Rodrigues. La última rosa de ayer: compromiso social e geração de sentido na obra fotográfica de Tina Modotti, **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 4, p. 59-80, 2008.

²⁷⁰ Ver PICK, op., cit., e SALAZKANA, op., cit.,



Imagem 15;*Que viva México!*



Imagem 16: Diego Rivera, Fiesta

Tehuana, 1928. 2008 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust.

2.5 Fiesta: da Virgem ao Matador.

O capítulo seguinte é intitulado “Fiesta”, ambientado nas festividades promovidas para a Virgem de Guadalupe. Do cenário asteca e paradisíaco dos capítulos anteriores, passamos para o México colonizado pelos espanhóis. O caráter sangrento e de sofrimento da colonização é destacado pelo narrador – “Os monges que vieram com ele (Cortés) acabaram com os cultos pagãos com fogo e espada”. Novamente a câmera ganha imobilidade para destacar um homem vestindo um hábito e segurando um crucifixo. A sobreposição da cultura é lembrada pela citação da destruição dos templos e a posterior construção de igrejas nos mesmos locais, para não alterar a rota dos peregrinos. As imagens seguintes são impressionantes. Milhares de peregrinos sobem de joelhos uma escadaria. Alguns trazem uma cruz feita com espinhos dos cactos, cravadas nas costas. Eles recebem atenção e cuidado dos outros peregrinos. Máscaras de diabos, deuses pagãos e conquistadores espanhóis ficam lado a lado e as danças duram o dia inteiro. Os passos são repetidos “Em honra da Virgem Santa, ou talvez, quem sabe, a uma deusa mais antiga, a temerosa mãe dos deuses” (imagens 17 a 21).

Aqui ocorre um deslocamento do protagonismo feminino para o masculino. Os homens são apresentados como objetos estéticos e eróticos, tomados como elemento do voyeurismo e de personificação dos elementos femininos. A ênfase nos seus corpos, trajes e

ornamentos determinam essa codificação.²⁷¹ Os múltiplos detalhes visuais e a teatralidade dos gestos contrapõem-se ao esplendor natural de Sandunga. Estes fatores são reforçados no andamento do episódio, que prossegue retratando a tourada e sua importância para o México. É apresentado o toureiro David Liseaga, um “Famoso matador”. A câmera passa a desconstruir sua preparação para o embate, detalhando todo o cuidado com a roupa e acessórios. O cerimonial inclui a despedida de sua mãe e as bênçãos pedidas para a Virgem. Na arena, a câmera alterna ângulos abertos e fechados. A ação ocorre mais dentro do quadro, com a câmera fixa. Uma ousadia é quando a câmera assume o ponto de vista do touro, colocada acima dos chifres, que despontam nos cantos da tela (imagens 22 e 23).



Imagem 17 ;*Que viva México!*



Imagem 18 ;*Que viva México!*



Imagem 19 ;*Que viva México!*

²⁷¹ SALAZKINA, op., cit.,



Imagem 20 *¡Que viva México!*



Imagem 21 *¡Que viva México!*



Imagem 22 *¡Que viva México!*



Imagem 23 *¡Que viva México!*

Após o sucesso na tourada, vemos seu protagonista em barcos enfeitados, cercado de mulheres. Desta imagem pulamos para um close nos pés de uma pessoa. Estão de sandálias e sujos. Em seguida, em um ângulo mais aberto, vemos homens escorados em paredes. O narrador comenta: “E sobre as paredes altas das fazendas paira uma canção de melancolia. Os peões imploram à Virgem para aliviar seu sofrimento no dia que amanhece agora”. Posteriormente, demarca a localização temporal: “A época: o começo do século XX”. Segue-se um close no retrato de Porfirio Díaz. Tem início o episódio intitulado “Magüey”.

2.6 Magüey: um *Western* chicano-soviético

A narrativa trata de caracterizar a palavra que dá nome ao episódio: “Nativo de um país montanhoso no Estado de Hidalgo, é um grande cacto chamado Magüey”. Vemos um homem cortando um agave, para depois colocar sobre seu centro uma vasilha e sugar o líquido pela extremidade. O líquido leitoso e branco extraído dele produzirá o Pulque. Agora

são apresentados os personagens deste trecho. Sebastian, um trabalhador dos campos, e sua noiva Maria. Também Felício, o irmão mais jovem de Sebastian. Eles se dirigem à casa do proprietário da *Hacienda*, uma vez que todas as noivas devem ser mostradas ao *Patrón*. Vários homens bem vestidos bebem cerveja ao som de uma vitrola. Situada no pátio, a cena reproduz com os personagens o “ranking social” da *Hacienda*, mostrando o proprietário sentado no topo das escadas que levam a um corredor aberto, enquanto seus administradores e os hóspedes são reunidos em torno de mesas abaixo no nível do solo (imagens 24 a 31).²⁷²



Imagem 24 *¡Que viva México!*



Imagem 25 *¡Que viva México!*



Imagem 26 *¡Que viva México!*



Imagem 27 *¡Que viva México!*

Em seguida, uma carruagem adentra a propriedade. Dela desce Sara, a filha do patrão. Enquanto Maria se dirigia para ir embora, um dos convidados a pega à força e a leva para um quarto. Não vemos o que acontece lá dentro. Quando o homem sai alisa o bigode. Sebastian é avisado por um funcionário. Confrontando o estuprador, é jogado pelas escadas; posteriormente, Maria é trancada em um quarto. Sebastian decide roubar algumas armas e

²⁷² PICK, Zuzana M. Avant-garde gestures and nationalism images of Mexico in Eisenstein's unfinished Project. In: **Constructing the image of the mexican revolution**: cinema and the archive. Texas: University of Texas Press, 2010.

coloca fogo no estábulo. Segue-se um intenso tiroteio na propriedade. Os peões fogem para a plantação de agaves, enquanto o dono da propriedade coloca esporas e luvas para a “batalha”. Sara também pega um revólver, e todos saem em perseguição, a cavalo.



Imagem 28 ;*Que viva México!*



Imagem 29 ;*Que viva México!*



Imagem 30 ;*Que viva México!*



Imagem 31 ;*Que viva México!*

Felício, o irmão de Sebastian, e Sara são atingidos. Enquanto o homem pobre fica largado em meio à plantação, Sara é levada com flores e de modo ritualístico. A música em *off* vai acentuando o clima de tensão, enquanto buracos são cavados na terra. Os presos são colocados nos buracos, somente com a cabeça para fora. Os cavalos passam a pisotear as cabeças dos presos, numa cena com vários cortes e rápidos movimentos dos cavaleiros. Quando Maria é liberta, encontra os mortos ainda no chão. *Closes* mostram peões com chapéus e mantas, deixando somente os olhos à mostra. O olhar petrificado e duro aponta para um futuro que não tolerará mais o presente vivenciado.

Ao contrário de “Sandunga”, no qual as mulheres ocuparam um lugar privilegiado, na narrativa e na lógica desenvolvidas na representação de “Maguey”, a mulher é restaurada como um objeto passivo. Também o feminino funciona como eixo da narrativa do episódio, já

eu o estupro e o assassinato dão prosseguimento à história. Maria é mostrada como portadora de uma feminilidade passiva, seguidamente destacada com animais como o burro. Sara tem um comportamento mais ativo, europeizado e militarista. Sua morte pode ser lida como um castigo por seus atos. O episódio demarca a desumanização da vida nas *haciendas*, onde as mulheres são tratadas como objetos. Se tomarmos a estetização do corpo masculino, agregado com um caráter homoerótico dos corpos desnudos, os homens também são reduzidos a objetos como fetiches.²⁷³ Atrelado a isto, está uma interpretação realizada pelo cineasta das pessoas como objetos sob o sistema capitalista.



Imagem 32 *¡Que viva México!*



Imagem 33 *¡Que viva México!*



Imagem 34 Tina Modotti *Mexican peasants reading El Machete (1928)*

²⁷³ Corroboramos a perspectiva de Salazkina ao afirmar que “Os detalhes do encontro erótico real de Eisenstein contam menos para os nossos propósitos aqui do que os efeitos do encontro na maneira que Eisenstein teorizou suas experiências”. SALAZKINA, op., cit., p. 130. O filme *Eisenstein in Guanajuato*, de Peter Greenaway, que deve ser lançado ainda em 2015, abordará a viagem ao México e as experiências sexuais do cineasta.

Contudo, a escolha do Maguey não está descolada das referências históricas dos episódios anteriores. Seu simbolismo remonta aos mitos astecas, onde, nas celebrações rituais, mulheres são sacrificadas pelas colheitas, usando um manto de Maguey. Eisenstein deve ter lido a descrição deste rito nas obras de James Frazer, antes mesmo de sua viagem ao México.²⁷⁴ Provavelmente por isso, escolheu o enterramento como modo de sacrifício, pela conexão com a metáfora da fertilidade. A violência e ódio “plantados” pelos proprietários brotariam como revolta e insurreição no futuro. Novamente a composição visual triangular remete à sequência do Prólogo e aos fatores geométricos. As fotografias de Tina Modotti também compõem o quadro visual da cena (imagens 32 a 34).

Também é nesta sequência que evidenciamos uma aproximação e diálogo com o *Western*. A ação intensa, os movimentos de câmera, a mocinha, o mocinho e o vilão estão presentes. Contudo, a figura do *cowboy* é transmutada para a figura do *Charro*. Esta figura icônica do XIX, símbolo do estereótipo mestiço e do folclore do *Mariachi*, encarna o *Horseman* do território mexicano, com uma estilização das roupas rurais e de equitação. Ela é detalhadamente descrita por Eisenstein quando foca em *close* as esporas prateadas, as *reatas* (laços), as luvas, e as *Chaparreras*, uma espécie de polaina. As técnicas de montaria e equitação são utilizadas para dramatizar a morte dos peões, o que vincula a figura do *Charro* ao caráter feudal e as reminiscências do Antigo Regime. O preparo do cavaleiro para a batalha pode ser associado ao do cavaleiro medieval para o duelo. Alguns historiadores lembram que Villa e Zapata, com suas vestes e chapéus, descendem desta tradição.²⁷⁵ Apesar da mobilização do *campesinato* durante a Revolução, a visão pós-revolucionária estrangeira omitia indicações de violência, e buscava os referenciais indígenas mais antigos. Já no México, o objetivo era sintetizar a pluralidade de identidades raciais que coexistiram dentro das fronteiras nacionais, mirando alcançar uma singularidade e coerência (imagens 35 a 40).

²⁷⁴ SALAZKINA, op., cit., Embora tais sacrifícios como ritos de fertilidade fossem praticados por muitas civilizações antigas, a prática de uma execução, como a retratada em “Maguey”, é algo que Eisenstein aparentemente criou. Não há menção de qualquer punição ou tortura praticada no México, quer no tempo representado no episódio ou em qualquer ponto no passado.

²⁷⁵ PICK, op., cit., p. 121.



Imagem 35 *¡Que viva México!*



Imagem 36 *¡Que viva México!*



Imagem 37 *¡Que viva México!*



Imagem 38 *¡Que viva México!*



Imagem 39 *¡Que viva México!*



Imagem 40 *¡Que viva México!*

Contudo, a postura de Eisenstein opera uma relativização desse indigenismo, uma vez que foi fortemente influenciado por Orozco, que rejeita o “indigenismo *mainstream*”. Esta influência sugere uma postura ambivalente de Eisenstein sobre o historicismo pós-

revolucionário.²⁷⁶ O fundo marxista de sua formação contribui para levar estes elementos simbólicos do indigenismo para um segundo plano, elevando uma recodificação em prol do trabalho e exploração de classe. E este ponto recebe grande influência do Muralismo e suas concepções (imagens 41 a 46).



Imagem 41; *Que viva México!*



Imagem 42 ;*Que viva México!*



Imagem 43 ;*Que viva México!*



Imagem 44 ;*Que viva México!*



Imagem 45 ;*Que viva México!*



Imagem 46 ;*Que viva México!*

²⁷⁶ PICK, op., cit., p.

A pintura mural mexicana é um dos melhores exemplos da criação da conexão entre arte e sociedade. Ela constitui o renascimento da pintura mural, pensada inicialmente como antagonista à pintura tradicional, a dita pintura de cavalete. Suas peculiaridades e propostas teóricas chegam a levar analistas da arte a não inseri-las dentro da estética moderna. No México, seu desenvolvimento inicia com a figura do professor e artista Gerardo Murillo Conardo – “Dr. Atl” –, membro da Academia de San Carlos, que, regressando ao México em 1903, chamou a atenção dos jovens artistas para o Muralismo do Renascimento italiano. Quando Porfírio Díaz organiza, em 1910, uma exposição de arte espanhola contemporânea, este grupo liderado pelo Dr. Atl realiza uma exposição com enfoque na cultura indígena. Inicialmente, ele destaca o caráter espiritual da arte muralista, dando relevância à concepção visual e decorativa desprovida de polêmica social. Mas, conforme o desenvolvimento do processo revolucionário, suas posições foram ganhando um caráter mais engajado, inclusive incentivando jovens artistas a participarem da Revolução ativamente. Dr. Atl levava consigo suas prensas móveis, onde imprimia jornais e panfletos, o que destaca a efervescência cultural deste período.



Imagem 47 *¡Que viva México!*



Imagem 48 *Orozco Maguey*

Diego Rivera viajou para a Europa em 1907, para realizar estudos com a concessão de uma bolsa. Regressou brevemente ao México, em 1910, e retornou para Paris em 1911, voltando novamente ao México somente em 1921. Neste país, recebeu a influência de José Guadalupe Posada, do paisagista José Maria Velasco e de Félix Parra, que o introduziu na cultura pré-colombiana. Com a passagem pela Espanha, Bélgica, Inglaterra e França, recebeu diferentes influências, como o cubismo de Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris. Acreditando que o cubismo não se ajustava a proposição das massas, que seria a de obtenção

de uma melhor organização social, deixa de utilizar essa técnica e empreende estudos no enfoque mais clássico. Deu atenção a Renoir, Paul Cézanne e Paul Gauguin. Com isso, Rivera não participou diretamente dos eventos revolucionários, diferentemente de José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros (imagens 47 e 48).

Orozco não chegou a participar diretamente dos conflitos, daí suas opiniões contraditórias que mesclavam “carnaval e terror”. Elaborou cartazes e caricaturas para os periódicos da Revolução. Quando inicia seu primeiro mural, Siqueiros terminava a primeira obra encomendada por José Vasconcelos. Com uma participação ativa na Academia de San Carlos, Siqueiros revoltou-se contra os métodos acadêmicos, participando da greve organizada pelos alunos, que durou um ano. Participou de batalhas e conflitos, e nesses anos absorveu ideias, experiências e influências para suas obras. Viajou para a Europa entre 1919 e 1921, onde travou amizade com Fernand Léger, que também havia vivenciado a Primeira Guerra Mundial. Com isso, teve contato e experiências com a estética da máquina e com o futurismo. Viu em Cézanne uma monumentalidade que o cubismo havia dispensado em fragmentos de forma, e o impressionismo em fragmentos de luz.²⁷⁷ Recebeu a influência do futurismo italiano; estudou o barroco e suas aplicações da ilusão ótica e do espaço arquitetônico. Nesse período, travou amizade com Rivera, estabelecendo com ele um contato artístico. Dessa ampla gama de influências, Eisenstein pinçará elementos para compor sua obra. A intertextualidade imagética e cultural moldou a operação historiográfica que o cineasta executou para construir sua obra. Ele próprio virou um mural, materializado nas paredes do *Colegio Pedro y Pablo*, na Cidade do México (imagem 49).

²⁷⁷ ROCHFORD, Desmond. **Pintura Mural Mexicana**. Orozco Rivera Siqueiros. Cidade do México: Limusa, 1993, p.30.



Imagem 49 Roberto Montenegro, Eisenstein

2.7 Dos Mortos à Revolução

“A morte e o sofrimento são metonimicamente ligado através da imagem de uma punção do corpo, que serve como um leitmotiv visual”.²⁷⁸ O “picador” que inflige feridas no corpo do touro conecta o sofrimento com os espinhos dos cactos em forma de cruz dos peregrinos. E é com a morte que Eisenstein encerra sua obra, com o Epílogo sobre “O dia dos mortos”. É destacado que, no início do dia, as pessoas lamentam os mortos, mas no restante do tempo festejam, inclusive nos cemitérios, sobre os túmulos, e até “Fazendo amor no matagal”. Os elementos ritualísticos são ressaltados. A data festiva ganhou destaque no mundo, e atraiu interesse graças ao trabalho do cineasta.

A concepção do Epílogo foi projetada como uma homenagem a José Guadalupe Posada, um conhecido ilustrador de *Corridos* populares, que influenciou os próprios muralistas. Foi dele a leitura da celebração do Dia dos Mortos como um evento protorrevolucionário. A festa é uma revolução no sentido mais literal da palavra. Compreender as origens da celebração mexicana do Dia dos Mortos implica retornar ao início da colonização espanhola. As ordens monásticas trouxeram da Espanha “um dia de descanso eterno das almas”, e dedicado aos santos martirizados (daí a referência ao Dia de Todos os Santos). Somou-se a isso a contribuição dos jesuítas, ao homenagear as várias relíquias dos santos e imagens sagradas. Há uma simbiose com a cultura e as celebrações mortuárias

²⁷⁸ SALAZKINA, op., cit., p. 121.

indígenas. Na dança funeral apresentada no filme, há figuras vestidas como papa, imperador, senhores, cavaleiros, prostitutas e crianças, deixando a mensagem que a morte não poupa ninguém (imagens 50 a 55).



**Imagem 50 e 51; *¡Que viva México!*
Death Mask, 1938.**



Imagem 52 Frida Kahlo, *Girl with*

Antes de o espectador assistir o Epílogo, Grigori volta à tela para enunciar que o episódio *Soldadera* não será apresentado, pois não foi filmado. A linha que pontua a narrativa pela presença e protagonismo do feminino se manteria com *Soldadera*. Na leitura que realizou do livro *Los de abajo*, uma das únicas palavras que Eisenstein sublinhou foi *Soldadera*. Posteriormente, anotou em seu diário:

Soldadera es la mujer que va atrás del soldado. Primero los soldados conquistan el Pueblo. [Van] robando todo lo que puede servir al ejército, comida también. Después de la muerte del soldado se pasa a su amigo más próximo. Acapulco. Noche. La luna vertical. Fortaleza blanca en la bahía. Ex fuerte español. La tropa, 25 % está durmiendo en el patio; menos pulgas. Todos con mujeres. Desnudas. El soldado, vestido. O están en las sábanas blanquísimas. Los rostros oscuros de los soldados. Orozco es un maestro de las soldaderas.²⁷⁹

²⁷⁹ DE LOS REYES, op., cit., p. 172.

Suas anotações conectam o projeto do episódio com os anteriores. A relação do feminino com a ordem social, no caso a guerra. A nudez das mulheres remete às cenas de Sandunga. A música que deveria acompanhar este episódio seria *La Adelita*.²⁸⁰ No cinema mexicano, o discurso colonial-patriarcal extirpa a figura da mulher revolucionária. Mesmo com a forte atuação das mulheres nas mais variadas frentes, seja nos clubes, nos periódicos, como espãs, mensageiras, enfermeiras, *soldaderas* ou revolucionárias.

O melodrama produzido até os anos 1970 corrobora a visão da mulher como um prolongamento biológico do masculino. Sua presença cinematográfica se resume a filhas, mães e esposas.²⁸¹ Se levarmos em consideração estes elementos, Eisenstein foi um transgressor na sua época. O fato de ser um estrangeiro certamente influenciou suas escolhas. Seu cabedal de leituras estava direcionado para estas questões. Contudo, como frisamos anteriormente, não há menção a personagens femininas reais. Ironicamente, o silêncio sobre a atuação feminina atingiu a obra inacabada de Eisenstein.²⁸²

O cineasta destacou a parceria das mulheres com os soldados. Como durante a Revolução não existiam postos e hospitais, era graças à *soldadera* que a cura dos enfermos e vitimados era realizada. Eisenstein também destaca que ela frequentemente combatia junto com seu companheiro. Chamou sua atenção que as mulheres “passavam de um soldado a outro, e de um exército a outro”, em caso de morte do seu companheiro. O diretor destacou que esse gesto parece reunir, na figura das *soldaderas*, a unidade do povo mexicano frente à diversidade de suas nacionalidades. Neste ambiente de conflito, o renascimento só poderia

²⁸⁰ NESBET, Anne. **Savage Junctures**: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking. Londres: I.B.Tauris, 2003, p. 125.

²⁸¹ GUERRERO, María Consuelo. La revolucionaria en el cine mexicano. **Hispania**, v. 95, n. 1, p. 37-52, 2002.

²⁸² Sobre a atuação das mulheres nos campos de batalha, um historiador militar afirmou: “Metade da humanidade – a metade feminina – é, de qualquer modo, muito ambivalente em relação à guerra. As mulheres podem ser causa e pretexto da guerra – o roubo de esposas é a principal fonte de conflitos nas sociedades primitivas – e podem ser as instigadoras de violência em sua forma extrema: *lady Macbeth* é um tipo reconhecido universalmente; elas podem ser também mães de guerreiros notavelmente empedernidas, algumas preferindo aparentemente as dores da perda à vergonha de aceitar a volta de um covarde. Ademais, as mulheres podem constituir líderes guerreiros messiânicos, obtendo, com a intenção da química complexa da feminilidade com reações masculinas, um grau de fidelidade e auto-sacrifício de seus seguidores masculinos que um homem é bem capaz de não conseguir. Apesar disso, a guerra é uma atividade humana da qual as mulheres, com exceções insignificantes, sempre e em todos os lugares ficaram excluídas. As mulheres procuram os homens para protegê-los do perigo e censuram-nos amargamente quando eles não conseguem defendê-las. As mulheres têm seguido os tambores, cuidado dos feridos, lavrado os campos e pastoreado os rebanhos quando o homem da família vai atrás de seu líder; elas até mesmo cavaram trincheiras para os homens defenderem e trabalharam nas oficinas para mandar-lhes armas. As mulheres, porém, não lutam. Elas raramente lutam entre si e jamais, em qualquer sentido militar, lutam com os homens. Se a guerra é tão antiga quanto a história e tão universal quanto a humanidade, devemos agora acrescentar a limitação mais importante: trata-se de uma atividade inteiramente masculina”. KEEGAN, John. **Uma história da guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 111. O exemplo mexicano e o da Guerra Civil Espanhola desmentem a tese de Keegan. Ver: QUINSANI, Rafael Hansen. Libertárias – as milícias, o papel das mulheres e o auge do debate. In: **A Revolução em película**: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola. São José dos Pinhais: Estronho, 2014, p. 116-147.

ocorrer pela figura feminina. Pancha (o nome que havia concedido à personagem) conduziria a cena da entrada na capital das tropas zapatistas e villistas.²⁸³

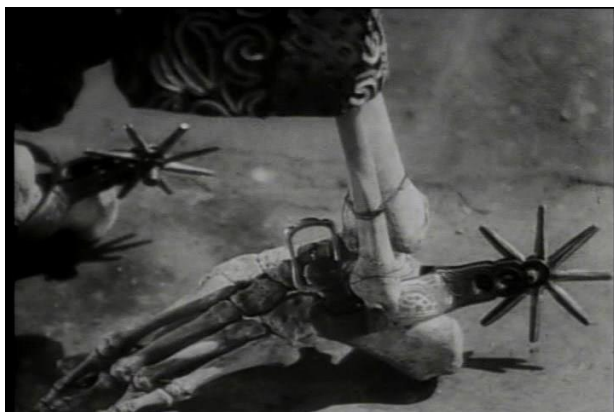


Imagem 53 *¡Que viva México!*



Imagem 54 *¡Que viva México!*



Imagem 55 *¡Que viva México!*

²⁸³ Sua proximidade com este episódio ocorreu pelos relatos orais e pelas conversas com mexicanos, durante a filmagem.

2.8 De um Sergei para o outro

A Revolução, ausente nos registros de Eisenstein, preenche toda a tela na película *México em Chamas*. Este épico monumental é dedicado à vida de John Reed, escritor e jornalista estadunidense. Seu diretor, Sergei Bondarchuk, graduou-se em teatro em 1938. Dez anos depois, estreou no cinema, como ator. Sua estreia como diretor foi em 1959, com *O destino de um homem* (*Sudba cheloveka*). Especializou-se na produção de grandes épicos. Realizou *Guerra e paz* (*Voyna i mir*, 1966), com seus incríveis quatrocentos e vinte e sete minutos, e *Waterloo* (1970). Seu trabalho foi realizado na abertura pós-estalinismo, atravessou os anos de endurecimento com Brejnev e chegou até a dissolução da URSS, a partir dos anos 1980.

A vida de John Reed foi mais curta, mas não menos intensa. Percorreu e vivenciou conflitos e revoluções na abertura do século XX. Esteve no México, na Primeira Guerra Mundial e na Revolução Russa. Seus relatos e suas narrativas abalaram o mundo por longos anos. Foi lido em diversos idiomas, e influenciou gerações. O filme *Krasnye kolokola* constitui-se numa obra realizada em duas partes. *Krasnye kolokola, film pervyy - Meksika v ogne* é a primeira, lançada em 1982. *Krasnye kolokola, film vtoroy - Ya videl rozhdenie novogo mira* é a segunda parte, lançada em 1983. A primeira aborda a participação de Reed (Franco Nero) no México, e algumas de suas experiências anteriores nos EUA e Europa. A segunda enfoca a fase soviética. Ambas destacam dois relacionamentos amorosos que foram fundamentais na vida de Reed: Mabel Dodge (Ursula Andress) na primeira, e Louise Bryant (Sydne Rome), que viria a ser sua esposa, na segunda parte. Nossa análise abordará a parte mexicana de *Krasnye Kolokola*, pouquíssima mencionada em estudos e análises.

Era uma vez no México

A primeira imagem mostra uma grande área verde. A câmera realiza um movimento em panorâmica percorrendo o ambiente em um plano geral. Em *off* sinos badalam. Entram os créditos. Canhões efetuam disparos, e mais fumaça toma conta da tela. Novamente em panorâmica, a câmera se desloca enquadrando soldados montados a cavalo. Entre gritos e disparos, um personagem vai tomando conta do enquadramento. Veste roupas escuras e o típico sombrero. Os traços de suas faces são marcantes e sérios. A imagem icônica que se espalhou pelo mundo dá quase certeza ao espectador: estamos diante de Emiliano Zapata. Contudo, não há identificação sonora ou mesmo com legendas. Novamente a câmera volta ao

plano geral, mostrando canhões alinhados em diagonal. Montanhas podem ser vistas ao fundo, onde cavaleiros compõem o cenário.

Um corte e já visualizamos um ambiente fechado. Quatro homens, todos trajando roupas escuras, examinam um mapa do México disposto na parede. Novamente imagens da cavalaria são mostradas. Agora, já vemos um Forte dentro da batalha que a sequencia de abertura prenunciava. Novo corte e voltamos ao ambiente com os homens de terno e gravata. Um deles está sentado com a mão no queixo, e iniciam um diálogo. “Há duas frentes. No norte Francisco Villa encabeça uma revolução política. No sul, Emiliano Zapata uma revolução dos camponeses”. Com um zoom a câmera se aproxima do mapa até ele preencher a tela (imagens 56 a 61).



Imagem 56 México em Chamas



Imagem 57 México em Chamas



Imagem 58 México em Chamas



Imagem 59 México em Chamas



Imagem 60 México em Chamas



Imagem 61 México em Chamas

Novamente a ação se desloca para o campo de batalha. Agora o fogo toma conta da plantação. Ouvimos gritos ao fundo, em *off*, e uma música instrumental orquestrada que confere dramaticidade à cena. Em meio a fumaças e cores mais apagadas, o fogo insere a sensação de calor e intensidade. A cavalaria alinhada se aproxima da câmera, para depois se afastar. Seguem mais créditos do filme. As cenas são mostradas sempre com a câmera em movimento laterais, o que, somado aos movimentos dos personagens, confere dinamismo à sequência.

Após estas cenas, novamente a câmera enquadra o homem que visualizamos na sequência inicial. Desta vez, uma voz em *off* trata de apresentá-lo: “Zapata. Um chefe nato, conhece todos os rincões até a última pedra”. Após mais sequências de batalhas, temos novamente na tela um ambiente fechado. Alguns homens estão sentados em volta de uma mesa cheia de bebidas. Um homem entrega um papel para Zapata. Visualizamo-lo postado de lado, em um plano americano. O *sombrero* parece se acomodar ao ângulo da câmera. É informado por um dos soldados que os oponentes não vão entregar a cidade sem pelear. Zapata caminha e pensa. Em seguida pronuncia: “Vamos atacá-los vinte e quatro horas por dia, não vão dormir nem um minuto. Vamos ver quanto tempo resiste o famoso quinto regimento de ouro”. Um homem sentado retruca: “Não temos balas, e não podemos desperdiçar um só tiro”. Zapata começa a se servir de uma *tortilla* enquanto um dos homens bate um tambor improvisado, fato que chama a atenção de Zapata. Ele interroga o homem: “Quantos conseguem deste?”. A princípio o homem não entende o motivo da pergunta, mas em seguida percebe que o som da percussão é semelhante ao disparo de uma arma. Ele passa a tocar mais rápido e exclama: “A brigada dos tamborins vai cumprir seu dever!”. Zapata termina de servir sua *tortilla* e abocanha um pedaço, deixando transbordar parte de seu conteúdo (imagens 62 a 64).



Imagem 62 México em Chamas



Imagem 63 México em Chamas



Imagem 64 México em Chamas

Esta apresentação de Zapata é primorosa no que tange ao processo de condensação e metáforas. A inteligência e astúcia dele são ressaltadas quando tem o *insight* de usar tamborins para imitar os sons de tiros e enganar o adversário. Os soldados a seu lado são apresentados com um tom mais rústico. Zapata está postado sempre com firmeza, não sorri. Ele examina a situação, e a partir dela encontra uma solução. A apresentação inicial, no campo de batalha, o mostra em ação, junto com seus soldados na batalha. A caracterização de uma Revolução como um processo de ruptura social ainda não está presente. O que temos é uma batalha bélica.

A interpolação da cena dos homens analisando o mapa insere um caráter didático à abertura do filme. Ela funciona como uma janela explicativa aberta em um livro didático. O

mapa confere a delimitação geográfica. O personagem trata de apresentar uma divisão entre Norte e Sul. As pesquisas acadêmicas desenvolvidas a partir do final do século XX têm destacado a multiplicidade de conflitos e as revoluções dentro da Revolução. Contudo, um filme precisa estabelecer uma chave de leitura para sintetizar o processo narrativo. O relato de México Insurgente apresenta as experiências de John Reed no ano de 1914. A Revolução mexicana havia “iniciado” em 1910, e “terminaria” em 1920. Traçar uma panorâmica dos anos e eventos que Reed não presenciou no México deveria estar fora do horizonte do filme. Entretanto, há a inserção de momentos anteriores da vida de Reed. Eles são introduzidos como *flashbacks*, com propósitos que explicaremos mais adiante.

Mas Zapata não estava presente no relato de Reed. Ele desejou entrevistar o líder do sul, mas não teve oportunidade. Sua inserção no filme trata de cumprir um papel didático. Pensar a Revolução Mexicana implica pensar em Villa e Zapata, suas duas figuras mais emblemáticas e “mitológicas”. Ele é o contraponto a Villa. O “explicador” da cena trata de diferenciar os dois. No norte, a revolução de Villa é política. No sul, a revolução é de camponeses. A generalização traz uma ambiguidade e não deixa de estar correta, mas a síntese do político, atribuindo um teor político à Revolução somente ao norte, esvazia esse mesmo teor que também existia no sul. Nesse ponto, o olhar estrangeiro (do personagem diante do mapa e do cineasta) opera uma síntese mais esquemática.

Voltando à película, um corte e vemos homens carregando tambores. Outros preparam balas e pólvora. Uma música em *off* acompanha a cena. Novo corte e o cenário é noturno. Vemos vários soldados tocando os tamborins. O barulho é ensurdecido. Ao longe, tiros são disparados como revide. Uma voz em *off* anuncia: “O inimigo gostou das balas!”. No mesmo cenário das batalhas que visualizamos durante o dia. Soldados correm por aquedutos, outros percorrem agachados para se proteger dos tiros. Há explosões, gritos e mortes. Já de dia a cavalaria avança. Zapata aparece na frente, conduzindo seu exército. Os tiros, explosões e fogo se intensificam. Os soldados chegam então à propriedade de uma *hacienda*. Num ambiente escuro, um homem começa a quebrar uma parede com uma marreta. Do outro lado, um quadro pendurado na parede cai. Um casal deitado na cama se levanta. A música extradiegética dá o ritmo com sons de tambores. Vários soldados começam a entrar no quarto. Um deles ironicamente diz “*Permiso*”.

A câmera passa a acompanhar os soldados pela casa. Um *close* mostra um soldado cortando a linha do telefone. Aos poucos, os *sombreros* tomam conta do ambiente. A câmera se coloca acima dos olhos. Diante do quadro de uma santa, os soldados tiram o chapéu. Já no quadro com a imagem de Porfírio Díaz, alguns contam as estrelas. Diante de uma imagem

religiosa, um homem diz para um rapaz: “Menino, aqui se conta a história do senhor”. Novamente imagens da batalha no exterior da casa são mostradas. Soldados carregam companheiros feridos, com explosões ocorrendo ao fundo. Dentro da casa, um dos soldados diz: “Vamos pegá-los pela retaguarda”, e apaga uma vela. Em outros pontos o uso da vela também será usado como elemento de transição de cenários e contextos (imagens 65 a 68).



Imagem 65 México em Chamas



Imagem 66 México em Chamas



Imagem 67 México em Chamas



Imagem 68 México em Chamas

Nesta cena há duas sínteses que caracterizam o povo mexicano e o processo revolucionário. A presença do quadro de Porfírio Díaz realiza uma condensação para explicar as causas do processo. Historiadores que forem pesquisar e escrever sobre a Revolução podem iniciar seu relato remontando ao processo de Independência de 1810. Alguns podem iniciar com a formação do governo Díaz, em 1876. Tal como a Introdução desta Tese, realiza-se uma síntese escrita destes trinta e cinco anos, destacando elementos de sua formação política, econômica e cultural. Todavia, como realizar isso em um filme?

A invasão de uma propriedade, quebrando uma parede com marretas, indica que há uma ruptura, e dá o tom da diferença de classes, junto com o estranhamento das pessoas com

o ambiente. O espaço, então enorme ao abrigar poucos moradores, parece oprimir quando é tomado e preenchido pela massa. O fato de o proprietário ter um quadro do presidente na parede indica que ele é aliado político ou simpatiza com o governo. A figura retratada no quadro também compõe uma polaridade àqueles presentes na cena. Enquanto os soldados estão esfarrapados e sujos, o presidente apresenta toda sua altivez. As insígnias e a pose tratam de representar o poder. A condensação e a metáfora tratam de realizar essa operação histórico-cinematográfica.

O Mister entra em cena

Novamente um mapa do México emoldurado é destacado. Homens trajando terno e fumando cachimbo estão no ambiente. Um deles pronuncia: “O povo norte-americano tem o direito de conhecer a verdade. Por isso te chamei. O Metropolitan oferece a oportunidade de escrever para eles.” Vemos Reed sentado. A câmera se desloca e mostra uma mulher, também sentada. Ela está de vestido e com um chapéu. Reed responde: “Não sou a pessoa adequada, não escrevi sobre política”. O editor responde: “Está equivocado, limita-te a escrever a verdade”. Em seguida, vemos a sala da redação do jornal. O editor sobe na cadeira e anuncia Reed como correspondente.

A cena estabelece o conflito de interesses do jovem Reed. A presença de Mabel Dodge, ainda não nomeada, trata de reforçar este conflito: escolher entre o ideal e o amor. Também há uma síntese da questão que relaciona verdade e política. A busca pela objetividade dos fatos implica descolar política ou ideologia. A cena também insere uma diferença entre os personagens. A formação de Reed contribui para que ele determine o conflito mexicano como político, enquanto seu editor exclui esse fator, do seu ponto de vista. Quando Reed iniciou sua carreira em Nova York, o escritor Lincoln Steffens o apresentou para militantes políticos e sindicais. Indicou leituras e recomendou que explorasse a cidade com seus próprios olhos. Para Steffens, ao contrário do editor, quanto mais próximo da política, mas próximo da verdade ele estaria.

John Reed praticamente criou o jornalismo narrativo que torna o leitor um participante. México Insurgente foi publicado em 1914. Aos vinte e seis anos tornou-se reconhecido nacionalmente como um dos maiores correspondentes de guerra. Na sua infância em Portland, buscava a aventura nos livros de história e romances históricos. Ingressou em Harvard em 1906, onde se graduou em 1910. Partiu para uma viagem à Europa disposto a escrever um livro de aventuras. Na Espanha foi detido por parecer um anarquista pelos trajés

maltrapilhos. Circulou pela Inglaterra e França. Voltou a Nova York em 1911, para morar no Greenwich Village, bairro boêmio e fervilhante. Em 1913, foi preso junto a grevistas imigrantes em Paterson, por quatro dias. Preparou e dirigiu uma peça teatral no Madison Square Garden, contando com operários como atores, e que teve um público de quinze mil pessoas. No México, foi além dos seus colegas, que só ficavam na fronteira recebendo informações nos hotéis e não se arriscavam ao calor do combate (imagens 69 e 70).



Imagem 69 México em Chamas



Imagem 70 México em Chamas

Na cena seguinte, vemos Reed recostado em um banco, dormindo. Em *off* escutamos o apito do trem. A câmera se desloca para a outra cadeira e vemos novamente a mulher presente na redação do jornal. Novamente o foco recai em Reed. Quando ele abre os olhos, somos transportados para um imenso salão. Reed passeia pela sala. Um homem ao piano compõe a trilha sonora enquanto uma mulher declara um poema. Conversas percorrem o salão, até que um homem com um tapa-olho preto se dirige a Reed. Comentam que ele perdeu um olho lutando com seis policiais. Ele diz para Reed: “Li coisas tuas, tens que ser mais agressivo”. A câmera foca um candelabro, e somos transportados para outro cenário.

Esta cena também opera uma condensação e uma alteração em prol do desenvolvimento da narrativa. Reed havia partido para o México sozinho, e Mabel conseguiu alcançá-lo em Chicago. Os dois ficaram tanto tempo na cabine do trem que algumas testemunhas afirmaram que parecia uma lua de mel. Contudo, esta viagem daria início ao fim do relacionamento dos dois.²⁸⁴

Reed e a mulher caminham em um parque. A fotografia é mais escura. Uma névoa compõe o ambiente. Um plano médio foca o casal de costas. Reed pega a mulher pela cintura

²⁸⁴ ROSENSTONE, Robert. **John Reed**: un revolucionario romántico. Ciudad de México: Claves, 1979, p. 172-204.

e a beija. Ela diz que o ama, mas que se ele não sente o mesmo por ela é melhor se separarem. Reed está fora do quadro. Na cena seguinte, um grupo de policiais agride operários em frente a uma fábrica. Reed intervém e agride um policial. Ele é preso. Em *off* escutamos um narrador: “Não podia deixar de viver uma experiência tão reveladora como esta. Há uma estranha guerra onde mais violência está em curso”. Um *close* foca seu olhar idealista, enquanto ele está atrás das grades. Novamente Mabel aparece e solta Reed da cadeia. Ele questiona o ato dela, dizendo que sabe resolver seus problemas. Ressalta que é injustiça, uma vez que os operários continuam presos.

Na cena seguinte, Reed redige um texto em uma máquina de escrever. Mabel está em pé, ao seu lado. Em determinado momento, ela dita uma correção do texto para ele. Voltamos ao trem e Reed está em *El Paso*. Estamos na fronteira com o México, e a inserção do estrangeiro é demarcada: Reed está de chapéu, sobretudo e terno. Correndo, consegue subir em uma carroça, onde o condutor lhe cobra três dólares pelo transporte. Centenas de pessoas se dirigem para os EUA, enquanto somente Reed faz o caminho contrário. Em *off* ouvimos: “Estas pessoas abandonam seu país para escapar dos soldados de Huerta. Huerta que mandou assassinar o presidente Madero e instaurou uma ditadura”. O condutor da carroça pergunta: - “Para onde vai Mister?”. Reed responde: - “Para onde está Villa!”. - “Villa não se aproxima de qualquer um. Vou deixá-lo com Urbina”, responde o condutor (imagens 71 e 72).



Imagem 71 México em Chamas



Imagem 72 México em Chamas

Na sequência seguinte, Reed caminha por um terreno íngreme e encontra um homem sentado à beira da estrada de terra. Ele estava com outro homem em seus braços, e informa que foi morto em combate. Reed indaga: “Era muito velho, por que foi para o combate?”. Seu interlocutor responde: “Foi pelear por um pedaço de terra”. O ângulo da câmera abre, e ele se

levanta carregando o outro no colo. Reed chega a uma *hacienda*. Ao fundo escutamos sons de cavalos e uma música lúgubre. Vemos homens sentados, com armas e galinhas em volta. Um deles atenta que Reed não traz armas. Outro comenta: “É gringo, fuzilamos?”. Reed se apresenta como correspondente e pede pelo General Urbina. Tem como resposta dos homens gargalhadas. Há um estranhamento entre eles.

A sequência seguinte funciona como o “batismo” de Reed. Ele é questionado se é “um gringo revolucionário”, e desafiado a beber uma garrafa de sotol. O estadunidense está cercado pelos revolucionários, e começa a beber. Depois do primeiro gole começa a tossir, e todos riem. Ele continua bebendo. Olha para os cavalos e começa a enxergá-los em câmera lenta. Um dos mexicanos aponta uma arma para Reed, mas é contido por outro que ressalta: “Pode um traidor tomar um trago assim?”. Urbina estava entre os homens, e se apresenta. Um soldado a cavalo chega e entrega um recado para Urbina, pedindo para ele ir a *La Cadena*. Seguem-se tiros para o alto, e cavaleiros surgindo no quadro. Diferentemente do relato de Reed, o soldado não aponta uma arma para ele. Este gesto insere uma tensão narrativa e acentua o estranhamento entre mexicanos e estrangeiros (imagens 73 e 74).



Imagem 73 México em Chamas



Imagem 74 México em Chamas

Um corte e os homens encontram-se entrada em *La Cadena*. Com planos gerais vemos um forte, canhões, mulheres e soldados. O que temos a seguir constitui-se em uma apresentação do ambiente. Reed observa como etnógrafo as cenas que delineiam os personagens variados. O toque cômico fica por conta do soldado que está aprendendo a tocar a corneta. Reed para a seu lado e observa com ironia. Com um *travelling*, a câmera percorre o ambiente e enquadra três grupos de mulheres. Elas estão sentadas preparando as *tortillas*. Enquanto batem a massa com mãos compondo um ritmo e movimento, elas conversam sobre variados temas, principalmente sobre seus companheiros. Estão trajadas com vestido, chapéu,

algumas levam balas no colete e têm espingardas escoradas ao seu lado. Reed senta próximo a elas e ganha uma *tortilla*. Ele se apresenta a um homem. “Sou jornalista, estou aqui para informar o mundo da Revolução”. Seu interlocutor pergunta: “Como está a guerra nos EUA?”. Reed responde que os EUA não estão em guerra. O mexicano espantado retruca: “O que fazem para se entreter?” (imagens 75 e 76).



Imagem 75 México em Chamas



Imagem 76 México em Chamas

No interior da propriedade, Reed anda pela sala. Há porcelanas penduradas nas paredes como decoração. Alguns soldados estão jogados nas cadeiras. Outros bebem. De repente, um deles atira em um dos pratos na parede. Reed abre a porta e observa mulheres retirando vários vestidos do guarda-roupa. Percebemos que se trata da propriedade invadida na sequência inicial. Alguns soldados fazem fila para ver fotografias de mulheres seminuas, dentro de uma espécie de lanterna mágica. Reed é chamado para consertar uma pianola. Logo em seguida começa uma festa com dança e gritos pela sala (imagens 77 e 78).



Imagem 77 México em Chamas



Imagem 78 México em Chamas

Reed se dirige ao estábulo, que está abarrotado de mulheres, homens e crianças. Bondarchuck explora a profundidade de campo do cenário, mostrando sua amplitude e jogo das luzes das fogueiras nas paredes. O estadunidense começa a conversar com um mexicano. Ambos falam sobre as mulheres pelas quais estão apaixonados. O mexicano diz que gostaria de saquear as minas de ouro espanholas e ir para os EUA. Reed destaca que ele pode viver como um rei, e recebe como resposta que primeiro é necessário ganhar esta peleia para que estas pessoas não vivam tão mal. Reed pergunta: “E se nos matam?”. O mexicano beija uma medalha e faz o sinal da cruz.

Somos transportados para um cenário europeu. Reed e Mabel passeiam em uma carruagem. Posteriormente por um jardim, onde a câmera enquadra a água de uma fonte com peixes. Voltamos ao México e Reed é buscado para a festa. Ele começa a dançar com movimentos rápidos e vai trocando de parceira seguidamente. Mais ao fundo da sala, soldados conversam. A câmera se aproxima e podemos ouvi-los. “Há alguns anos atrás Pancho Villa era só um peão como nós. Agora é general. Começou a guerra com três cavalos, um pouco de café e sal. A revolução é coisa boa. E quando terminar nós não morreremos de fome”. Posteriormente, um cavaleiro entra na sala. Executando passos de adestramento, eles dançam ao ritmo da música. Ele ganha uma flor. Em *off* ouvimos a voz de uma mulher dizer “Será que também consegue domar uma potranca como eu?”. A câmera percorre o ambiente e vemos um homem assando uma galinha na lareira. Outro soldado atira para o alto e ordena que troquem a música. Enquanto a festa continua, todos são avisados que os Colorados estão chegando (imagens 79 a 83).



Imagem 79 México em Chamas



Imagem 80 México em Chamas



Imagem 80 México em Chamas



Imagem 81 México em Chamas



Imagem 82 México em Chamas



Imagem 83 México em Chamas

A ação subsequente é frenética. Cavalos invadem a *hacienda*. Mulheres correm para todos os lados. Reed corre até o estábulo para buscar suas coisas. Todos combatem, e a câmera foca uma mulher atirando. O mexicano, que havia conversado com Reed no estábulo, é alvejado por vários tiros, e cai gritando “Viva Villa”. Após intensas batalhas e tiroteios, Reed não para de correr. Ele se esconde embaixo de uma encosta e adormece. Um corte e o vemos junto com Mabel, caminhando na Itália. Ela diz: “Este é o lugar perfeito para trabalhar. Há paz espiritual, é perfeito para você escrever seus livros”. Balões coloridos são soltos nos céus, e vemos pessoas com máscaras pelas ruas. Voltamos ao México e Reed acorda. O ambiente é desértico, e o calor e a desolação preenchem os espaços. Um homem se aproxima e, junto com Reed, cava uma cova para os mortos. O jornalista improvisa uma cruz com galhos e depois segue em caminhada.

A chegada do Colorados, tropas huertistas irregulares, também é apresentada de forma diferente ao relato literário de Reed. Ele escreve:

Antes do amanhecer do dia seguinte, Fernando Silveyra, completamente vestido, entrou no quarto e pediu calmamente que nos levantássemos, porque os colorados estavam a caminho. Juan Vallejo riu:

- Quantos, Fernando?

- Uns mil – respondeu com voz calma, inspecionando sua bandeira.²⁸⁵

Já no filme, a cena é apresentada com ímpeto e rapidez. O soldado a cavalo entra no forte e anuncia a chegada dos inimigos, que em segundos estão dentro da propriedade. Esta modificação sintetiza o fator surpresa ao adequá-lo à narrativa. Também é preciso considerar que a narrativa do próprio Reed foi adaptada segundo seus interesses. No seu livro, o narrador constitui-se num personagem romântico que flerta com uma verdade emotiva, alternando ficção e factual. Os próprios diálogos presentes na obra também foram adaptados à estrutura dramática.²⁸⁶ A inovação no trabalho de Reed foi realizar uma crônica de acontecimentos que transcende o mundo da reportagem, dando intensidade e entrando no cotidiano do processo histórico vivenciado.

Após um caminho extenuante, Reed reencontra seus colegas da *hacienda*. Ele aparece deitado em um rio. Conversando com as pessoas, ele diz que sobreviveu porque “Corri como um cordeiro assustado”. Em seguida, encontra uma das *soldaderas* que pede para passar a noite com ele até o outro dia. No quarto, ela lava suas mãos e seu corpo em frente a uma tigela. Ouvimos vozes ao fundo comentando: “Mister não perde tempo”. Do lado de fora, ao som de um violino e uma fogueira, a festa não para. Novamente somos transportados para a Europa. Reed está com Mabel. Ela também tira a roupa e se lava. O ambiente é suntuoso. Uma cama com dossel e lençóis de seda compõe o ambiente. Eles se beijam e, depois de um *fade*, os dois estão deitados. Mabel está nua de bruços. Há uma troca de ambiente com o México e, em seguida, voltamos a ver o casal. Ela reitera que ele é um poeta, não um simples repórter que vai cobrir um levante. Reed a interrompe e diz que não é um levante, mas uma revolução. Ela diz que Paris o inspirará; ele responde dizendo que sente muito. De volta ao México, a *soldadera* que dormiu no quarto com Reed agradece sua ajuda e vai embora (imagens 84 a 91).

²⁸⁵ REED, John. **México rebelde**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 105.

²⁸⁶ ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 135-163.



Imagem 84 México em Chamas



Imagem 85 México em Chamas



Imagem 86 México em Chamas



Imagem 87 México em Chamas



Imagem 88 México em Chamas



Imagem 89 México em Chamas



Imagem 90 México em Chamas



Imagem 91 México em Chamas

E estrelando Pancho Villa

Chegamos a um ponto importante: a entrevista com Pancho Villa. Com um *fade-out*, a câmera mostra o rosto de Villa em *close*. A imagem é marcante. Os traços são definidos pela luz e sombras do ambiente. Seu olhar é incisivo e até meio assustador. Quando o enquadramento abre, vemos um escritório simples. Há um quadro na parede descascada, duas janelas simétricas no alto. Reed fala: “Escrevo em dois periódicos. Eles sabem pouco e falam mal de você. Quero que eles sintam a causa da Revolução”. Villa pergunta se o jornalista não vai anotar nada. Reed responde, apontando para a cabeça, que tem boa memória. Sua primeira pergunta é quando Villa começou com a Revolução. O general responde: “Quando não permitimos mais nos oprimirem. Era preciso combater”. Reed pergunta qual a principal meta da Revolução. Villa, que até então estava sentado, levanta e diz: “A fome. Há que eliminá-la! Para que todos possam gozar de seus direitos e viver tranquilamente. Trabalhar, ter educação e leis”. Reed questiona o que mais o preocupa num governo. Villa responde: “Que os ricos não sejam tão ricos e os pobres não sejam tão pobres. Saibam quais são seus direitos. Os *niños*. Há que ter escolas para todos. Sem escola não se levanta o país”. O estadunidense pede para acompanhar a tomada de *Torreón*. Coloca a mão no bolso interno do paletó para pegar um cigarro. Villa pede para ir devagar, e a câmera inverte o ângulo da sala. Vemos uma fileira de soldados em prontidão (imagens 92 a 96).



Imagem 92 México em Chamas



Imagem 93 México em Chamas



Imagem 94 México em Chamas



Imagem 95 México em Chamas



Imagem 96 México em Chamas

Voltamos ao campo de batalha. As tropas se movimentam. Villa está sentado em um banco improvisado. Reed se aproxima e senta ao seu lado. O general diz que deseja ganhar logo a guerra, para unir esforços e trabalhar. O jornalista indaga o que Villa pensa sobre as mulheres. Ele responde: “Bonitas.” Reed retruca: “Sobre a política... Nos EUA elas têm direito ao voto”. O general coça a cabeça e diz: “Se lá sucede assim, não vejo porque aqui também não”. Em seguida diz que é preciso cuidado, pois a revolução precisa de vivos, e não de mortos. Ele monta seu cavalo e, ao ouvir de um soldado que pode chover, responde que isso não importa, pois assim “Vamos pelear com melhor temperatura”.

Vemos tiros, explosões e gritos. Reed se protege em uma trincheira. Um soldado pergunta se ele tem um rifle, ao que ele responde que não tem permissão para usar armas e participar das ações militares. O soldado insiste e diz que ele se sentirá mais seguro. Voltamos a ver Zapata. A câmera percorre o ambiente junto com os combatentes. Ela se insere na batalha e sacode junto com as explosões. A vitória final virá com a queima de pimenta

vermelha em frente ao forte. Não resistindo à fumaça, os soldados se rendem. De volta ao campo de batalha onde estava Reed, a luta é intensa. Ele ganha uma bomba de um soldado. Acende e joga. A câmera o foca de frente e se aproxima de seu rosto. Seus olhos estão brilhando. Um corte e vemos um livro vermelho em mão. Na capa está escrito “México Insurgente” (imagens 97 a 104).



Imagem 97 México em Chamas



Imagem 98 México em Chamas



Imagem 99 México em Chamas



Imagem 100 México em Chamas



Imagem 101 México em Chamas



Imagem 102 México em Chamas



Imagem 103 México em Chamas

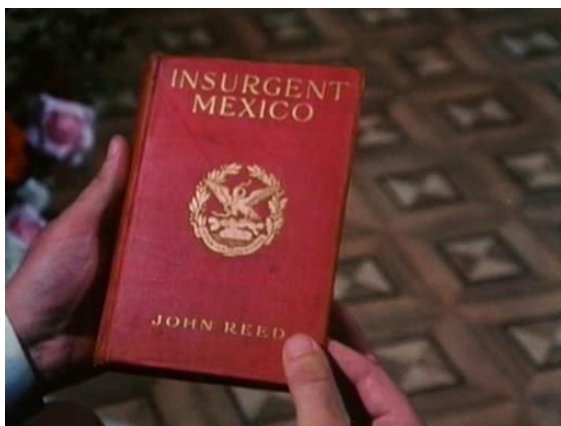


Imagem 104 México em Chamas



Imagem 105 México em Chamas



Imagem 106 México em Chamas



Imagem 107 México em Chamas



Imagem 108 México em Chamas



Imagem 109 México em Chamas



Imagem 110 México em Chamas



Imagem 111 México em Chamas



Imagem 112 México em Chamas

Na cena seguinte, Reed olha para um cartaz com a figura do Tio Sam convocando para a Primeira Guerra Mundial²⁸⁷. Ouvimos o som de botas caminhando. Reed inflama o discurso antibelicista, argumentando que o resultado será corpos sem nome e sem sepultura. Lembra que no México há uma guerra dos pobres para ter uma vida justa. Voltamos ao México e visualizamos corpos enfileirados. Há velas próximas a eles. Muita fumaça no ambiente. Reed e Villa observam a cena. O general diz: “O que pode justificar é que fizemos por nossos filhos, pelos filhos de nossos filhos”. Um corte e Zapata também está observando corpos caídos sobre o terreno. No aqueduto o sangue escorre pelas paredes, compondo um cenário impactante. Começam a tocar os sinos, e os soldados caídos no chão começam a se levantar. Voltando para Reed, ele pergunta à mulher grávida se ela deseja ter um menino ou uma menina. Ela responde “¿Quién sabe?”. A câmera enquadra a caminhada da perspectiva de Reed, no instante em que começa a tocar uma música:

China del alma, encanto de mi amor
 Dame una mirada con esos lindos ojos
 Dame un besito con esos labios rojos
 China del alma vuelve a tu primer amor

Tú que alumbras el sol y las estrellas
 Tú que iluminas el alto firmamento
 Tú que le robas al hombre el pensamiento
 China del alma vuelve a tu primer amor.²⁸⁸

O filme termina com a câmera em movimento, enfocando em plano geral aéreo a caminhada dos sobreviventes. Em *off* Reed destaca que sua trajetória não terminaria ali, e em breve estaria em outra Revolução, onde os homens também teriam a mesma expressão no olhar: o desejo de conquistar a liberdade (imagens 105 a 112).

Biopic

Robert Rosenstone lembra o desprezo que é nutrido pelas cinebiografias, chamadas de “Biopic”. Ele elenca alguns estudos sobre o tema, que tratam de criticar os filmes cinebiográficos. Estas análises se retêm aos filmes produzidos em Hollywood, e ignoram

²⁸⁷ A iconografia sobre este tipo de cartaz é estudada por Carlo Ginzburg. Nesta simbologia a representação da autoridade atuava como a própria autoridade. O dedo direcionado para o espectador pode ser encarado como um gesto secularizado das imagens de Jesus. O gesto foi reapropriado e ressignificado ao longo dos anos, GINZBURG, Carlo. Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 61-100.

²⁸⁸ China del Alma, de Manuel M. Ponce. SERRANO, Álvaro Ochoa; MARTÍNEZ, Herón Pérez. **Cancionero Michoacano**. 1830-1940: canciones, cantos, coplas y corridos. Zamora: El colégio de Michoacan, 2000.

outras produções realizadas ao redor do mundo. Outras críticas advertem que as Biopics não devem ser abordadas com a possibilidade de tomar conhecimento dos fatos das vidas investigadas. Cabe perguntar se é esse o objetivo do espectador, se ele procura assistir uma película para tomar conhecimento dos fatos das vidas investigadas. Rosenstone afirma: “Por mais interessantes que sejam os fatos podem ser apresentados em crônicas ou listas de dados”.²⁸⁹

Desenvolver um relato biográfico implica argumentar que o indivíduo está no centro do processo histórico. Isto traz implicações para o processo de produção da obra. O autor deve se concentrar na vida pública ou privada do biografado? A abordagem do protagonista deve colocá-lo como produto dos tempos ou como alguém que supera a história? Estas questões se inserem no centro de produção da narrativa, e geraram debates teóricos que estavam relacionados ao campo histórico. A relação dos fatos com o enredo foi tênue e mutável. Fatos apresentados em excesso podem enterrar o biografado em padrões interpretativos. Roland Barthes afirma que a biografia é a ficção que não ousa dizer seu próprio nome. Contudo, essa é ficção imposta pelo enredo, o uso criativo dos fatos, e a tradução necessária para tornar uma vida compreensível não estão ausentes no processo de produção biográfica.

Sabina Loriga, no seu estudo sobre a Biografia, apresenta questões pertinentes para a reflexão sobre a narrativa histórica e o cinema. A partir do século XVIII os historiadores desviaram das ações e dos sofrimentos vividos pelos indivíduos para o processo invisível da história. Esta operação se deu pelo intuito de realizar um esforço para trazer as Humanas para as bases da ciência. Com isso, passou-se a produzir relatos sem sujeito. A língua da história ocultou os indivíduos atrás de categorias impessoais. Podemos traçar um paralelo da relação da História com a Biografia com a relação da História com o Cinema. A aproximação dos dois pode ocorrer através de reflexões realizadas a partir do estudo das narrativas. O historiador via com preconceito o cinema pelo fato de ele ressaltar caracteres individuais dos personagens históricos. A encarnação dos elementos históricos na representação dos atores e os fatores subjetivos concernentes nesse processo incomodaram muitos historiadores. Por outro lado, cineastas não deixam de reclamar, ao se valerem de obras históricas, pelo excessivo peso do contexto e a pouca presença dos indivíduos.

Loriga traz à tona a formulação de Droysen referente ao “O pequeno X”. Ele descreve a fórmula – $A = a + x$ –, onde “A” é o gênio individual, tudo o que um homem é, possui e faz; “a” são as contribuições que vêm das circunstâncias externas; e “x” a contribuição pessoal

²⁸⁹ ROSENSTONE, 2010, op., cit., p. 136.

que um sujeito insere no mundo. A questão levantada é se esse pequeno “x” é inato, se ele deve ser integrado a História, se todos o têm. Fica o problema de “como apreender a relação entre o caso individual singular e o movimento geral da história?”.²⁹⁰ A produção biográfica realizada nos períodos anteriores dava destaque para reis e santos. A figura do herói teve lugar cativo. Nietzsche levantou a polêmica dos grandes homens e seu papel na História. A partir do século XX, tornou-se possível que a vida de homens como John Reed ganhasse espaço entre as biografias.

Uma biografia, como a de Robert Rosenstone, de quatrocentas páginas, acompanha o personagem do nascimento ao túmulo, inclusive abordando gerações passadas. Um filme faz uma escolha de alguns fatos e episódios. Ao questionarmos essas escolhas e esses recortes estamos pensando historicamente, levantando hipóteses sobre o que foi mostrado e ocultado, ação bem mais provável pelo espectador do que tomar a obra como fechada e acreditar na integridade de seu relato como uma versão final.

Zapata e Villa também foram objetos de diversos trabalhos. Em 1965, William Douglas Lansford escreve *Pancho Villa*, fruto de pesquisas in loco no México, com arquivos e entrevistas. Sua obra faz uso de diálogos reproduzidos pelos relatos das suas testemunhas. Ele expõe seus objetivos:

A reconstrução de uma vida, a partir da história fria, não é tarefa simples. Quem tentar fazê-lo honestamente terá que basear o seu trabalho, única e exclusivamente, nos fatos estabelecidos dessa vida. O que significa que dependerá do historiador profissional, do aficionado e das pessoas afortunadas cujas vidas cruzaram o momento em foco.

[...] O meu propósito confessado ao escrever este livro é o de erguer Pancho Villa, colocá-lo diante do leitor e mantê-lo imóvel enquanto o leitor anda à sua volta. Se for bem sucedido, o leitor poderá conhecer-lhe à altura, o modo de andar, a verdadeira configuração do rosto e do corpo; os seus afetos, os seus ódios, os seus temores; a sua maneira de pensar e o seu jeito de falar. Em seguida, pô-lo-ei em movimento, como um homem redivivo, e deixarei que o leitor veja o que ele era, como chegou a sê-lo... e por quê.²⁹¹

Paco Ignacio Taibo II, na monumental *Pancho Villa: uma biografia* (uma biografia narrativa no original), também apresenta uma multiplicidade de fontes impressas, relatos e documentos de arquivos. Começa fazendo uma ressalva:

Na memória dos sobreviventes, as vacas são maiores, as montanhas mais altas, as planícies sempre intermináveis, a fome maior, a água mais rara, o medo apenas brilho fugaz [...] Esta é a história, pois, de um homem que contou, e de quem contaram, muitas vezes suas histórias, de tantas e tão variadas maneiras que às vezes

²⁹⁰ LORIGA, Sabina. **O pequeno X: da biografia a História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 14.

²⁹¹ LANSFORD, William Douglas. **Pancho Villa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

parece impossível separá-las. O historiador só pode observar o personagem com fascinação.²⁹²

Ao refletir sobre a questão do testemunho e suas relações com a memória, Paul Ricoeur destaca as instâncias do nível prático, onde os diferentes abusos de memória muitas vezes estão correlacionados ao embargo da memória operada por regimes totalitários. A sobrevivência da vítima coloca os outros na posição de devedores, onde já no nível ético-político instala-se o dever de memória, uma coerção sentida como obrigação em nome da justiça, que transforma a memória em um projeto. Este dever de memória não está relacionado somente a um rastro material, mas a um sentimento de dever a outrem, uma dívida correlacionada à herança daqueles que nos precederam. Assim, o dever de testemunhar invade os meios sociais a partir da segunda metade do século XX. Ele se transforma em prova, sendo submetido ao arquivamento e à catalogação, como as demais fontes utilizadas pelo historiador. No entanto, Ricoeur aponta que, na prática cotidiana do testemunho, há uma diferenciação entre o uso jurídico e histórico.²⁹³

O testemunho costuma aparecer como uma asserção real e factual do relatado, uma confiabilidade presumida devido à autenticação da experiência. A asserção real não pode ser separada do sujeito que testemunha. “Eu estava lá” condiciona o real da coisa passada com a presença do narrador. Quem testemunha o faz para alguém que se coloca como terceiro em relação aos outros protagonistas da ação. A dúvida e a suspeita não deixam de estar presentes, e a resposta a esta controvérsia ocorre recorrendo a outra testemunha. Para enfrentar estas controvérsias, a testemunha está sempre disposta a reiterar seu depoimento.²⁹⁴

²⁹² TAIBO II, Paco Ignacio. **Pancho Villa**: uma biografia. São Paulo: Planeta, 2007, p. 13.

²⁹³ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p. 98-9. Um dos precursores no trabalho com a temática da memória, Pierre Nora identifica como os “lugares de memória” aqueles lugares onde a memória se cristaliza, se materializa, tornando-se referência para uma sociedade ou uma classe social. Ao diferenciar memória e história, aponta que a primeira corresponde à vida, disponível à “dialética da lembrança e do esquecimento” e, portanto, disponível ao uso e manipulações. Já a história corresponderia a uma reconstrução problemática de algo incompleto que não existe mais. Quando a sociedade passa a ocupar o lugar da nação esta é transformada num dado, produzindo lugares de memória, oriundos da ausência de uma memória espontânea e, portanto, produz a necessidade de criação de arquivos. Nora coloca a existência de um fluxo entre o fato de que, se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que os lugares envolvem, estes seriam inúteis; da mesma forma, a história não deixa de se apoderar deles para petrificá-los, materializa-los, e, sem esta operação, os lugares não seriam lugares. NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Projeto história**, n. 10, 1993, p.8-13.

²⁹⁴ Ao questionar a transformação do testemunho em ícone de verdade pelos relatos históricos construídos após o fim dos períodos ditatoriais, Beatriz Sarlo elenca um histórico sobre diversos elementos relacionados ao processo de escrita da história e suas relações com os historiadores que as executam. Iniciando o debate num âmbito mais amplo, Sarlo aponta o caráter conflituoso do passado e sua relação com o presente. Nos dias atuais, um paradoxo pode ser visualizado: verifica-se um aumento do enfraquecimento do passado pela supervalorização do instante, mas, concomitantemente, a história adentra no mercado simbólico do capitalismo tardio de forma abrangente. Ligado a este processo, não se descola uma renovação e variação das fontes utilizadas pela história, pelas quais as visões do passado irrompem no presente através de narrativas. Se a história construiu suas regras e métodos de

Na medida em que o testemunho é utilizado como prova, Ricouer questiona esta noção de prova e aponta algumas reflexões. Para o autor, há uma interdependência entre os fatos e as perguntas que levam os historiadores aos arquivos. Estas perguntas estão armadas em ideias sobre uma determinada concepção de fontes e documentos. Pergunta, documento e rastro formam o tripé do conhecimento histórico. O acontecimento constitui-se naquilo sobre o que alguém testemunha. É no âmbito da explicação que o documento se constitui numa prova. Estes elementos foram muito debatidos nas últimas quatro décadas, e os referenciais metodológicos dos historiadores foram alvejados de diversos lados. Carlo Ginzburg coloca-se em defesa da própria realidade histórica do ponto de vista do testemunho. A memória e sua destruição são fatores recorrentes na história, por isso o fato de a testemunha corresponder a um sobrevivente, como no caso dos crimes realizados durante contextos opressores, destaca ainda mais a importância do documento e sua relação problemática com a realidade.²⁹⁵

Sobre Zapata, a obra de H. H. Dunn apresenta um relato de quem esteve ao seu lado durante a Revolução. Como Reed, Dunn era correspondente de um jornal dos EUA. Para além de registrar seus feitos e sua morte, a obra enaltece e molda a figura de um ícone. Entretanto, com um viés centrado na dualidade barbárie e civilização:

Mais cruel, esperto e inteligente do que Gerônimo, aproximando-se de César no que se refere ao domínio sobre seus comandados, rivalizando com Genserico, o Vândalo, nos saques, e operando num país mais selvagem do aquele em que Gengis Khan comandou seus destruidores mongóis, Emiliano Zapata tornou-se o maior bandido que a América já conheceu. Talvez tenha sido ele o mais poderoso e o mais destruidor de quantos fora-da-lei (marginais) a história do mundo registra. Por cerca de oito anos suas palavras foram lei; na maior parte deste tempo, foi a única lei para uma população variável entre dois e quatro milhões de pessoas e sobre mais de um terço do território mexicano. No cume do seu poder ele liderou mais de vinte mil cavaleiros. E, no final, morreu pela espada quem viveu pelo machete.²⁹⁶

Considerável impacto teve o livro de John Womack, *Zapata e a revolução mexicana*. Ele buscou compreender como surgiu e como operava o movimento zapatista. Contudo o fez utilizando o recurso da narrativa, algo que era pouco usual entre os estudos acadêmicos. Recaíram críticas sobre Womack: a projeção do movimento zapatista como uma epopeia, com

sua disciplina para supervisionar os modos de reconstituição do passado, no mercado simbólico deste capitalismo tardio a “história de grande circulação” revela-se mais sensível as estratégias do presente, organizando-se através de esquemas explicativos conforme necessidades afetivas, morais e políticas. Mudam as fontes, alteram-se as temáticas. Focados no detalhe e buscando perceber o cotidiano, sua capacidade de transgressão e variações dos indivíduos que sob as narrativas realizadas, nos anos anteriores, estavam encobertas pelo seu enfoque estrutural, reinserindo novas exigências de métodos para serem aplicados aos “discursos de memórias”. SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁹⁵ GINZBURG, 2007, p. 215-224

²⁹⁶ DUNN, H. H. **Zapata**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 3.

seu herói trágico como protagonista, foi apontada como fator determinante para a perda de cientificidade.²⁹⁷ A obra estava inserida em um conjunto que visualizava as comunidades camponesas como portadoras de um caráter autêntico frente a forças coercitivas da sociedade moderna. Seu enunciado exemplifica isso: “Este é um livro sobre gente do campo que não queria deixar as suas terras e que por isso fez uma revolução”.²⁹⁸

No filme, em suas sequências finais, o futuro dos dois movimentos é apresentado com metáforas diferentes. O exército de Zapata, com seus corpos mortos depois da batalha, ganha vida; entre os sobreviventes do batalhão de Villa está uma mulher grávida. Seja na reencarnação dos combatentes ou nas novas gerações, a Revolução caminha até o horizonte por ser descoberto, como revela o ângulo da câmera na cena final. Para narrar este fato temos figuras como John Reed, Eisenstein e Bondarchuck. Mas este horizonte apontando no filme ganhará novos rumos na Itália. Passemos ao próximo episódio.

²⁹⁷ VELÁZQUEZ, Marco. El tropo del héroe trágico entre historia e literatura. De Lev Tolstói a John Womack. **Graffylia. Revista de la facultad de filosofía y letras**, p. 107-118. MIGUEL, Pedro L. San. Mito e história en la épica campesina: John Womack y la revolución mexicana. **Secuencia**, n. 76, p. 135-156, 2010.

²⁹⁸ WOMACK, John. **Zapata e a Revolução Mexicana**. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 9.

CAPÍTULO 3

O WESTERN ENCONTRA A REVOLUÇÃO A HISTÓRIA COM SPAGHETTI E ALGUMAS TORTILLAS

“Se John Ford tem John Wayne, eu tenho Franco Nero!”²⁹⁹

Sergio Corbucci

A imagem é conhecida por qualquer espectador de cinema. Uma paisagem intensa, meio desértica, meio agreste, preenche a tela. De repente, ao longe, quando baixa a poeira, vemos um homem cavalgando em direção ao espectador. Veste botas, esporas, colete, chapéu, revólver no coldre e, quase sempre, apresenta-se impecável. Mesmo que uma pessoa não tenha assistido a nenhum filme de *Western*, já se deparou com esta imagem, alguma vez. Mais que icônica ela é mítica. Síntese da História, da interpretação e da nacionalidade de um país. A evolução do cinema produziu diferentes gêneros e estes foram realizados em diversos locais, agregando ou criticando referenciais de nacionalidade.

Exceto o *Western*.

Ele parecia intocável, patrimônio exclusivo da nação estadunidense. Isso mudou na década de 1960. Cineastas europeus de diversas nacionalidades trataram de revisitar o gênero. Entretanto, esta visita não se fez de rogada: revisou, chacoalhou, desconstruiu, e implodiu referências! Batizado de *Spaghetti Western*, este novo gênero espalhou filmes e influências pelo mundo. O próprio cinema realizado nos EUA não ficaria imune a ele. Filmados de 1960 a 1980, esses 550 filmes³⁰⁰ compõem um mosaico de interpretações, ousadias, repetições e subgêneros. Uma das temáticas de destaque dos *Spaghetthis* foi a Revolução Mexicana, a tal ponto que analistas e críticos batizaram estes filmes de *Zapata Western*, ou *Tortillas Western*.³⁰¹

²⁹⁹ FRAYLING, Christopher. **Spaguetti westerns: Cowboys and Europeans.** From Karl May to Sérgio Leone. Nova York: IB Tauris Publishers, 2000. p. 256.

³⁰⁰ O número de *Spaghetthis* produzidos varia conforme diferentes levantamentos de distintos autores. Encontramos catálogos de 418 filmes, 546 e 555. A origem do termo veio de críticos dos EUA, dada de forma depreciativa. Os produtores inicialmente utilizaram *Western all'italiana*.

³⁰¹ O cardápio é variado e servido em todo mundo: *Feijoada Western* no Brasil; *Ramen Western* no Japão; *Kimchi Western* na Coreia do Sul; *Goulash Western* na Hungria; *Gibanica Westerns* na Iugoslávia; *Meat Pie Westerns* na Austrália; *Sauerkraut Westerns* na Alemanha; e *Hindu Westerns* na Índia (ainda sem um prato

Um historiador que ainda admiramos muito não se eximiu de afirmar:

A rigor, há uma forte e adversa reação europeia à imagem John Wayne do Oeste, e é o revitalizado gênero do filme de faroeste. Seja qual for seu significado, o fato é que os westerns spaghetti eram profundamente críticos do mito do Oeste americano, e com isso mostraram, paradoxalmente, como ainda era forte a demanda entre adultos, tanto na Europa como nos Estados Unidos, pelos velhos pistoleiros. O western foi revitalizado via Sergio Leone, ou, por assim dizer, via Kurosawa, ou seja, via intelectuais não americanos influenciados pelas tradições e crenças e pelos filmes sobre o Oeste, mas descrentes da inventada tradição americana.³⁰²

Desse modo, este capítulo tem como objetivo analisar dois filmes que se inserem no gênero do *Western Spaghetti* e que abordam a Revolução Mexicana, realizados entre 1966 e 1970. O estudo dos filmes *Uma bala para o general* de Damiano Damiani, e *Companheiros* de Sergio Corbucci, busca evidenciar como a realização desses filmes – de um gênero muito desprezado pelos críticos, mas que desempenhou um papel fundamental na História do cinema – ultrapassa um simples objetivo comercial. A leitura de suas imagens permite analisar o contexto pós-Segunda Guerra e de Guerra Fria, e também a construção de uma identidade cultural e política, objetivada por seus autores, pelo contexto europeu e mundial.

Ao longo dos últimos séculos a força e a presença dos Estados Unidos da América ao redor da terra lançaram sua sombra sobre territórios físicos e imaginários. A invenção do cinematógrafo no final do século XIX e sua rápida expansão permitiu ao filme um alcance nunca vivenciado pela arte e pelo entretenimento. O gênero do *Western*, ao retratar a formação histórica e o processo de expansão e consolidação da nação estadunidense, constitui-se num dos melhores exemplos desse olhar analítico e interpretativo efetuado sobre o passado, desempenhando um papel crucial na formação pedagógica das sensibilidades históricas de várias gerações. Questões referentes à formação da identidade nacional, racial e cultural permeiam um grande número de películas realizadas ao longo do século XX. Robert Burgoyne destaca que estas questões têm surgido como tópico no final do século XX, tornando o passado uma área contestada, na qual a narrativa das pessoas excluídas dos relatos tradicionais se articula com a tradição dominante. Neste processo, o cinema atua reescrevendo cinematograficamente a História. Os filmes iluminam um desejo de refazer a ficção dominante e interrogam as reservas de imagens que moldam este domínio.³⁰³ Mas será que

preferido para o batismo). HANSBERGER, Bernd; MORO, Raffalle. (orgs). **La revolución mexicana en el cine**: un acercamiento a partir de la mirada italo-europeia. Ciudad de México: El colegio de Mexico, 2013.

³⁰² HOBBSAWM, Eric. **Tempos fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das letras, 2013, p. 326.

³⁰³ BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**: Hollywood examina a história dos Estados Unidos. Brasília: UNB, 2002.

somente filmes realizados no final do século XX protagonizam esse papel de reescrita e questionamento da História? Com isso em mente, iniciaremos nossa trajetória tratando do Oeste que serviu de base para estas histórias. Posteriormente, abordaremos o *Western* e sua evolução, para em seguida compreender como se formou o *Spaghetti Western*, a importância do contexto italiano, a influência do Cinema Novo, da temática do Cangaço e dos filmes Orientais. Por fim, nos deteremos nos dois filmes selecionados para este capítulo.

3.1 O Oeste do *Western*: um pouco de História.

O Oeste retratado nas películas corresponde à fronteira de colonização, que se deslocou no tempo e no espaço. Este oeste físico é um lugar de baixa densidade populacional, que abrigava a maior parte das populações indígenas e um lugar de imensos horizontes. Este “Eldorado” encontrava-se à disposição, mas exigia métodos específicos de desbravamento. O Oeste criava a sensação de que um grupo de homens pertencia a um todo comum, cujos membros tinham que se adaptar a um ambiente novo. Contudo, estes homens também levavam suas concepções culturais e não se eximiram de impô-las ao seu novo lar. A fronteira de colonização nasceu de uma sociedade que já havia alterado o equilíbrio entre o homem e a natureza, e foi responsável pela produção de um novo produto: a mente americana.³⁰⁴ Ela constitui uma experiência única e fundamental, que resolveu o problema da constituição da identidade estadunidense após a Revolução de 1776, funcionando como uma força coesiva cujos desafios moldavam uma reação comum, unindo diferentes nacionalidades. A chegada ao Pacífico produziu uma angústia referente ao próximo passo de expansão. Esta saída ocorreu pelo Imperialismo³⁰⁵ e pelo prolongamento de uma fronteira imaginária, da qual o gênero do *Western* teve grande contribuição.

³⁰⁴ Segundo a clássica interpretação de TURNER, Frederick Jackson. **Oeste Americano**: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América. Niterói: EdUFF, 2004. A teoria sobre a importância da fronteira é apenas uma que busca uma explicação global que alimente uma ideia central com diferentes traços culturais tidos como os mais constantes. O *Agrarismo* fundamenta-se em um conjunto de princípios gerais estabelecidos a partir da observação da vida do homem em sociedade, e se baseia na ideia de uma democracia apoiada na virtude dos pequenos agricultores independentes. Nesta perspectiva, o governo distante seria um mal necessário, e os pequenos agricultores são antepostos aos especuladores, que possuem a corrupção e as leis ao seu lado. A explicação da *Abundância* valoriza a riqueza natural, que permite a sustentação de um conjunto de atitudes sociais. Para o *Pragmatismo*, o homem deve afirmar sua independência para merecer a liberdade. Ver: FICHO, Jean-Pierre. **A civilização Americana**. Campinas: Papirus, 1990.

³⁰⁵ Em sua essência, o Imperialismo é um sistema baseado na desigualdade das relações econômicas mundiais articulando práticas, teorias e atitudes a partir de um centro dominante que governa outros territórios. É pensar, colonizar e controlar terras e pessoas seja pela força, pela colaboração política ou pela dependência econômica e cultural. Desde o século XIX, cultura e Imperialismo se mesclam, produzindo uma sociedade capitalista, burguesa e liberal moldada com base no progresso técnico-científico. SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A chegada ao Oeste foi impulsionada pela construção das ferrovias, surgidas também como uma demanda dele próprio. Elas permitiram o escoamento de mercadorias, de imigrantes, e da cultura.³⁰⁶ Outro fator de atração foi à publicação da Lei de Terras em 1862 (*Homestead*), que concedia uma porção de cento e sessenta acres aos colonos. Ao contrário da idealização comumente verificada neste processo, muitos problemas surgiram, fazendo com que somente um quarto das terras fosse adquirido nos termos da lei. Boa parte delas estava mal localizada em relação às vias de comunicação, tinha um tamanho insuficiente para o sustento de uma família, seu cultivo exigia grande capital, nem todos os beneficiados possuíam habilitação e motivação para o cultivo da terra, e, como era possível se desfazer das terras por concessão, a concentração de grandes latifúndios foi um processo comum neste período. Todas estas dificuldades levam alguns autores a afirmar que foram as fronteiras de colonização industrial e urbana as áreas que ofereceram oportunidades no século XIX.³⁰⁷

A figura mais emblemática dos *Westerns*, o *cowboy*, “um ser que nasce do encontro do boi e do cavalo”,³⁰⁸ foi um tipo limitado no tempo e no espaço. Num universo de sessenta milhões de pessoas, quarenta mil eram *cowboys*. Boa parte deles vivia no Texas, e eram responsáveis por conduzir um rebanho bovino a distâncias de até dois mil quilômetros. Aos poucos o avanço das ferrovias foi substituindo o trabalho destes homens. Entretanto, o grande responsável pelo seu fim foi os cercamentos. A difusão do emprego do arame farpado, que substituiu as cercas de madeira e de pedras, muito caras para a construção e manutenção.³⁰⁹

Outra figura central do Oeste era o Índio. A História dos índios foi a História dos dominados, do confronto com o progresso humano que levou o homem a esquecer de sua relação com a natureza. É justamente o embate com esta cultura do homem branco, progressista em sua autoimagem, que teme a natureza até que possa dominá-la, de caráter mercantil e para o qual a guerra significa a conquista de território, que pautará a história do índio após a chegada do homem branco.

³⁰⁶ FOHLEN, Claude. **O faroeste** (1860-1890) São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Foram construídas quatro ferrovias transcontinentais, com o grande emprego de mão-de-obra chinesa, cujos trabalhadores eram elogiados pela disciplina e pela docilidade. A presença chinesa gerou grande preconceito entre os trabalhadores americanos.

³⁰⁷ Um exemplo cinematográfico deste fator pode ser visto no filme *A norte não manda recado* (*The ballad of Cable Hogue*, de Sam Peckinpah, 1970). No filme o protagonista tem uma propriedade no meio de um deserto, umas das poucas a possuir um poço de água. Sabendo do projeto de construção de uma ferrovia, ele projeta uma futura cidade a partir do seu poço.

³⁰⁸ FOHLEN, 1989, op., cit., p. 106.

³⁰⁹ BURCHELL, R. A.; GRAY, R. J. A fronteira de colonização oeste. In: BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (eds.). **Introdução aos Estudos Americanos**. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1981. p. 1.

No Norte, os índios seriam forçados a se mudar para o noroeste, para as áreas de sertão ocupadas por outros índios. No Sul, as principais nações não tinham para onde serem mandadas, pois já estavam todas rodeadas por territórios ocupados pelos brancos. Os Estados queriam que fossem transferidos para as regiões selvagens além do Mississipi. Contudo, alguns índios, atraídos pela perspectiva de terrenos de caça mais primitivos e mais distantes das colônias dos brancos, estavam dispostos a fazer a mudança. Em 1820 a expedição de Long informa sobre a impossibilidade das planícies centrais e meridionais serem habitadas, o que já havia sido feito anteriormente, em 1807, quando essas áreas foram consideradas impróprias para qualquer população que não fosse nômade. Nascia, assim, o mito do “Grande Deserto Americano”: a existência de uma área imensa e inabitável.

Em 1825, o presidente James Monroe aprova a Doutrina para a Fronteira, proibindo a interferência branca no mundo dos índios. O objetivo principal da Doutrina da linha de índios era a defesa não dos interesses dos índios, mas dos interesses dos estadunidenses. Em 1830, “Faca Afiada”, como os índios chamavam o presidente Andrew Jackson, criou a lei de remoção de terras, que removia índios de suas terras, inclusive de algumas tribos já adaptadas à cultura dos homens brancos. O estabelecimento de Fortes pontuando o território do Oeste visava o controle da “fronteira índia permanente”, que curiosamente era móvel! Esta expansão da fronteira do Oeste eliminava diretamente os índios pelos confrontos e também pelo extermínio dos bisões, essenciais a esses, pois sua carne e seu couro forneciam alimento, vestimentas, armas e habitação. Aqueles que conseguiam sobreviver à guerra tinham que enfrentar as doenças e o uísque do homem branco.³¹⁰ No confronto mútuo entre estas duas culturas, se havia alguma diferença era a de que os brancos eram mais engenhosos na arte de matar e mutilar do que os índios. Como exemplo, eis o que disse William Sherman:

Temos que agir com severidade vingativa contra os Sioux, até exterminá-los, homens, mulheres e crianças [...] Quanto mais matarmos esse ano, menos teremos que matarmos na próxima guerra, pois quanto mais conhecimento tenho desses índios, mais me convenço de que todos têm de ser mortos, ou então reduzidos à condição de indigentes.³¹¹

Os valores da civilização também atingem a retórica e a forma de consolidação do pensamento. Assim, massacre é o termo utilizado para a morte de um ou dois brancos por

³¹⁰ BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**: a dramática história dos índios norte-americanos. Porto Alegre: L&PM, 2003.p. 19.

³¹¹ TURNER III, Frederick W. Introdução. In: **Gerônimo**: uma autobiografia. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 11-48. p. 20

índios; e luta e batalha quando um ou dois brancos mataram de dois a cem índios. Os índios atrapalham o avanço da civilização, pois como disse um branco da época, eram:

O bando de gambás mais miseráveis, sujos, piolhentos, maltrapilhos, ladrões, mentirosos, falsos, assassinos, desgraçados, infiéis e repulsivos que o Senhor permitiu que infestasse a terra, cujo extermínio imediato e completo todos os homens, salvo os que comerciam com os índios ou os representam, devem pedir em suas preces.³¹²

Compostos por um grande número de tribos, os índios que habitavam o território estadunidense no século XIX já apresentavam uma configuração diferente do que aquela existente antes da chegada do homem branco.³¹³ Toda esta gama de povos e territórios defrontou-se com a invasão de estrangeiros, ancorados por suas crenças e referendados pela Doutrina do Destino Manifesto, que atribuía aos brancos a vocação dada por Deus para a posse e povoamento da nova Canaã. Desse modo, diante de tal transformação, o avanço da civilização dificilmente deixaria os índios incólumes aos efeitos da Bíblia, da espada, das doenças e do álcool.

3.2 O *Western* entra em cena na História.

O *Western* constitui-se no gênero mais representativo do cinema e da cultura cinematográfica estadunidense, cujo legado sobrevive além do *The End* de cada filme assistido. Uma das definições mais clássicas afirmava que o *Western* era “o cinema americano por excelência”, porque cinema é movimento, e são elementos do gênero a cavalaria, o tiroteio, a paisagem, a manada e os personagens tomados como inseparáveis do quadro geográfico.³¹⁴ Mesmo que estes elementos possam ser encontrados fora do *Western*, no

³¹² TURNER III, op. cit., p. 20.

³¹³ Os Sioux ocupavam a região do Minnesota. Viviam, no começo do século XVIII, nos bosques próximos aos Grandes Lagos, onde foram encontrados pelos exploradores franceses responsáveis por seu nome, que significa “inimigo”. Os Sioux Tétons eram ótimos cavaleiros, e dos Tétons Hunkpapas surgiu um dos caciques mais conhecidos: Tatanka Yotanka, o Touro Sentado, um dos protagonistas da Batalha contra o general Custer, travada em 1876. Entre os Chayennes que viviam ao norte, destaca-se a tribo de Faca Embotada; ao sul, na região do Colorado, Chaleira Preta, Touro Alto e Nariz Romano são nomes de destaque. Os Kiowas viviam ao sul, na região do Kansas. Os Comanches deslocavam-se em pequenos grupos e ganharam fama pela agressividade. Mas foram os Apaches que figuraram entre os vilões mais cruéis nas histórias dos homens brancos. Eram hábeis guerrilheiros (chegaram a servir de inspiração para Che Guevara) e sua formação cultural valorizava a luta, a corrida e os saques. Os Navajos sofreram grande influência espanhola e cultivavam cereais. Os Utes viviam ao norte das Montanhas Rochosas.

³¹⁴ BAZIN apud RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968, p. 8.

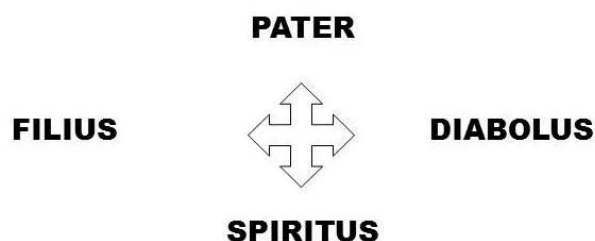
interior deste gênero eles simbolizam sua realidade profunda, que é o mito, e o “*Western* é a união do mito com um meio de expressão”.³¹⁵

A base das histórias abordadas pelos filmes foi influenciada pelas baladas que retratavam diversas temáticas, dentre elas a rotina do *cowboy*, o medo da perda da terra e o rancor com os outros povos. Da literatura, autores como David Thoreau, James Fenimore Cooper, Washington Irving e Mark Twain colaboraram na divulgação das histórias do oeste. Estas baladas e livros caracterizam esta jornada por um país novo que busca imortalizar seu passado recente, conjugado com as influências mais antigas e europeias. Os primeiros *Westerns* realizados no final do século XIX e no início do século XX são um prolongamento destes elementos.

Mas toda essa História não garantiu unanimidade ao gênero, desprezado por muitos pela sua simplicidade, infantilidade, e, principalmente, pela invenção do real histórico retratado. Contudo, ao analisarmos o gênero precisamos ter em conta que a relação do *Western* com o real histórico é dialética e não direta. Pensado dentro de uma caracterização de arquétipos, evidencia-se, de maneira geral, quatro antinomias: dentro-fora; bem-mal; força-fragilidade; selva-civilização. São heróis os que salvam o grupo social a que pertencem, mesmo que momentaneamente, de um vilão maior. São arquétipos desenvolvidos pela sociedade, que cria os mitos que necessita. O cinema não prolonga um arquétipo, ele entra em sintonia com protótipos de formas humanas de existir, reposicionando os mitos. Neste esquema arquetípico, *Pater* encarna a origem, o histórico social do ser, o poder, Deus, o Capital. *Filius* caracteriza o herói, a síntese do trabalho vivo. *Diabolus* é o negativo, a morte e o prazer, o trabalho morto. *Spiritus* é a negação da negação, o feminino, o tempo livre. Aplicando esta estrutura ao gênero do *Western*, encontramos: os EUA como *Pater*; o herói como *Filius*; os índios como *Diabolus*; e a natureza, as mulheres e a amizade como o *Spiritus*.³¹⁶

³¹⁵ BAZIN Apud RIEUPEYROUT, 1963, p. 9

³¹⁶ CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**: do mito à indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1990.



Quadro 1. CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1990.



Quadro 2. CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Dos elementos que compõem o gênero, o herói é a figura mais emblemática. Na maioria das vezes ele encarna o *Westerner*, o homem do Oeste, onde se funde a dimensão humana com o épico, que amplia a lenda sobre suas proezas. Esta entidade vem de longe, carrega poucas coisas, tem um passado enigmático e, muitas vezes, é perseguido pela justiça. Sua destreza se soma a uma masculinidade charmosa e a um intenso vigor físico. É lacônico. É dotado de uma força moral que se une com sua força física. Anda só ou acompanhado por uma figura cômica, e, na maioria das vezes, é aquele que pode tomar as leis com as próprias mãos.³¹⁷

As mulheres, nos *Westerns*, são dignas de amor e de piedade. São provedoras, doadoras de vida, e, por guardarem o futuro físico, precisam ser protegidas. Elas carregam a base moral da família, e mesmo não aparecendo em cena tanto quanto o herói, a mulher ocupa uma posição vital no nível simbólico. Em muitos casos ela é causa e motivo da ação. Algumas realizam a função de redentoras, funcionando como elemento de redenção para o herói, numa reflexão que remete aos ideais de cavalaria medievais. Outras podem refletir Lilith, a

³¹⁷ SOUZA, Moacir Barbosa de. Mito e Alegoria no western americano. *Temática*, ano V, n. 3, 2009.

personagem da mitologia hebraica que se rebelou ante a dominação masculina.³¹⁸ A personagem de Joan Crawford em *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954) é um exemplo da representação desta rebelião, que busca inclusive libertar-se da dominação econômica masculina. A mulher pode ser também a civilizadora, quando casa com um mestiço ou quando “domestica” o homem, levando-o a deixar para trás seu passado e o obrigando a lavrar seu futuro. Nesse sentido, a atuação feminina em alguns filmes questiona a visão patriarcal imposta pela sociedade.

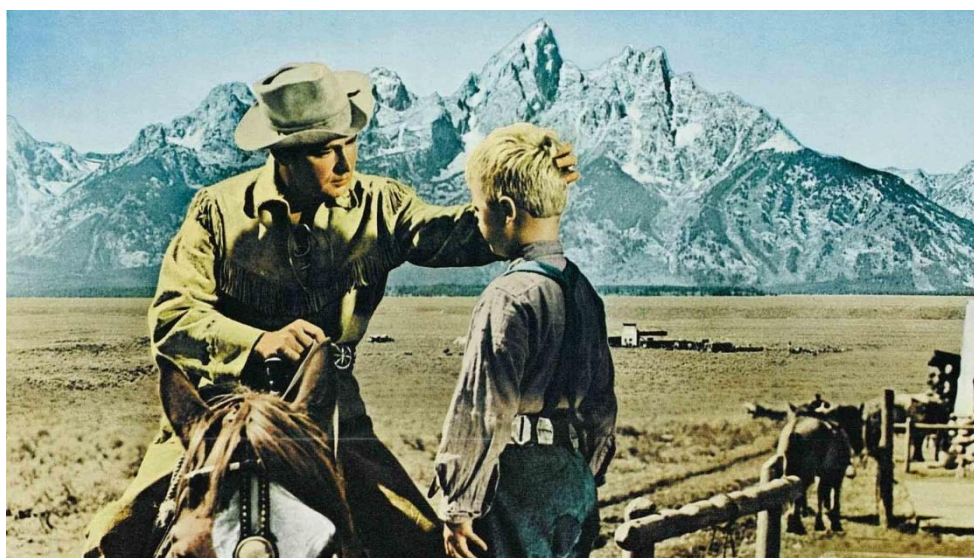


Imagem 1 Shane

O olhar cinematográfico foi marcado pelo caráter patriarcal em relação à mulher. O olhar masculino atuou com um poder controlador sobre o discurso e o desejo. O cinema produzido em diversos países articulou-se desta forma, mas é sem dúvida na esfera *hollywoodiana* que ele ficou mais destacado e foi difundido mais amplamente. É nas décadas de 1930 e 1940 que os mecanismos de controle exercem mais força. Nos anos 1950 tem início um desmoronamento destes mecanismos, que pode ser percebido nas películas pelos respingos de sexualidade, reconhecendo a força do perigo da sexualidade feminina que emanava no meio social. Diversos filmes apresentam e reafirmam o homem na sua superioridade econômica e social, outros destacam a imagem da mulher como fetiche, e o filme *Noir*³¹⁹ destaca a sexualidade explícita, caracterizada como algo maligno que deve ser

³¹⁸ FERNÁNDEZ, Maria Dolores Clemente. Mujeres del Far West: estereotipos femeninos en el cine del oeste. *Área abierta*, n. 17, 2007, p.1-15.

³¹⁹ MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite**: filme Noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 11-113. Os filmes denominados *Noir* foram produzidos ao longo das décadas de 1940 e 1950 nos EUA. A expressão *Noir* foi inventada pelos críticos franceses para designar um grupo de filmes com enfoque criminal e que eram

destruído. Muitos filmes *Noir*, por não apresentarem relações familiares “normais” em seus enredos, acabam destacando a mulher como portadora de uma postura independente. Todavia, estas mulheres muitas vezes dependem dos personagens masculinos para sobreviver, e partilham do cinismo destes, o que transforma a independência num produto de degradação moral. Nos desvairados anos 1960, estes mecanismos não funcionam mais. Muitos filmes apresentam cenas de estupro onde não mais se encobre o uso do falo como meio de dominação. Porém, mais do que uma liberação, o que as imagens cinematográficas também apresentam é uma resistência, pois as mulheres buscam satisfazer-se, e com isso levam os homens a confrontar-se com seus medos, com a própria sexualidade feminina. Nestas diferentes décadas, os signos *hollywoodianos* estavam carregados da ideologia patriarcal que sustentava as estruturas sociais. Desse modo, o cinema estrutura três instâncias de olhares masculinos: o olhar da câmera, dos realizadores; o olhar do homem, dentro da narrativa; e o olhar do espectador masculino.³²⁰

A História do *Western* começa com a obra *O grande roubo do trem*, (*The Great Train Robbery*, Edwin Porter, de 1903), que antes de ser um *Western* podia ser caracterizado como telejornalismo, pela sua proximidade temporal com o contexto retratado. O período compreendido entre 1903 e 1910 constitui-se na infância do gênero, onde o oeste filmado era um espetáculo para o leste, abordados em tom de documentário. De 1910 a 1920 o cinema começa a constituir uma linguagem própria com D.W. Griffith, que realiza vários “*Westerns* militares”. Há dois eixos temáticos nos filmes produzidos neste período: o ciclo de obras realizadas até 1915, que abordam a Guerra da Secessão, e o ciclo de filmes realizados até o final da década, retratando a fronteira e seus pioneiros. Da década de 1920 até a década de 1930, realizam-se muitos filmes que dão destaque para as coreografias e acrobacias dos

caracterizados por algumas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam dos demais. A expressão *Noir* foi retirada da série de livros *Noire*, publicados pela Gallimard, com temáticas policiais. Cinematograficamente estes filmes apresentavam como elementos: a narração em primeira pessoa, a presença da mulher fatal e um profundo pessimismo e niilismo dos personagens. Estes componentes tendem a desorientar o espectador, introduzindo um elemento de insegurança que o insere na trama. Grande parte dos elementos estéticos está baseada no cinema expressionista alemão produzido no início do século XX. Os roteiros eram inspirados nos *pulps* magazines, revistas publicadas em papel barato, e nos romances policiais de diversos autores, entre eles Dashiell Hammett.

³²⁰ KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. O estudo de Ann Kaplan destaca no primeiro caso o filme *A dama das Camélias* (*Camille*, de George Cukor, 1936), no segundo *A Vênus loira* (*Blonde Venus*, de Joseph Von Sternberg, 1932) e no terceiro *A dama de Xangai* (*The Lady from Shanghai*, de Orson Welles, 1948). Para a análise da década de 1960 a autora utiliza o filme *À procura de Mr. Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, de Richard Brooks, 1977) além dos filmes feitos por cineastas femininas independentes nos Estados Unidos e na Europa. Para uma abordagem sobre a atuação feminista, ver o capítulo sobre o filme *Libertárias*, de Vicente Aranda, em QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película**: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola. 221 f. Porto Alegre, UFRGS, 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

protagonistas. A inserção do som marcou os filmes produzidos até 1939, e o principal desafio técnico era a equalização das danças, tiros e flechadas. Outra dificuldade era filmar em locações abertas, devido à limitação dos microfones. A realização de *No tempo das diligências* (*Stagecoach*) por John Ford, em 1939, marca uma diferenciação com os outros *Westerns* realizados até este período. Com um roteiro mais acabado, Ford foi além do tiroteio, ao abordar a construção moral, social e psicológica da sociedade por meio dos personagens presentes na diligência.³²¹

Com o início da Segunda Guerra Mundial, o gênero enfrenta uma grande concorrência com os filmes de guerra. Neste período foram realizados os *Westerns* tradicionais (como os filmes sobre Búfalo Bill), e surgiu um novo tipo de *Western*, chamado de *Super-Western*, ou *Western* de tese. Esses filmes refletiam sobre o próprio gênero, a tal ponto que “as vísceras mitológicas do *Western* são autopsiadas”.³²² São exemplos deste estilo: *Consciências mortas* (*The Ox-Bow Incident*, William Wellman, 1943), *O Galante aventureiro* (*The Westerner*, William Wyler, 1940), *O proscrito* (*The Outlaw*, Howard Hughes, 1943), *Shane* (George Stevens, 1953). Mas *é Matar ou morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, de 1952) um dos títulos mais emblemáticos deste subgênero. Nesta obra de Fred Zinneman, o herói interpretado por Gary Cooper é abandonado por todos os moradores de sua cidade para o confronto com um cruel bandido libertado da cadeia. Sozinho frente ao perigo, o herói tem medo, sentimento ausente nos filmes tradicionais do gênero.

É nesse contexto que, aos poucos, o retrato dos nativos americanos no cinema mudou, e surgiram mais filmes que os tratavam com a dignidade e o respeito merecido. Produções como *Pequeno grande homem* (*Little Big Man*, Arthur Penn, de 1970), *Quando é preciso ser homem* (*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970) e *Mais forte que a vingança* (*Jeremiah Johnson*, Sydney Pollack, 1972), percorreram o caminho aberto por Ford em *Crepúsculo de uma raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964). Também ganham destaque: *O Vôo da Águia* (*Eagle's wing*, Anthony Harvey, 1979), *A vingança de Ulzana* (*Ulzana's raid*, Robert Aldrich, 1972), *O desertor* (*The deserter*, Burt Kennedy, 1971), *Um homem chamado cavalo* (*A Man Called Horse*, Elliot Silverstein, 1970), *Dança com Lobos* (*Dance with wolves*, Kevin Kostner, 1990) e *Gerônimo* (Walter Hill, 1993).

³²¹ Periodização de RIEUPEYROUT. Outras abordagens sobre o gênero: MATTOS, A. C. **Publique-se a lenda**: a história do Western. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. Ver também: LEHMAN, Peter (ed.) **Close Viennings**: an anthology of new film criticism. Florida: University Press of Florida, 1990. SIMMON, Scott. **The invention of the western film**: a cultural history of the genre's first half-century. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. WALKER, Janet (ed.) **Westerns**: films trough history. New York, Routledge, 2001.

³²² PERDIGÃO, 1985, op., cit., p.19.

3.3 Do Texas até a Almería

Com o final da Segunda Guerra Mundial, a produção de *Westerns* é retomada, mas nas décadas seguintes ela começa a decair. O desinteresse demonstrado pelo gênero, a partir da década de 1960, alavancou a produção de outros gêneros cinematográficos. As mudanças culturais que operavam com grande rapidez nos anos 1960, marcando o crescimento de uma cultura juvenil, refletem no cinema uma mudança temática que mostra seu ápice no final dos anos 1970, e se mantêm posteriormente. Os arranjos técnicos experimentais dos filmes de ficção científica e de aventura, que evidenciamos desde o surgimento do cinema, tornam-se o motor dos gêneros que se constituirão dominantes: ação, ficção-científica, policial e aventura.

Contudo, fora dos EUA um novo tipo de *Western* começa a surgir. Entra em cena o *Spaghetti Western*.³²³ Na década de 1960, o impacto e o fascínio pelo *Western* não são apagados na Europa. Num processo de circulação cultural, ele é reinventado, despontando como um dos gêneros de maior sucesso de público. Filmados externamente na região da Almería, da Espanha (a grande maioria), e internamente na *Cinncittá*, em Roma, esse gênero segue a tendência do estúdio de produzir seriados (os épicos “sandália e espada”, os filmes de horror e as sátiras de James Bond são alguns exemplos de destaque). Sua influência também se encontra no Neorrealismo, seja na experiência profissional ou na herança estética. A influência do Neorrealismo se estende pelo mundo, chegando ao Brasil, onde surge o Cinema Novo, ganhando destaque a temática do cangaço. Com Glauber Rocha verificamos uma ruptura estética e temática, ao abordar o cangaceiro como o indivíduo passível de protagonizar a Revolução pela sua experiência rebelde. Também do Oriente, principalmente de Akira Kurosawa, compõe-se o arcabouço estético. A abordagem desvelada pelo *Western* do Oeste moldou uma imagem atrativa aos europeus, seja pela imigração, pelo sonho de

³²³ O *Western* também foi divulgado na Europa pela História em Quadrinho (HQ), uma arte muito aparentada com o Cinema. Dois dos artistas gráficos europeus mais famosos iniciaram desenhando HQ ambientadas no Oeste. O primeiro deles foi o italiano Hugo Pratt, com roteiro do argentino Héctor Oesterheld (*Ticonderoga*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta, 2004; *Sargento Kirk*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta, 2004). O outro foi o francês Jean Giraud (assinando como Jeangir) que, com roteiro de Jean Michel Charlier, publicou *Blueberry* (Paris: Dargaud, 1963); muitos anos depois o desenhista ficaria famoso com o nome de Moebius. Como publicações mais populares, são famosas duas séries produzidas na Itália. *Tex* é uma longa série, criada em 1948 por Giovani Bonelli e Aurelio Gallepini; no Brasil ela foi inicialmente editada pela Vcchi em 1971, e atualmente pela Editora Mythos. A outra é *Ken Parker*, criada por Giancarlo Berardi e Ivo Milazzo em 1974; numa visão mais crítica da conquista do Oeste, o personagem-título foi baseado em *Jeremiah Johnson*, filme da Sydney Pollack de 1972, inclusive a semelhança física com o ator Robert Redford. O primeiro número de *Durango: Os Cães Morrer no Inverno* de Autor Yves Swolfs foi adaptado do filme *Il grande silenzio*.

acumulação de dinheiro ou por uma utopia agrária de fazendeiros livres, que já se encontrava propagada desde o século XIX, com a literatura de Fenimore Cooper e Karlay.³²⁴

A abordagem europeia do Oeste destaca o contexto fronteiriço, enfocando o México e a Revolução Mexicana. Dentro do *Western Spaghetti* esses filmes ficaram conhecidos como *Zapata Western*. Nesse contexto, olhava-se para o Terceiro Mundo, devido aos inúmeros movimentos revolucionários que se construíam naqueles anos.³²⁵ No contexto europeu, marcado por uma americanização do âmbito cultural, pela urbanização e pelo fim do campesinato, forjava-se um estilo de filme que evidenciava e refletia esses elementos. Sua abertura estética, com movimentos de câmera ousados e uma intensa criatividade, somaram-se à construção de uma imagem diferente daquela dos *Westerns* estadunidenses. Um pistoleiro que agora é atormentado, marcado pela solidão e pelo individualismo, cuja sujeira e a barba por fazer o descaracterizam da imagem de bom-moço. Suas feições são marcadas pela dureza do dia a dia, pelo seu olhar petrificado. Um gênero que influenciará o próprio cinema estadunidense de Sam Peckinpah (*Meu ódio será sua herança*, *The Wild Bunch*, 1969; *Pat Garret e Billy the Kid*, 1973) a Quentin Tarantino (*Cães de Aluguel*, *Reservoir Dogs*, 1992, e *Kill Bill*, 2003), e que dentro de um processo de circulação cultural resgatou os mitos de uma fronteira imaginária a oeste.

No contexto do seu lançamento, o gênero *Spaghetti*, foi apontado como comercial, falso, e tantos outros adjetivos pejorativos, onde o próprio termo *Spaghetti* é um exemplo. Todavia, alcançou grande abrangência mundial e receptividade do público. O espaço editorial

³²⁴ James Fenimore Cooper (1789-1851) é considerado o “pai da literatura” dos Estados Unidos. Sua obra mais conhecida é a série de romances “*The Leatherstocking Tales*, escritos entre 1823 e 1841, ambientados nas fronteiras do país (colônias inglesas primeiro, e Estados Unidos depois). A série é constituída por cinco livros: *The Pioneers (or The Sources of the Susquehanna)*, *The Last of the Mohicans (A Narrative of 1757)*, *The Pathfinder (or The Inland Sea)*, *The Prairie (A Tale)* e *The Deerslayer (or The First Warpath)*. O único traduzido no Brasil foi *The Last of the Mohicans (O Último dos Moicanos*, com diversas edições). Há uma edição em Portugal de *The Pioneers (Os Pioneiros*. Sintra: Edições Europa-América, sem data). Sobre o autor e sua obra há os trabalhos acadêmicos de Renata Dal Sasso Freitas: *Páginas do Novo Mundo: um estudo comparativo entre a ficção de José de Alencar e James Fenimore Cooper na formação dos Estados nacionais brasileiro e norte-americano no século XIX*. Porto Alegre: UFRGS (Dissertação), 2008; *Love of Country: os romances históricos de James Fenimore Cooper sobre a Guerra de Independência dos Estados Unidos (1821-1824)*. Rio de Janeiro: UFRJ (Tese), 2012. Karl May (1842-1912) foi um dos autores mais populares da Alemanha e divulgado em muitos países e idiomas, inclusive no Brasil. Publicou muitos livros de aventuras passadas em todos os continentes ao longo do século XIX, narrados na primeira pessoa. Vários deles foram ambientados no Oeste americano, seis dos quais traduzidos em português: *Winnetou* (Porto Alegre: Globo, 1956, 3 vol.), *Old Surehand* (Porto Alegre: Globo, 1962, 2 vol.), *Judas e Satanás* (Porto Alegre: Globo, 1968, 3 v.), *O Rei do Petróleo* (Porto Alegre: Globo, 1968), *O Tesouro do Lago de Prata* (Porto Alegre: Globo, 1968) e *Herdeiros de Winnetou* (Porto Alegre: Globo, 1968).

³²⁵ Neste período revolucionário, a estética cinematográfica também foi marcada por este contexto. Produziu-se um cinema que recortou e montou uma contra-imagem pedagógica e violenta e a redistribuiu para os meios de divulgação cinematográficos. O apelo à violência, numa clara influência do pensamento de Frantz Fanon e sua obra *Os condenados da Terra*, tornou-se necessário para suplantar o estágio de colonialismo do Terceiro Mundo, do imperialismo econômico e cultural. Ver: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

dedicado ao cinema no Brasil foi bastante precário, e o material dedicado ao *Western* é mais ínfimo ainda. Sobre o *Western* “clássico” é notável a obra de Paulo Perdigão sobre o filme *Shane*. O apanhado crítico de *O filme de faroeste*, de Guido Bilharinho, traça um panorama sobre os principais diretores e filmes que marcaram, na opinião do autor, o cinema. Contudo, o desprezo ao *Spaghetti* é mostrado pelo vazio ocupado por ele, na década de 1960, após o decréscimo de produções dos EUA:

O título do presente livro poderia ser ‘o filme de faroeste nos Estados Unidos’, já que realizações dessa categoria não ocorrem somente neste país, mas, também em diversos outros [...] onde o cognominado western-spaguetti não é nacional, mas mero propósito comercial de faturamento no vácuo deixado pela produção ianque, excetuados alguns deles, que, mesmo sobre assunto alheio, possuem qualidades que os levam a ser aqui considerados.³²⁶

Sua ressalva fica por conta de Sergio Leone, pois este é: “o único que suplanta a série fílmica comercial, falsa e artificial criada por diretores italianos para faturar em cima do vácuo deixado pelo hiato *hollywoodiano* no setor”.³²⁷ O brasileiro A. C. Gomes de Mattos é outro autor que demonstra um preconceito com as películas europeias, e classifica Sergio Leone como o único cineasta a ser valorizado do gênero. Para Mattos, os *Spaghetts* são ultracaricaturais e desprovidos de raízes culturais estadunidenses.³²⁸

Rodrigo Carreiro lembra que, no contexto dos anos 1960, o *Western Spaghetti* era um gênero pouco valorizado pelos críticos, que enxergavam unicamente seus aspectos comerciais.³²⁹ Eduardo Geada, no seu livro *Cinema e Transfiguração*, denomina o *Spaghetti* como uma forma menor de cinema, que proporciona ao espectador uma experiência estética inferior em relação aos *Westerns* estadunidenses.³³⁰ Ele elenca nove estereótipos do gênero demarcados por uma interpretação negativa. O primeiro seria a presença do herói individualista, localizado no cenário desértico e acompanhado da pistola e do cavalo. O segundo estereótipo seria a grande presença de *saloons* e jogadores profissionais. O terceiro constituiria a íntima relação do herói com sua arma. O quarto, o constante uso de metralhadoras. O quinto, a violência extrema presente nos filmes. O sexto, a luta corporal que acompanha os duelos. O sétimo, a pouca importância atribuída à mulher. O oitavo seria o deslocamento do duelo na narrativa, colocado no início ou no meio. E, por fim, o nono

³²⁶ BILHARINHO, 2001, p. 11.

³²⁷ Ibid., p. 113.

³²⁸ MATTOS, op., c it., p. 74-78.

³²⁹ CARREIRO, Rodrigo. **Era uma vez no Spaghetti Western: o estilo de Sergio Leone**. São José dos Pinhais, 2014, p. 63-84.

³³⁰ GEADA, Eduardo. **Cinema e Transfiguração**. Lisboa: Relógio D’Água, 1978.

estereótipo, os cenários ditos como exóticos, como o México. Carreiro destaca que estes elementos estavam presentes em diversos filmes do *Western Clássico*, e que Geada demonstra uma clara preferência pela manutenção dos códigos rígidos da visão dos EUA.

Assim, o gênero carece de uma análise mais séria, que não o desvincule do seu contexto histórico, político e social, levando em consideração os meios técnicos empregados na produção dos filmes, a formação cinematográfica e cultural de seus diretores, produtores e atores, seus objetivos, e como um processo de circulação cultural envolvendo a Europa, os Estados Unidos da América e o Brasil agiram na produção destes filmes.

3.4 A formação do Gênero

O *Western Spaghetti* é um gênero por excelência italiano. Todavia, sua produção foi um empreendimento internacional, contando com uma integração que somente os recursos digitais atuais permitam com que seja possível alcançar esse patamar. Itália, Espanha, França e Alemanha conjugaram elencos para a realização de filmes, verdadeiras miscelâneas de línguas e culturas.³³¹ O pontapé inicial deu-se nos estúdios da *Cinecittà*, complexo cinematográfico construído entre 1936 e 1937, que englobavam estúdios e laboratórios localizados nos arredores de Roma. Até 1923, a União Cinematográfica realizava grande parte da produção, principalmente filmes “históricos”, com destaque para os épicos “Sandália e espada”, também conhecidos como *Peplum*³³².

A realização de seriados desse gênero ganhou novo fôlego a partir da introdução do cinema falado, onde também se destacavam as comédias de costumes, destacando o sucesso com atores mirins.³³³ Estes seriados sempre foram o grande mote do estúdio, sendo realizados inúmeros gêneros: Épicos “sandália e espada”, entre 1958 e 1964, no qual foram realizados cento e setenta filmes; os filmes de Horror, entre 1959 e 1963; as sátiras de James Bond, entre 1964 e 1967. Este complexo de estúdios foi responsável pela crescente produção italiana e europeia, e até 1943 possuía mil e duzentos empregados, tendo realizado duzentos e setenta e nove filmes.³³⁴ Na década de 1960, essa produção realizada dentro dos estúdios é retomada, num primeiro momento, para a produção de filmes para *Hollywood*, principalmente devido à

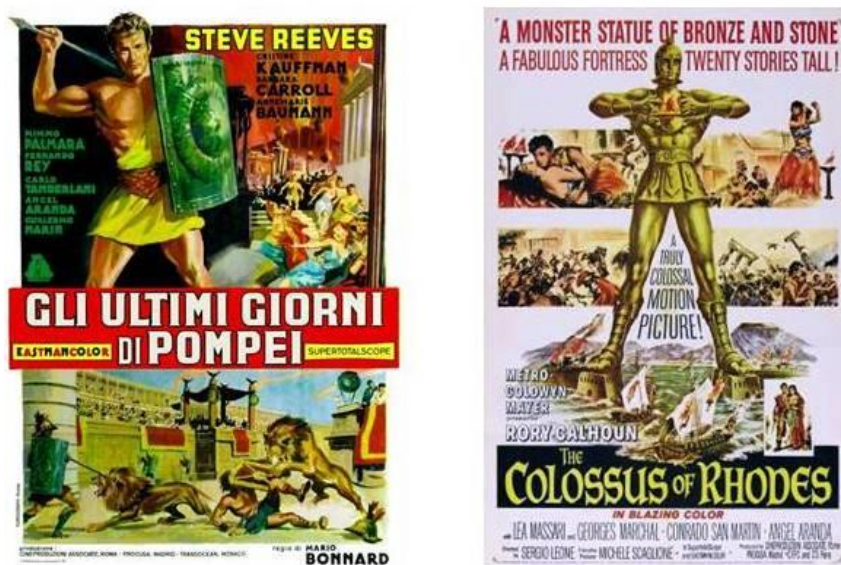
³³¹ HANSBERGER; MORO; op., cit.,

³³² O termo *Peplum* significa Túnica, um tipo de vestimenta sem mangas presa no ombro, usado na Antiguidade. no cinema o *Peplum* ou Sandália e Espada designa filmes produzidos entre as décadas de 1950 e 1950 inspirados em temáticas bíblicas, mitológicas ou ambientado na Antiguidade. Os filmes tinham como protagonistas Hércules, Sansão, Golias ou Maciste. O batismo do termo é atribuído a revista *Cahiers di Cinéma*.

³³³ MARQUÉS, Anselmo Núñez. **Western a la europea**: un plato que se sirve frío. Madrid: Entrelíneas, 2006.

³³⁴ PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. (orgs.) **Cinema político italiano** – anos 60 e 70. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 15.

mão de obra barata, fator importantíssimo na realização de épicos como *Ben-Hur* e seus mais de 6.000 figurantes.



Imagens 2 e 3: cartazes de Peplums

Assim, os cineastas das décadas de 1960 e 1970 se apropriaram das noções dos mestres do Neorealismo, adaptando temas, argumentos e formas de expressão. Buscaram produzir um cinema marcado pelo empenho social e civil que pretendia falar pela sociedade. Um cinema que, sendo militante, inserido na causa da solidariedade internacional, fosse além do entretenimento, denunciando o rearranjo da exploração dos trabalhadores, escancarando o cinismo e a corrupção das instituições burguesas e capitalistas.

Após o impacto estrondoso da Segunda Guerra Mundial, surge na Itália, nos anos 1950, o cinema Neorealista. Um gênero marcado pelos poucos recursos disponíveis para a produção dos filmes, que utilizou as cidades como cenários, levando a câmera às ruas e produzindo uma estética que buscava, ao máximo possível, se aproximar do real, da linguagem do documentário e, portanto, se diferenciando dos filmes produzidos durante e pelo regime fascista. Verifica-se um rompimento com o padrão narrativo *Hollywoodiano*. Este era caracterizado por uma produção sistematizada e pelo uso da estratégia do *StarSystem*, principalmente a partir da década de 1930. Boa parte dos cineastas italianos iniciou sua formação com a realização de documentários de curtas metragens. Daí sua estética estar aproximada ao jornalismo, voltada para o real. Resultou disso o emprego da câmera na mão, que posteriormente levou à alteração e adaptação dos equipamentos.

Assim, as obras dos cineastas italianos refletiam o imaginário desse novo contexto pós-guerra. Com Roberto Rossellini, observamos uma temática que expressa a “degradação

espiritual do povo”, um sentimento de depressão e de desilusão causados pelo impacto da tragédia humana da Segunda Guerra Mundial. Com Vitório de Sica há um enfoque voltado mais para o cotidiano, representado como um universo poético, num tom mais de desencanto. No entanto, ambos nasceram das cinzas e dos escombros de uma Itália destruída materialmente, com pessoas com os corações e mentes arrasados. Com a retomada do crescimento econômico e da reconstrução da Europa pela política do Plano Marshall, evidencia-se um declínio do gênero e sua “pulverização” em outros movimentos pelo mundo. No novo contexto das décadas de 1960 e 1970, cineastas como Federico Fellini modificaram alguns aspectos do Neorealismo, voltando-se para uma temática que enfoca as instâncias psicológicas.

Se no âmbito cinematográfico estas décadas foram de agitação, o contexto social e político traçaram caminhos paralelos e intercambiantes. Na década de 1950 a Itália sofreu um forte movimento de imigração do sul para o norte, onde se efetuou uma brutal exploração operária. Esse processo expôs as falhas da unificação realizada no século XIX, desvelando as permanências do preconceito e da segregação interna italiana.

O desenvolvimento do movimento operário é acompanhado por uma evolução da reflexão sobre a teoria revolucionária, que nos anos 1960 girava em torno da margem de atividade prática. No âmbito político, a vitória de Aldo Moro e da socialdemocracia, em 1963, era vista como a derrota da classe operária, uma derrota que podia ser atribuída à classe como um todo ou aos organizadores e dirigentes dessa classe. Para Mario Tronti, aqueles que viam no marxismo a ideologia do movimento operário estavam equivocados, esta deveria ser a teoria revolucionária.³³⁵ Fundamentalmente, pela crítica à ideologia burguesa, desejava-se uma teoria que marcasse o ponto de vista dos operários, não fazendo uma assimilação passiva de sua tradição. Nessa teia cultural, surgem diversos grupos de reflexão, também voltados para ações e práticas.³³⁶

Em um período de crise social, onde se esboça uma situação de mudança, as lutas operárias prescindem de organização e novas camadas sociais entram em cena no jogo de disputa. Tanto sindicalistas como teóricos viam no partido o protagonista e o eixo

³³⁵ Como exemplo, podemos citar: *La Classe Operária; La Classe; Potere Operário; Contrapiano; Quaderni Rossi*. Este último é responsável pela renovação da esquerda extra-parlamentar. Suas atuações chegam ao ápice em 1959, ocorrendo um total de cinquenta milhões de horas de greves, levando inclusive a uma mudança de eixo político do governo para a centro-esquerda. TRONTI, Mário. **Operários e Capital**. Porto: Afrontamento, 1976, p. 32-3.

³³⁶ MOULIER, Yann. Prefácio à edição francesa. In: TRONTI, Mário (org). **Operários e Capital**. Porto: Afrontamento, 1976, p. 358-9.

centralizador, mas a explosão dos acontecimentos traçou caminhos diferentes.³³⁷ Em 1968 têm início greves prolongadas, acentuando os conflitos e surpreendendo os sindicatos, que apresentam um crescimento neste período. Mas os núcleos operários escapam ao seu controle, ocorrendo a formação dos Comitês Unitários de Base (CUBs), compostos por operários filiados e por não filiados a sindicatos que sofreram uma forte influência das ideias estudantis. Eles ganham um caráter combativo pela pressão organizada exercida, e uma forte motivação no desencadeamento da luta antes que na execução dos seus métodos.

As reivindicações da década de 1960 podem assim ser sintetizadas: concessão de aumentos de salários independentes da produtividade; 40 horas de trabalho pagos como 48 horas; a eliminação das categorias hierárquicas; a inclusão do tempo gasto com o transporte na jornada de trabalho. Um marco do ano de 1968 é a greve de cem mil trabalhadores da Fiat, em Turim. Em setembro do mesmo ano, um congresso realizado em Veneza sela a união com os estudantes. Em julho de 1969 o processo se intensifica com as barricadas na Fiat. A síntese das reivindicações se expressa no slogan entoado pelos operários: *Vogliamo tutto! Queremos tudo!*³³⁸

A crescente radicalização política e sindical leva, no início dos anos 1970, a uma guinada de alguns grupos para o lado da luta armada. Formam-se as *Brigatti Rossi*, as Brigadas Vermelhas, fenômeno muito estudado historicamente e psicologicamente pelo grande abalo que ocasionou em todos os níveis da sociedade italiana.³³⁹ É um erro pensar que os estudantes, promotores dessa luta, eram todos de origem burguesa. A expansão econômica inseriu no meio universitário um grande número de estudantes oriundos de diversas classes sociais. A Universidade de Roma, dos seus cinco mil estudantes regulares, passa a ter, em 1968, cinquenta mil.³⁴⁰ Somado a isto, não se podem ignorar os problemas internos, como a

³³⁷ Às vésperas de 1968, os sindicatos organizavam somente uma parte da classe operária. As instâncias sindicais nas empresas ou não existiam ou tinham funções meramente burocráticas, e o Partido Comunista Italiano (PCI) estava presente somente nas empresas mais importantes. Como consequência, as centrais sindicais focalizam-se nas batalhas de alcance geral, voltados para a melhoria de vida do operariado.

³³⁸ MOULIER, op., cit., p.360.

³³⁹ Para compreender a dinâmica de ação deste movimento é necessário recuar alguns anos da história italiana. A permanência de tendências fascistas após a II Guerra Mundial é muito forte na Itália. Esta influência do pensamento fascista na direita pode ser percebida quando, em 1964, Aldo Moro chegou a cogitar uma intervenção militar, inclusive preparando a organização de campos de prisioneiros, devido à crescente tensão social em voga, que ameaçava a pretendida estabilidade política. O cinema abordou esta temática de diferentes formas. Na década de 1980, Giuseppe Ferrara em *O Caso Aldo Moro (II Caso Moro)* e Giani Amélio com *Colpiare al cuore*, retratam em tom documental a ação das Brigadas Vermelhas, destacando o elemento político. No século XXI, os filmes *Bom dia, noite (Buongiorno, notte)* e *O melhor da juventude (Lo meglio gioventù)*, ambos realizados em 2003, retratam com um olhar sentimental os fatos vivenciados na dimensão do cotidiano.³³⁹ Seu enfoque carrega uma força dramática envolvente que pode levar a uma abordagem maniqueísta e caricatural dos personagens. Este ponto de vista deixa o elemento político ausente.

³⁴⁰ DOGGAN, Christopher. *The Republic*. In: **A concise history of Italy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p.270.

aglutinação da periferia, o consumismo desenfreado, a redução dos salários, a degradação ambiental, a crescente violência e o uso de drogas. Esta degradação social vem acompanhada por uma sequência de atentados promovidos pela direita, que se diferenciavam da atuação da esquerda. Esta pretendia gerar uma espiral de violência atacando o coração do Estado,³⁴¹ em contraposição aos atentados promovidos pela direita, que atingiam civis em quantidades expressivas e pretendiam provocar o medo na sociedade.³⁴²

Se os acontecimentos de 1968 surpreenderam uma sociedade que se acreditava imune a convulsões ou Revoluções, a mesma análise pode ser aplicada ao âmbito cinematográfico. Num contexto marcado pelo aumento da industrialização e pela massificação da cultura, o cinema político italiano insere o elemento político na realização, na reflexão e debates que o cinema proporcionava. Ao focar o real, desnudar as estruturas da sociedade, ele parece se contrapor à função destacada por Marc Ferro, na qual o cinema expressa o inverso de uma sociedade, de que a imagem traz implicitamente a informação,³⁴³ a ideologia que se contraria à intenção de quem realizou o filme. No cinema político italiano a realidade está escancarada nas suas representações, em cada fotograma, em cada instante absorvido pelo espectador. Realidade de múltiplas direções, críticas, assim como são múltiplos os pontos de vista dos realizadores. Diante disto o Estado apresentou seu contra-ataque: censura, corte de verbas, perseguições. Como aponta Hobsbawm, os intelectuais de regimes onde a ausência de uma imprensa e política livres vigorava, incorporavam a “sensação de ser necessário ao seu público”.³⁴⁴ Essa análise também se aplica a regimes democráticos onde os intelectuais estão em choque com o sistema, e aqui podemos situar a Itália.

Na França, a *Nouvelle Vague*, com seus expoentes Jean-Luc Godard e François Truffaut, se afastou e se diferenciou por uma “elitização”. Com a *Nouvelle Vague* iniciou o “culto ao diretor”, antes presente como mais um nome dentro dos créditos, dividindo a importância com produtores e roteiristas. Podemos classificar este cinema como “cinema de autor”, expressão demarcada de uma herança romântica que caracteriza a arte pela ausência

³⁴¹ A ponto de Umberto Eco dizer que os atentados das Brigadas Vermelhas inauguram a era da semiótica na Itália, porque atingem os símbolos. FABRIS, Mariarosaria. Proibido ultrapassar a esquerda: as Brigadas vermelhas na visão de Gianni Amélio, Marco Bellocchio e Marco Tullio Giordana, In: CAPELATO, Maria Helena (et. ali) **História e Cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 176. Christopher Dougan aponta que as Brigadas Vermelhas se inspiraram no movimento guerrilheiro *Tupamaro*, surgido no Uruguai nos anos 1960. Para mais detalhes sobre a guerrilha tupamara ver FERNANDES, Ananda Simões; PADRÓS, Enrique Serra. Estado de Sítio: Dan Mitrione, a tortura e a presença estadunidense no Uruguai. In: GUAZZELLI; PADRÓS (orgs), op. cit., p. 201-225.

³⁴² A sequência factual exemplifica muito bem: Piazza Fontana em Milão, em 1969; Piazza Della Loggia, na cidade de Brescia em 1974; o trem Italicus, também em 1974, e a estação Bologna, em 1980.

³⁴³ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.79-115.

³⁴⁴ HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**. 1914-1994. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 489.

de um caráter comercial. A partir dos textos do periódico *Cahiers du Cinema*, criou-se uma crítica ao sistema de produção *Hollywoodiano*, no qual os filmes não teriam a personalidade do autor, inibindo a criatividade destes. A cultura da cinefilia prolongou a experiência do cinema pela fala, pela conversa e pela escrita, que também conferem valor ao filme. Na França, a época de ouro da cinefilia ocorreu após a Segunda Guerra Mundial e prolongou-se até o final da década de 1960. Nesse momento ela praticamente inventa uma cultura, conferindo coerência à noção de autor-cineasta. Mais ainda: trataram de realizar seu próprio cinema.³⁴⁵ Um contraponto interessante pode ser aquele que visualiza o *Spaghetti Western* como uma *Nouvelle Vague* distorcida. Num contexto povoado pelo realismo, pela presença de nomes como Federico Fellini e Michelangelo Antonioni, e com as vanguardas demarcadas pelo Partido Comunista, a saída estaria na contraposição dos jovens diretores como artesãos frente aos autores.³⁴⁶

3.5 A via brasileira

Podemos argumentar que a grande dualidade da História do cinema na América Latina acompanha a dualidade contextual, e que é bem expressada no título da obra de Paulo Paranaguá: “Longe de Deus e perto de Hollywood”.³⁴⁷ E podemos acrescentar: nem tão longe de Deus e muito mais perto de Hollywood! Isso pode ser verificado ao acompanharmos a evolução do cinema latino-americano. Desde seus primórdios evidenciamos a condição de periferia econômica e cultural da América Latina. O início da História do cinema no continente é essencialmente a crônica da exibição e do que é importado. Entre 1906 e 1907 temos a fase ambulante. Entre 1907 e 1914 ocorre um período de estabilização, e posteriormente o cinema sonoro leva a uma nova queda de realizações. Nos anos 1950, as experiências industrialistas fracassaram a ponto de não restar forças para uma renovação.³⁴⁸

O efeito catalisador veio de fora com o Neorrealismo italiano, que leva a câmera para as ruas se aproximando de uma estética documental. E num contexto de crise do modelo industrial, os jovens cineastas redescobrem a dimensão artesanal, onde o modelo de produção está colado à forma de expressão. Essa geração é responsável pela formação dos cineastas dos anos 1960. Inseridos num cenário mundial onde a transgressão é a ordem do dia, seus filmes e

³⁴⁵ BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura (1944-1968). São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 31-54.

³⁴⁶ BERND; MORO; op., cit.,

³⁴⁷ PARANAGUÁ Paulo. **Longe de Deus e perto de Hollywood**: Porto Alegre, L&PM, 1985.

³⁴⁸ Ibid., p. 9-65.

seus escritos reverberam estes elementos. Refletir sobre sua condição cinematográfica torna-se intrínseco ao fazer cinematográfico, que por sua vez não se descola da reflexão sociológica e histórica. Apontar uma identidade que sintetize a situação de excluídos, pertencente ao Terceiro Mundo, é a tônica do início dos anos 1960:

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um Estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por esta situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela.³⁴⁹

Reconhecer um estágio para posteriormente transformá-lo. Assim, o Neorealismo italiano, a cultura cinematográfica e o nacionalismo-desenvolvimentista criam um novo conceito de modernidade que se inscreve na própria linguagem do filme, e se coaduna com a música, com a literatura e com o teatro no conjunto cultural produzido pela época. Os novos cinemas se proliferam pela América Latina, inseridos no emaranhado de objetivos revolucionários que explodiam naqueles anos. Revolução social, Revolução estética, Revolução do social pela estética. Para Glauber Rocha, o centro do subdesenvolvimento era a fome, nervo de sua sociedade, sentida, mas não compreendida pela maioria.³⁵⁰

Os filmes produzidos entre 1967 e 1970 se enquadram numa cultura de oposição à ditadura civil-militar, que proclama a ilegitimidade de uma modernização conservadora, que exerce uma pressão pública e na esfera familiar. Foram anos que produziram uma cultura cinematográfica modernista, porém alheia a um ufanismo industrial, onde se acumulou um capital estético capaz de responder de múltiplas formas à conjuntura política, econômica e social. No período anterior a 1964, parecia lógico que a transformação econômica iria

³⁴⁹ GOMES, Apud PARANAGUÁ, 1985, p.66.

³⁵⁰ “Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo [...] uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino” [...] “Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais” ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

transbordar para o social, na afirmação de uma cultura popular e de uma conciliação vista como viável.³⁵¹ O golpe de 1964 mostra que a modernização caminhou à revelia das esquerdas. Nestes anos, o cinema desafia o milagre econômico, admitindo que fosse viável combinar a pobreza da maioria com a constituição de uma sociedade de consumo.³⁵² A partir deste ponto, o cinema agride os mitos ufanistas do regime militar, se afasta de uma heroicização na abordagem dos personagens, e produz um intenso debate com a música e o teatro. Insere-se o elemento tropicalista, cuja interrogação, a pesquisa e a agressão geram uma confluência de inspirações que escandalizou um nacionalismo cioso de purismos artesanais e manteve o teor subversivo nas engrenagens do mercado. Desse caldo resultam duas vertentes: o Cinema Novo e o Cinema Marginal.³⁵³

³⁵¹ XAVIER, Ismail. **Alegoria do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 9-28.

³⁵² MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando Antonio. "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna". In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 1998. v 4. p. 560-618.

³⁵³ Se o próprio Glauber radicalizou depois de 1968, desenvolveu-se em paralelo, com ligações e diferenciações, uma porção de cineastas que produziram um cinema que foi além do Cinema Novo, o Cinema Marginal. Se muitos analistas não enquadram estes cinemas como movimentos, não podemos negar sua caracterização como vertentes intelectuais. O Cinema Novo enquadrava-se na objetivação da esquerda de construir uma cartilha ideológica pela arte. Já o Cinema Marginal seguia os passos transgressores de Oswald de Andrade, deglutindo antropofagicamente a liberdade existente e a linguagem cinematográfica de diversos cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles. Este cinema será marcado pelo tom apocalíptico do discurso, traz em sua referência a opressão e a tortura, tem um impulso visceral de um grito expressionista que busca demolir as tradições cristãs. Sua técnica é a moralização pelo insulto, insere uma estética da crueldade. Sua ligação com o Cinema Novo não o livrou de receber o rótulo depreciativo de *Udigrudi* numa ironia a expressão *Underground*. Ele realiza uma ruptura com a ideia de continuidade e recusa a tradição erudita nacional, pois transgredir é questão de sobrevivência e para isso faz necessário o uso da violência direta. O deboche e a ironia são suas marcas centrais. Essas características foram lapidadas pela contracultura da época. Embora o maior número de produções tenha se realizado em São Paulo, em Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia ele também gerou frutos, acrescidos de uma cor local. O Cinema Marginal podia estar na Boca do Lixo em São Paulo, na obra de Ozualdo Candeias (Conhecido como o: "marginal dos marginais". Foi caminhoneiro e agricultor, começou a operar uma câmera filmando casamentos e batizados. Lança seu primeiro filme em 1967: *A Margem*. ABREU, 2006, p. 26-28), nos filmes e no pensamento de Rogério Sganzerla, de Júlio Bressane, nos projetos tropicalistas e nas películas de terror de Zé do Caixão. A Boca do Lixo constitui-se num polo produtor, com cineastas e produtores egressos das classes populares, o que a diferenciava do caráter empresarial dos estúdios. Ela centralizava a produção, a exibição e a distribuição. Seu auge ocorreu nos anos 1970, como um desdobramento dos criativos anos 1960. Ao mesmo tempo em que esta geração cinematográfica buscava um acerto de contas com o passado, ela também se valia de um pragmatismo típico da industrialização modernizadora dos anos 1970. A identidade da Boca do Lixo era formada por um caldo polissêmico de influências. Conhecida zona do meretrício paulistana, sua proximidade com a rodoviária e a Estação da Luz facilitava o transporte de filmes. O encontro de cineastas, técnicos e produtores ocorria nos bares da região, sendo que o mais conhecido era O Soberano, que além de bar e restaurante também servia de escritório aos cineastas. As brigas, a criatividade, a busca de mercado e a censura compuseram um verdadeiro modo de produção cinematográfico. As companhias dos anos 1960 Apolo e Ibéria, produtoras dos filmes de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, foram um prenúncio das produtoras que surgiram nos anos 1970: a Maristela de Alfredo Palácios e a Knofilmes de Antonio Galante. O período de 1970 a 1975 marca o auge da aventura artística do Cinema Marginal. De 1975 a 1982 surge uma segunda geração e a hierarquização dos produtos oferecidos altera suas características. A partir de 1983 ocorre a dissolução da estrutura de produção. Um grande número de profissionais migra para a realização de filmes pornográficos explícitos (*Hard-Core*). Um indício desta migração já podia ser percebido com uma espécie de transição dentro dos limites da censura, com a realização de "pornôs-contidos". A censura vigente na época obrigou muitos filmes a serem exibidos clandestinamente. O Estado financiador também atuava como Estado censor, através da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Além dos aspectos políticos, a censura combatia os elementos

O Cinema Novo foi um cinema que colocou o espectador frente a uma postura analítica, que pregou a liberdade de estilo face ao industrial, que enfocava o nacionalismo, desejava o progresso e a mudança, mas mobilizou as raízes nacionais frente a um colonialismo cultural. Ele tem no seu horizonte uma comunidade imaginada, uma identidade nacional que precisa ser construída. Ao destacar as continuidades, ele respeita o passado.

Glauber, figura central deste movimento, escreveu manifestos, textos, críticas e biofilmografias marcados por uma postura didática, no sentido de explicar os conceitos que usa, utilizando como ângulo de análise um ponto que serve como base para debater uma questão mais geral, seja estética, seja histórica. Para Glauber, o social é um campo de batalha em que tudo se conecta estética, moral e politicamente, sendo este último o elemento decisivo, que abrange cada pormenor. Glauber é cinéfilo ao se dedicar à análise de cineastas, suas obras, as incorporando ao plano de suas vidas. Buscou lições em Hollywood, principalmente naqueles filmes que resistem às pressões do cinema hegemônico, mas também incorporou muitos elementos do *Western*, principalmente de John Ford e sua abordagem de modos de vida que destaca as expressões do conflito social. Frequentou o CEPA (Círculo de Estudos Pensamento e Ação), onde teve aulas com um professor católico e anticomunista, Germano Machado, e frequentava o clube de cinema dirigido pelo comunista Walter da Silveira, com quem tinha longas conversas. Pensava no seu tempo e no futuro.

Para Glauber o cinema moderno era um cinema que insere uma ruptura narrativa imposta pela indústria aos cineastas e ao público. Foi a tomada do cinema pelos intelectuais, onde se destaca a influência da política dos autores desenvolvida pela *Nouvelle Vague*. Tinha uma distribuição restrita ao país de origem e aos festivais. Um cinema que tem como dever enfrentar o público e a crítica viciados na linguagem colonialista. Em termos estéticos, utilizava a câmera na mão, o corte descontínuo, o grafismo, a música interpretativa, o improvisado e o diálogo livre. Ele identifica outros cinemas novos. No âmbito de Terceiro Mundo, se correlaciona com eles; e no primeiro mundo critica o cinema novo estadunidense pelo seu caráter apolítico, pois este não visualiza os problemas internos, somente aborda a dimensão internacional, mas aí não reconhece o imperialismo. Mas a transgressão é do Terceiro Mundo.

Também está presente o debate sobre o arcaico e o moderno, onde a saída para a Revolução não seria feita por uma classe, pois ela traz para o presente o próprio futuro, a

moralmente reprováveis, como o sexo e a libidinagem. A crise em todo sistema cinematográfico acompanha o esgotamento do modelo gerado na Boca. De fora, vem a forte concorrência dos EUA que começa a produzir filmes *Hard-Core* em larga escala e com melhor acabamento que as produções nacionais.

possibilidade de surgimento do novo. Seu pensamento aponta uma recusa à história, mais precisamente a um determinado tipo de história, aquela racionalista e linear. Por isso seus filmes agrupam diferentes níveis de abordagens do tempo num único discurso, onde a ideia da história é vista como um processo de transformação permanente em que os eixos economia, política e cultura se relacionam racionalmente. Neste pensamento, uma via de futuro científica, burocrata ou niilista não servem. Seu pensamento une Bíblia e a ideia da fábula, do líder e da escatologia; Marx e a questão do processo dialético, e Freud pela importância de um entendimento do mundo de forma não racional.³⁵⁴

Um dos temas que influenciou o *Western Spaghetti* são os filmes brasileiros que abordam a temática do Cangaço. Esta ganhará destaque para os cineastas do Cinema Novo. Contudo, seu pontapé inicial foi dado pelo estúdio Vera Cruz em 1953, com a realização de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Este filme obteve grande sucesso, alcançando uma grande repercussão internacional, sendo premiado em Cannes como melhor filme de aventura e abrindo as portas do cinema latino-americano para a Europa. O percurso deste gênero até Glauber Rocha transforma o bandido social na fonte de construção de um imaginário social e nacional. Contudo, a visão do espaço e dos personagens de *O Cangaceiro* difere enormemente daquela empregada por Glauber em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1968.

Em *O Cangaceiro* ele é visualizado como o “outro”, marcado por um etnocentrismo, denotando dois fatores: homenagem e distância. É tratado como um “dado”, algo a ser trabalhado por alguém que se difere dele pela distância temporal e pela sua inexistência em seu presente. O espaço e os personagens estão fora da história, caracterizados por uma rusticidade. A violência no filme é abordada através de um julgamento moral. Ela é condenada na medida em que o desenvolvimento capitalista e social necessita de sua exclusão. A distância temporal é evidenciada na cena de abertura, onde a conotação crepuscular e tom épico, ressaltado pela música “em tom majestoso” e pela fotografia, que

³⁵⁴ Surge a ideia do Transe, incorporado no intelectual frente ao contexto, como é visualizado em *Terra em Transe*, filme produzido em 1966 e lançado em 1967, e que pode ser visto como um ensaio dos questionamentos de 1968. O protagonista Paulo encarna o drama do intelectual revolucionário, o herói derrotado, anti-herói, o fracasso político de si mesmo. Mas o transe também representa a crise nacional, por isso a ação representada no filme é mostrada de forma ritual, utilizando a dimensão mágico-religiosa para explicar o país. Em termos temporais o filme apresenta dois movimentos simultâneos: uma circularidade de repetições e uma progressão linear que condensa uma sucessão de fatos e hierarquiza os agentes, os espaços e as ações. Seu roteiro segue a linha do golpe de 1964: a industrialização, a ascensão das classes operárias, as tensões no campo e a burguesia industrial vista como aliada. Realiza uma crítica ao populismo seja como fator de estratégia, seja como algo ilegítimo pelo carisma incorporado ao líder. O ditador Porfírio Diaz é mostrado em seu palácio vestindo roupas da corte do século XVIII representando a cultura europeia transplantada e do seu palácio ele não se enxerga o lado de fora, numa alusão ao isolamento de uma elite brasileira. XAVIER, 1995, op., cit., p. 31-66.

ressalta o céu como uma “moldura” de um mundo enquadrado no passado. Assim o narrador inocenta o cangaceiro dissolvendo-o na natureza.

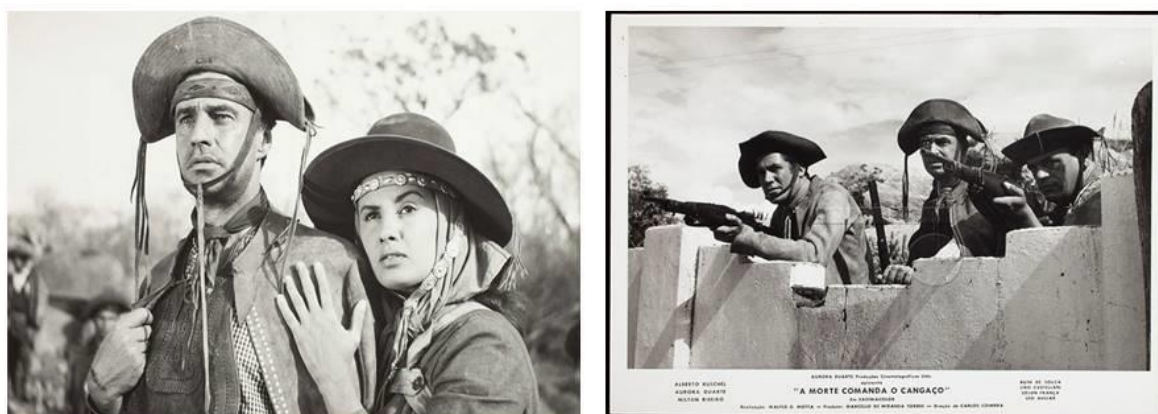


Imagens 4 e 5 O Cangaceiro

O filme carrega uma visão burguesa sobre o banditismo social. Este pode representar os sentimentos da “alma brasileira” porque não mais ameaça a sociedade estabilizada, e por isso ele glorifica os tempos antigos, porque estes não podem mais barrar o progresso que a burguesia construiu materialmente e representativamente. O filme insere-se no que podemos caracterizar como “*Western Clássico*”, composto por uma temática que usa o imaginário das “regiões de fronteira”, moldadas no desenvolvimento do avanço civilizacional decorrente no século XIX. Avanço que englobaria uma domesticação do mundo selvagem. Na personagem Olívia, evidenciamos a representação arquetípica da mulher pura que propicia o despertar da ação do herói, o personagem de Teodoro. Este seria bom por essência, mas teria sido corrompido pelo meio. Cria-se um dualismo entre Teodoro e Galdino, e suas representações ficam presas ao meio, ao sertão.

Em *A Morte comanda o Cangaço*, realizado em 1960, dirigido por Carlos Coimbra, e lançado na Itália como *La Vendetta dei Cangaceiros*, podemos enquadrá-lo num plano intermediário entre *O Cangaceiro* e *Deus e o Diabo*. O filme conta com a presença de atores que atuaram em *O Cangaceiro*, como Alberto Ruschel e Milton Ribeiro. O primeiro impacto que diferencia o filme de seu predecessor dá-se pelo uso da cor. Sua fotografia com cores vibrantes e vivas, ressaltando os cenários áridos, o vento e a poeira, elementos tão caros a ambos os gêneros. Numa comparação com *O Cangaceiro*, o personagem Manuel acaba se separando do grupo e trava um duelo com Galdino, representando um duelo entre o apego a

terra versus a ostentação. O apego à terra de Teodoro é tão forte que, ao ser questionado por Olívia, ele desiste de seu grande amor porque não poderia viver sem os dois. Em *A Morte Comanda o Cangaço* encontramos o personagem Raimundo Vieira como proprietário de terra, já estabelecido e ameaçado pelos Cangaceiros pelo pagamento de proteção. Numa cena de violência impactante, Raimundo vê sua propriedade devastada e sua esposa morta. Jurando vingança, propaga que vai ser o primeiro a barrar esta ameaça, “vou agir em nome de todos”, denotando a amplitude da ameaça à ordem em construção.



Imagens 6 e 7 A morte comanda o cangaço

Em ambos destacamos a presença do elemento religioso. Em *O Cangaceiro*, quando um padre propõe orar pelos mortos é ignorado pelo grupo. No segundo filme, há um destaque para uma religiosidade popular, verificada pela presença de um grupo de peregrinos guiados por um beato. Eles são respeitados por ambos e não sofrem violência, mas entregam o caminho seguido pelos Cangaceiros, evidenciando uma recusa ampla da sociedade ante esta forma de ação. Vários ícones religiosos pontuam diversas cenas do filme. Antes da destruição da casa de Raimundo, a câmera se coloca atrás do sino da casa marcando a sequência. Também diversas cruzes pontuam ou aparecem em segundo plano, marcando presença nos ambientes. O grande destaque fica pela cerimônia de “fechamento do corpo” de Silvério, mostrando todo sincretismo presente na religiosidade popular. Também a presença do elemento feminino é diferenciada. Se Olívia é o elemento de pureza que desperta o herói para a ação, ressaltando sua essência boa, Florinda é contrastada com Raimundo, numa cena em que ela está fortemente iluminada e ele ficando “do lado escuro” da cena. Mas o protagonista já tinha um motivo para sua vingança, e a mulher, nesse caso, vem se agregar ao homem, possibilitando, no final, a continuidade de seus “*modus vivendi*”, seus meios sócios culturais.

Se ao final de *O Cangaceiro* podemos antever o final trágico de Teodoro, num desafio desigual, o duelo final do filme de Carlos Coimbra é disputado à faca, ressaltando a igualdade de condições, tanto numa disputa corporal quanto no âmbito social. A intervenção de Florinda matando Silvério ressalta o fator destacado no parágrafo anterior. Uma igualdade evidenciada entre ambos os filmes é o destaque dado aos elementos da cultura do Nordeste brasileiro. Ambos destacam longas sequências, mostrando danças típicas, canções populares e a forma de vivência desse grupo social.

O terceiro filme a ser destacado desta temática, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, realizado em 1964, caracteriza uma ruptura, tanto no âmbito da temática como na estética cinematográfica. Glauber opera uma “dialética da violência”, onde este se insere como componente do processo social e cultural.³⁵⁵ Ele supera a “esquematização” do *Western* clássico. O cangaceiro não é limitado como elemento regional; é um elemento que constitui uma predisposição universal para a liberdade. Constitui “uma ponte para entre o passado e o futuro, importando a Revolução como retomada da experiência rebelde presente na memória que reelabora as tradições do sertão”.³⁵⁶ As cenas de tiroteio diferem do *Western* clássico, não assumindo como natural a ação decorrente, mas ressaltando a teatralidade da cena, sua feição naturalista, que não só traduz os versos do cordel, mas marca seu fator de oposição ao modelo “industrial” de cinema.



Imagens 8 e 9 Deus e o diabo na terra do sol e Antonio das Mortes

No caráter religioso, observa-se uma oposição entre reza e violência, pelos personagens Sebastião e Corisco. O messianismo é desmistificado e elogiado. Ele os afasta da Igreja Católica, mas sua passividade e sua espera pela purificação se contrapõem a atitude de

³⁵⁵ XAVIER, 1983, op., cit., p. 121.

³⁵⁶ Ibid., p. 162.

ação idealizada aos personagens como portadores de uma substância interna revolucionária. O uso do Cordel como elemento organizador do filme revela uma visão dos fatos do passado, como uma base envolta de camadas de um imaginário que seleciona determinados elementos, os fragmenta, os transforma, diferenciando-os do modelo de História acadêmica, oficial e documentada.

Em 1968/1969, Glauber opera uma radicalização com o filme *O Dragão maldade contra o santo guerreiro*. Ele se constitui numa revisão de *Deus e o diabo na terra do sol*. Se no período anterior seu ponto de vista enfocava a cultura popular como alienada, agora ocorre um processo de deslocamento, num esforço de reflexão antropológica onde o caráter identitário agregado ao popular é visto como um fator de resistência. Verifica-se uma influência do Tropicalismo e a presença do Kitsch, da teatralização, das falas solenes. O centro do filme agora é o pistoleiro Antônio das Mortes. Este personagem causou grande impacto na Europa, a ponto de influenciar o vestuário e o roteiro de diversos *Westerns* realizados na Itália, os *Spaghetis Westerns*. Aqui a fome é vista como um estado social a ser transposto. Antônio das Mortes traz o povo do sertão e coloca o chapéu de cangaceiro, o que implica a necessidade do uso da violência. A cidade é vista como elemento que degrada. Diz que vai embora e podemos nos perguntar: irá para o exílio? Mas diz que vai voltar e não restará pedra sobre pedra, e podemos nos perguntar se no seu futuro visualizado não estava presente uma anistia ampla, geral e irrestrita. É muito marcado pelo tom religioso, mas um religioso onde Lampião é nosso senhor!

3.6 O que vem do Oriente

A influência e a admiração pelo Oriente constitui um dos pontos de formação do *Western Spaghetti*. Seu marco fundamental, *Por um Punhado de Dólares*, foi claramente inspirado e adaptado de *Yojimbo* de Akira Kurosawa, realizado em 1961. A figura do samurai errante, que segue seu destino a esmo, e que ao chegar numa cidade se depara com ela dividida entre duas facções rivais, explorando este conflito em proveito próprio e também para pacificá-la, foi transposta para o oeste americano.

A influência estética verifica-se nos ângulos de câmera irregulares, nos *closes* nos rostos dos personagens e nos elementos que compõem o cenário, como a poeira e o vento. Também com o figurino podemos aproximar uma semelhança entre o *Kimono* e o Poncho, que fazem com que os personagens andem com as mãos encobertas, desvelando-as na hora dos duelos. Este caractere dá aos personagens um porte estático, suspendendo-os no tempo,

construindo um tom mítico. Estes elementos, acrescidos da simbologia do cemitério, ganham destaque em *Harakiri*, realizado em 1963 por Masaki Kobayashi, uma obra carregada de senso trágico, influenciada pela Segunda Guerra Mundial, momento em que o cineasta foi prisioneiro na Manchúria. O cemitério é encontrado como cenário em diversos *Spaghetitis*. *Django*, de Sergio Corbucci, de 1965, o segundo marco fundamental do gênero, tem seu desfecho num cemitério, bem como *Três Homens em Conflito*, numa longa sequência final que culmina com o duelo derradeiro. Em *Harakiri* há uma ênfase na moral e nas tradições, onde primeiros se apresenta a história do samurai realizando uma reflexão sobre seus códigos de honra, para no final ocorrer o duelo que sanciona o relato.



Imagem 10 Yojimbo

Yojimbo abre sua temática acrescentando um ritmo e andamento mais ágil, com doses de sarcasmo e humor negro, como na cena em que um cachorro carrega uma mão humana. Notadamente, temos uma influência ocidental em Kurosawa, seja pela literatura, com Shakespeare, ou no cinema, com o *noir* americano. Como exemplo, *O Escândalo* de 1950, e *Céu e Inferno* de 1963.³⁵⁷ Esta influência ocidente-oriental tem seu grande ápice com a transposição de *Os Sete Samurais*, de 1954, para o Oeste em *Sete Homens e um Destino*, em 1960. O imbricamento dos dois polos remonta à década de 1950, onde as transformações tecnológicas modificaram as artes, descentralizando-as dos centros europeus, e então os cinemas periféricos ganham destaque nos festivais.³⁵⁸

Também temos presente o elemento oriental através dos personagens. Em *O Exército de 5 Homens*, há um oriental especialista em facas que percorre o Oeste em apresentações

³⁵⁷ TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: Os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 485.

³⁵⁸ HOBSBAWM, 1995, op., cit., p. 485.

circenses. O sincretismo tem outro ponto alto em *Sol Vermelho*, realizado em 1971, com Charles Bronson, um dos atores símbolos do *Spaghetti*, protagonista de *Era Uma Vez no Oeste* de Sergio Leone, e Toshiro Mifune, o samurai de *Yojimbo*. Neste filme se confrontam os valores ocidentais e orientais. O individualismo e a honra, pelos diferentes objetivos dos dois personagens.

Após percorrermos este trajeto que demarcou as influências e como se deu o processo de constituição do gênero do *Spaghetti*, passamos para a análise dos dois filmes selecionados.

3.7 Uma Bala para o General

A abertura da película é incisiva e, nos primeiros três minutos, encontramos uma síntese da narrativa e da visão histórica que se desenvolverá. Um *travelling* em plano americano foca quatro homens caminhando rapidamente. Ao fundo, em paredes pintadas com cal, vemos escrita uma expressão marcante: “Viva Carranza, El pacificador”. Ouvimos somente o som dos sapatos confrontando o terreno árido. Em *off* os quatro personagens recebem ordens para parar. Postados diante de uma parede se abraçam. Um deles coloca um lenço embaixo do chapéu para tapar o rosto. Este gesto complementa para o espectador que a cena se concluirá com um fuzilamento. Antes disso, a câmera destaca rostos de crianças sobre os telhados próximos e de adultos atrás de um portão. As grades funcionam como metáfora, uma vez que, em um ambiente aberto os espectadores poderiam interferir nos fatos presenciados. Mais um corte e o que a câmera destaca são rostos de homens barbudos, usando chapéus. São apresentados em um plano fechado que foca os personagens em uma diagonal que prolonga a cena em um ambiente estreito. Eles preparam e apontam as armas. Em *off* ouvimos vozes pronunciando: “Morremos porque queremos terra e liberdade”. Quando a câmera foca as vítimas eles complementam: “Viva México”. Os sons dos tiros ecoam pelo ambiente e eles desabam em frente à parede branca de cal.

A seguir um narrador em *off* comenta: - “Entre 1910 e 1920, o México foi arrasado por lutas internas. Através da década, o seu território foi atacado por bandidos. Cenas como essa eram comuns, pois vários saqueadores queriam dominar e organizar o caos”. O uso de “vários saqueadores” denota que estes se encontram em diferentes grupos, tanto revolucionários quanto federalistas. Isto demonstra o tipo de juízo de valor que é referenciado por elementos externos. Estes podem ser verificados no personagem Niño. Seu figurino polido, de terno, chapéu e uma expressão facial marcada por uma repulsa corroboram o primeiro diálogo desenvolvido, citado mais adiante. Niño é apresentado em meio aos mexicanos. Não sabemos

seu nome e de onde vêm. O ambiente agora apresentado é uma estação de trem. Centenas de pessoas transitam pelo local. Vemos soldados, mulheres e crianças atravessando os trilhos, entrando nos vagões, alguns se acomodando no teto ou em frente à locomotiva. Um homem de terno transita pelo local. Chegando à estação, passa por todos na fila e solicita uma passagem para a próxima partida. Nesse momento um menino pergunta se ele gosta do México. Sua resposta é categórica: - “Não muito”.

A sequencia seguinte é realizada sem diálogos. Os créditos são inseridos sobre as cenas e uma música preenche o ambiente sonoro. A diferenciação comportamental entre o estrangeiro e os mexicanos continua representada na cena seguinte, no interior do trem, onde Niño está sentado numa posição sóbria, trajando seu terno bem polido e com luvas de couro. Ao seu lado, uma mulher coloca um cesto no seu colo, joga seus pertences (incluindo galinhas) no bagageiro localizado sobre os acentos, alguns deles atingindo o estadunidense. Em seguida, abre a blusa e amamenta seu filho, já sentada ao lado do estrangeiro. Esta sequência permeada de entrecortes com o movimento das pessoas fora do trem, e sua inserção em meio a soldados, caracteriza, pela diferenciação de comportamentos, o estado de sobrevivência do povo mexicano, ressaltada pela música empregada. Ela é utilizada como complemento extradiegético, contudo, após o trem sair de um túnel, a câmera foca um soldado tocando violão rodeado de diversas pessoas. Aqui, ocorre a conexão e inserção da música na diegese apresentada. A frequência dos acordes acompanhados com os refrãos “Te rompo, te mato, te tiro” sincroniza-se com o ritmo executado pela locomotiva. A letra revela o estado das pessoas que estavam no trem:

Ya me voy, ya me voy a pelear sin descanso.
A Durango me lleva el teniente Jacinto Morales
y no puedo decirle que yo me quisiera quedar,
porque yo me quisiera quedar en mi pueblo,
con Panchita que tanto me hizo sufrir y llorar,
pues prefiero quedarme muriendo que hacerme matar.

Te rompo, te mato, te mato, te rompo
te tiro, te mato, te rompo, te tiro
te rompo, te mato, te mato, te rompo
te tiro, te mato, te tiro, te mato, te rompo

Te rompo, te tiro,
te rompo, te tiro,
te rompo, te tiro,
te rompo, te mato, te rompo.³⁵⁹

³⁵⁹ Música: Luis Enriquez Bacalov; Regência: Bruno Nicolai; Intérprete: Cantores Modernos de Alessandroni.



Imagem 11 Uma Bala para o general



Imagem 12 Uma Bala para o general



Imagem 13 Uma Bala para o general



Imagem 14 Uma Bala para o general



Imagem 15 Uma Bala para o general



Imagem 16 Uma Bala para o general

No seu percurso o trem é parado no caminho por um obstáculo utilizado pelos bandoleiros: um homem preso a uma cruz no meio dos trilhos. O close da câmera destaca as roupas maltrapilhas, a face suja e suada. É também com o recurso do close que Damiani trata de mostrar que a pessoa presa é um oficial do exército. A espada sobre o trilho e as insígnias no casaco demonstra isso. Em seguida escutamos em *off* o rufar ritmado de um tambor, mas a câmera só mostra a paisagem desabitada. A batida do tambor demarca o close em três soldados que estão no trem e suas fisionomias assustadas. Em seguida, no alto de uma montanha vemos um homem montado num cavalo, com um enorme chapéu preto. Ele mesmo trata de se apresentar: “Chuncho está aqui”. Os rápidos movimentos do cavaleiro extrapolam o espaço demarcado pela câmera, um recurso estético muito utilizado no gênero do *Spaghetti* (imagens 11 a16).

Temos uma fusão entre a narrativa exterior e a cena representada, numa operação semelhante a que verificamos em *Deus e o Diabo na terra do sol* com a sequência do assassinato de Corisco por Antônio das Mortes, aproximando um personagem inserido na

lenda. Contudo, o filme de Damiano Damiani não chega a um rompimento estético tão grande quanto o de Glauber, pelos seus diferentes objetivos estéticos e culturais. Damiani precisava referendar sua temática, tanto quanto Glauber, mas seu meio produtivo e sua “educação cinematográfica” operavam códigos diferentes. O cineasta também não enxergava seu filme apenas como um *Western*.

Qualquer tentativa que o soldado realizasse para se aproximar do oficial preso era rechaçada por tiros que provinham de todos os lados das montanhas. O desconcerto do exército federalista ante a situação contrasta com o domínio e o uso do espaço pelos bandoleiros. O suspense direcionado para os personagens do trem também é transposto para os espectadores. Em *off* ouvimos a voz de El Chuncho: “O castigo dos governos vem disposto a mandar os malditos para o inferno”. Quando a câmera foca Chuncho, este se encontra deitado, escorado em uma pedra. O tom de deboche claramente fica destacado. Somente depois destas sequencia Niño pergunta ao tenente do trem quem eram aqueles. O tenente responde: “São do bando de Elias”. O tenente passa a dialogar com o oficial preso e decide ele mesmo tentar libertar seu superior. Contudo, enquanto rastejava embaixo do trem é atingido por Chuncho. Na iminência de sua morte, ordena o maquinista a colocar o trem em movimento. A atitude causa espanto em El Chuncho, que exclama: “Não respeitam nem seus oficiais”. A morte do oficial é retratada com uma metáfora: a roda do trem passada por cima do casaco e da espada largados sobre o trilho (imagens 17 a 19).



Imagem 17 Uma Bala para o general



Imagem 18 Uma Bala para o general



Imagem 19 Uma Bala para o general

A sequência em que Chunchu ordena o assalto ao trem traz uma peculiaridade estilística: a câmera é colocada sobre a montanha e foca a paisagem de forma fixa. Cabe aos personagens entrarem no espaço para se dirigirem ao trem. Não é o enquadramento que busca os personagens, mas os personagens que buscam o enquadramento. Neste ponto são apresentados ao espectador os membros do grupo de El Chunchu, em closes rápidos: o personagem Santo, Adelita, Pepito, e Guapo. Em seguida fica ressaltada a inteligência do estrangeiro, pois este mata o maquinista e um soldado para parar o trem. Prende suas mãos com as algemas retiradas do corpo do soldado. Esta simulação tem por objetivo a inserção premeditada do estadunidense no grupo de Chunchu, e, também, apresentar e colocar em destaque a relação dos dois personagens, que no decorrer do filme será marcada por uma ambiguidade e por um estranhamento. Ambos os personagens “se estudam” para compreender-se, todavia, o estadunidense traz um objetivo previamente planejado. Esta desconfiança é apresentada aos espectadores por meio de acordes sonoros pontuais, objetivando um contínuo suspense sobre o decorrer da ação. Inicialmente Chunchu desconfia do estrangeiro. Ele questiona como conseguiu atirar com as mãos algemadas. Niño pega o revólver e atira duas vezes ao lado de Chunchu. Esta desconfiança inicial rapidamente vai se suprimindo, diferente do que ocorre com os colegas do bando, que nunca deixam de nutrir uma desconfiança do estrangeiro.

O grupo passa a saquear o trem, e El Chunchu reitera para que apenas as armas fossem levadas. Entretanto, o grupo não poupa os oficiais, colocando os soldados de joelhos e em seguida fuzilando-os. O drama dos passageiros com a cena é destacado. A câmera foca os fuzilamentos de dentro da janela do trem do mesmo ponto de vista de duas mulheres. Em

meio ao drama dos fuzilamentos, Damiano insere um toque cômico de humor pastelão. Enquanto um bandoleiro retira as armas do trem, um soldado sai detrás das caixas e o ataca. O soldado pula do trem e começa a correr, e logo em seguida é alvejado pelo seu oponente. Quando este coloca a arma no coldre percebe que levou uma facada e pronuncia: “Me mataram!”. Dificilmente um *Western* Clássico traria uma cena destas, contudo, o gênero italiano é marcado por influências italianas, e a comunicação pretendida com o público amplo impôs essa necessidade. A sequência posterior se destaca pela sua peculiaridade. Somos apresentados ao personagem Santo, onde é ressaltado seu aspecto religioso pelas suas vestes e pelos seus crucifixos (imagens 20 a 23). Um Padre benzendo um morto se assusta com sua presença e o indaga: - “Como pode ser religioso vivendo entre bandidos?” Ao que ele responde: - “Cristo viveu entre os pobres. Você devia fazer o mesmo”. Num diálogo realizado mais adiante, Chunchu revela para Niño que Santo é seu irmão, mas somente por parte de mãe. “- O pai quem sabe?”, diz Chunchu, que complementa afirmando que ele é abençoado e puro. Em seguida um bandoleiro passa rapidamente e alveja o Padre com um tiro certo. Verificamos a forma como a Igreja Católica é retratada como instituição: um instante, tratada a esmo e confrontando-se com as práticas populares. Ao tom cômico e violento, podemos traçar uma comparação ao relato de John Reed:

Pareciam que alguns estavam revoltados contra a Igreja. – Curas sem vergonhas! - exclamou um deles - que vêm quando a gente está sem nada e reclamam o dízimo... -é para Deus. Deus tem que comer como nós [...] - Deus não come! - Os curas engordam à nossa custa!³⁶⁰



Imagem 20 Uma Bala para o general



Imagem 21 Uma Bala para o general

³⁶⁰ REED, John. **México Insurgente**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980, p. 20.



Imagem22 Uma Bala para o general



Imagem 23 Uma Bala para o general

O estadunidense pede para se juntar ao grupo de El Chunchu. Este consulta os demais sobre este pedido. Somente Pepito vota contra e faz questão de deixar clara sua desconfiança com o estrangeiro. Quando um membro destaca que precisa de um substituto para Matías (morto no trem), Chunchu afirma com incisão: “Matías era um homem”. Para ele somente um mexicano teria capacidade de lutar e enfrentar os desafios com que se deparavam. O estadunidense, com seu terno e gestos polidos, estava deslocado naquele ambiente. Somente Santo foge da praticidade e do preconceito ao afirmar que – como ele nos havia ajudado, era dever corresponder à ação. Niño pergunta a Chunchu o que o grupo faz com as armas roubadas. Ele responde que vende, pois sempre há bons clientes dispostos a pagar. Um deles é o general Elias. El Chunchu retira uma fotografia do bolso e mostra ao estadunidense. A foto de Elias se aproxima muito à imagem de Zapata, mais ainda da imagem de Zapata no filme *Viva Zapata!* De Kazan. Ao seguirem viagem, Chunchu pede que cantem uma música. Eles começam a cantar o corrido “Adelita”, que passa a ser executado de forma extradiegética com o andamento da cena. O corrido é um gênero musical muito popular no México, que ganhou destaque durante a Revolução. Seus temas destacam batalhas, feitos heroicos, desgraças e sofrimentos românticos. A letra de *La Adelita* é significativa na abordagem do papel da mulher na Revolução:

LA ADELITA

En lo alto de una abrupta serranía,
acampado se encontraba un regimiento,
y una joven que valiente lo seguía,
locamente enamorada del sargento.

Popular entre la tropa era Adelita,
la mujer que el sargento idolatraba,
que además de ser valiente era bonita,
que hasta el mismo coronel la respetaba.

Y se oía, que decía,
aquel que tanto la quería:

Y si Adelita quisiera ser mi esposa,
si Adelita fuera mi mujer,
le compraría un vestido de seda
para llevarle a bailar al cuartel.

Y si Adelita se fuera con otro,
la seguiría por tierra y por mar,
si por mar en un buque de guerra,
si por tierra en un tren militar.

Y después que termino la cruel batalla
y la tropa regresó a su campamento,
se oye la voz de una mujer que sollozaba,
su plegaria se escuchó en el campamento.

Al oírla el sargento temeroso,
de perder para siempre a su adorada,
ocultando su dolor bajo el esbozo
a su amada le cantó de esta manera:

Y se oía, que decía,
aquel que tanto se moría:

Y si acaso yo muero en campaña,
y mi cadáver lo van a sepultar,
Adelita por Dios te lo ruego,
que con tus ojos me vayas a llorar.³⁶¹

Seguem-se três sequências onde são realizados três assaltos a quartéis do exército mexicano. Na primeira, um corte já insere os personagens no primeiro deles. El Chunchu aparece com as mãos algemadas. Niño segue atrás com uma espingarda apontada para ele. Logo se percebe que se trata de uma simulação para enganar os militares. Destaca-se aqui a anteposição do Guerrilheiro com o soldado. Este indaga a Chunchu que medalha ele possui pendurada na lapela. Fica irritado com a bandeira do país encobrimdo o tambor preso ao cavalo. E, por fim, numa cena de extrema ironia, começa a arrancar os pelos do bigode do

³⁶¹ Lá no alto de uma serra imponente/Se encontrava acampado um regimento/E uma moça que seguia tão valente/Namorada apaixonada do sargento/Popular entre a tropa era Adelita/A mulher que o sargento idolatrava/Porque além de ser valente era bonita/E até mesmo o coronel a respeitava/E se ouvia/Que dizia/O homem que tanto a queria/Se fosse embora Adelita com outro/Por mar e terra eu dela iria atrás/Se por mar em um barco de guerra/Se por terra num trem militar/Se por azar eu morresse na guerra/E se na terra me fossem sepultar/Adelita, por Deus, eu te peço/Que por mim tu não venhas chorar/Se Adelita aceitasse ser minha esposa/Se ela fosse um dia minha mulher/Viria linda, num vestido de seda/Numa carroça comigo ao quartel/Numa tarde a escolta regressava/Conduzindo em suas filas o sargento/A oração de uma mulher que soluçava/Sua voz se fez ouvir no acampamento/E o sargento apreensivo escutando/Teve medo de perder a sua adorada/Escondendo a sua emoção, dissimulando/A sua amada ele cantou desta maneira:/Adelita, Adelita: /Se Adelita for minha namorada/Se Adelita um dia for minha mulher/Eu compraria um vestido de seda/Para com ela dançar no quartel/E depois que terminou uma batalha/E que tropa então voltou pro acampamento/Pelas mortes que causou uma metralha/Dizimado retornava o regimento/E o sargento recordando seus amores/Aos soldados que retornavam da guerra/Dedicando seu amor a suas mulheres/Entonavam esse hino /Se por acaso eu morrer na campanha/E se na terra meu corpo então ficar/Adelita, por Deus eu te peço/Que com teus olhos tu venhas chorar.

bandoleiro. Segue um tiroteio no interior do quartel que é acompanhado pela invasão a cavalo dos bandoleiros (imagens 24 a 25).



Imagem 24 Uma Bala para o general



Imagem 25 Uma Bala para o general

O segundo assalto tem início quando Adelita entra disfarçada como prostituta em outro quartel. Sorrateiramente, acende um barril de pólvora que explode concomitante à abertura de uma garrafa de champanhe pelo oficial. Nesta sequência ganha destaque uma referência à situação das mulheres na guerra. Quando Adelita entra no quartel, vemos três mulheres atrás de grades em uma janela. Uma delas exclama: “- Esta é para os oficiais”. Enquanto Adelita prepara a bomba, as três são mostradas deitadas e conversando. Uma delas diz: “- Tenho uma irmã em um convento, ela borda muito bem”. Quando os bandoleiros invadem seu quarto elas pedem para não serem violentadas e anunciam que farão qualquer coisa. O olhar masculino do diretor tenta realizar uma crítica à situação das mulheres, mostrando que a violência e os abusos eram cotidianos. El Chunchu e seus companheiros não interferem para impedir seus companheiros de violentarem as mulheres (imagens 26 a 30).



Imagem 26 Uma Bala para o general



Imagem 27 Uma Bala para o general



Imagem 28 Uma Bala para o general



Imagem 29 Uma Bala para o general



Imagem 30 Uma Bala para o general

No terceiro assalto, inicialmente a câmera em close destaca um oficial colocando uma medalha com as cores do pavilhão mexicano no peito de um soldado. Um corte e vemos Santo sobre um telhado. Ele começa a proferir um discurso destacando que “Deus amaldiçoa os ladrões”. Em seguida começa a ministrar uma bênção intercalada com o arremesso de granadas em direção ao quartel. Segue-se nova invasão onde mais armas são levadas (imagens 31 e 32).



Imagem 31 Uma Bala para o general



Imagem 32 Uma Bala para o general

Estas sequências compõem cenas de ação e ritmo pulsante, fechando aquilo que pode ser caracterizado como primeiro bloco do filme. No conjunto, os ataques funcionam como uma metáfora aos ataques do eixo família-exército-religião.

O segundo bloco constitui-se da estadia em San Miguel e do encontro com o general Elias. A ida a San Miguel causa um conflito entre Chunchu e o estadunidense, pois este deseja chegar logo a seu destino. Já em San Miguel, uma desconfiança do estadunidense pelos mexicanos retoma o clima de suspense. Raimundo, ao saber que Niño é estadunidense, lembra que seu país ajuda o inimigo. O estadunidense pronuncia: - “Eu não concordo com o presidente dos Estados Unidos”. E Chunchu responde-lhe: - “Eles não são amigos!”. Fica evidenciada pela resposta irônica uma dualidade: a compreensão do funcionamento da prática política, pois sua afirmação é assimilada, na medida em que sua discordância com o presidente corresponde a uma discordância com suas práticas e as ideias políticas, e, ao pronunciar que não são amigos, remete ao código característico do México, os laços pessoais e as “relações de proteção” dos *Hacendados* e dos Caudilhos (imagem 33).



Imagem 33 Uma Bala para o general

Em San Miguel somos apresentados ao confronto fundamental e norteador de toda Revolução Mexicana: a questão agrária. O conflito é sintetizado nos personagens Raimundo e Don Felipe. O primeiro, representante e líder da população, teve um braço mutilado em uma batalha e solicita ajuda a El Chunchu para colocar um fim definitivo na questão. O segundo é um grande proprietário de terras, dono de uma casa luxuosa, onde na cena de destaque é servida uma farta refeição, o que contrasta fortemente com a situação do restante da população. Raimundo deseja a terra que já lhes pertencia. A esposa de Don Felipe, Rosário,

indaga-o sobre o porquê de querer matar seu marido. Este intervém questionando: - “Por que sou rico?” A resposta é categórica: - “Não, é porque somos pobres”. Esta cena justifica a violência como fator a ser empregado pelos explorados. Ela é seu único fator de escape para converter sua situação vivida. Este diálogo é uma referência à obra do escritor siciliano Giovanni Verga sobre o episódio da Comuna de Bronté. Em 1860 ocorreu uma rebelião na cidade Bronté, localizada na Província de Catania. A comuna foi violentamente reprimida pelas forças de Garibaldi, comandados pelo General Bixio.³⁶² O roteirista Franco Solinas inseriu na cena uma referência popular, mas ausente da História oficial. Aqui, o contexto local ganha preferência e ocorre uma simbiose com as lutas dos personagens mexicanos.



Imagem 34 Uma Bala para o general



Imagem 35 Uma Bala para o general



Imagem 36 Uma Bala para o general

³⁶² CURTI, Roberto. Pan y dinamita. *Nosferatu*, Revista de Cine, n. 41, 2002, p. 53-61. O episódio de Bronté foi retratado no cinema com a película *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* realizado em 1972.



Imagem 37 Uma Bala para o general



Imagem 38 Uma Bala para o general

Outro tema a destacar é a situação das mulheres. Os homens se recusam a conversar com Rosário, exigindo a presença de Don Felipe, ressaltando o caráter patriarcal desta sociedade. A ameaça de violência sexual sobre Rosário é barrada pelo estadunidense. Adelita intervêm exclamando: - “Por que você quer impedi-los, eu só tinha quinze anos quando fui violentada pela primeira vez”. Também dentro da casa, outro elemento de importância nos é apresentado: o estadunidense examina com cuidado e admiração um rifle de precisão exposto requintadamente no centro da sala. El Chunchu o autoriza a levar o rifle consigo. A sequência apresenta situações importantes. Chunchu não sabia quem era Don Felipe. Isso resalta o caráter nômade do bando e sua não fixação em um único lugar. O plano que apresenta Don Felipe e sua família é significativo. Vemos Rosário de costas com o cabelo preso por uma joia. Don Felipe está no segundo plano, sentado com a mão sobre o rosto, representando a inércia e a tragédia que enfrentava a sua classe. Em terceiro plano vemos um homem armado parado em frente à porta. O cenário apresenta um ambiente requintado e o exterior demonstra que se trata de uma grande propriedade. Antes de El Chunchu e os outros personagens entrarem na sala há uma pausa em frente à porta. O breve suspense indica que uma ruptura das relações de classe ocorrerá. Antes de entrar, Chunchu aperta seus testículos, num gesto extremamente irônico e que resalta uma virilidade associada às camadas populares. Sentados à mesa fica clara a diferença de objetivos quando Raimundo pergunta por Don Felipe e El Chunchu pede pelo queijo (imagens 34 a 38).

O desfecho da cena na *Hacienda* é fundamental para compreender a relação da dupla de protagonistas. Don Felipe pede alguns segundos para se despedir de sua mãe. Neste momento sua esposa começa a gritar em desespero pela iminência da morte do marido. Niño desfere um tapa no rosto de Rosário, que pede desculpas pela situação (mostrando que a violência e opressão contra as mulheres está presente em todas as classes sociais e mesmo para os estrangeiros). Diante da insistência do estadunidense de ir logo ao encontro de Elias, a tensão cresce entre os membros do grupo. Guapo aponta o revólver para Niño, mas El

Chuncho atira antes, matando o membro de seu grupo. A surpresa toma conta de todos, e El Chuncho justifica a morte de Guapo porque Niño é seu amigo. Esta cena solidifica a relação entre os dois, entretanto somente os espectadores sabem que a amizade não é recíproca, pelas artimanhas promovidas pelo estadunidense. Também fica inserida a ruptura de El Chuncho com seu grupo. Quando os laços entre eles apontam para um reatamento, Niño trata de entrar em cena, retirando seus obstáculos do caminho traçado por ele (imagem 39).



Imagem 39 Uma Bala para o general



Imagem 40 Uma Bala para o general

Na volta da *Hacienda* a câmera foca em um plano americano diversos personagens dentro do carro que pertencia a Don Felipe. Para andar mais rápido, El Chuncho expulsa as crianças que estavam penduradas na lateral do carro. Já na cidade em festa, a câmera mostra um grupo de crianças brincando dentro do carro estacionado. Se visualizarmos o carro como uma presença da modernidade e do progresso, podemos apontar que os jovens, o futuro do país, não se inserem no movimento do progresso (imagem 40).

Raimundo e El Chuncho sobem ao palco, no centro da cidade. El Chuncho pega uma criança no colo, numa clássica representação do político dito populista. Na eleição realizada em San Miguel para a escolha do novo prefeito, El Chuncho é aclamado pelo povo reunido, mas recusa o cargo por três motivos. Primeiro: ele não nasceu na cidade. Segundo: ele se proclama um guerreiro, e como tal não tem estada fixa e sua vida é errante. Terceiro: ele não é alfabetizado. E, segundo ele, para ocupar este posto isto se constitui como fator fundamental. Questionando quem dos presentes é alfabetizado, a grande maioria indica Pedrito, um filho de camponês educado pelos Padres. Esta cena mostra que a escolha não parte diretamente do povo, alguns indivíduos comandam o processo. O indivíduo escolhido vem do povo, mas se diferencia pela capacidade de ler e escrever, o que exclui a grande maioria da participação ativa no processo político. Esta “improvisação” pode ser relacionada a uma das críticas feitas aos movimentos populares na Revolução: sua desorganização e a ausência de um projeto de

desenvolvimento para a implantação das reformas e sua aceitação pelos demais setores da sociedade (imagens 41 e 42).³⁶³



Imagem 41 Uma Bala para o general



Imagem 42 Uma Bala para o general

Todavia, todos sabem que não tardará para que o governo envie uma tropa para estancar esta revolta. É necessário armar e fortificar a cidade para sua defesa. No entanto, ocorre uma desavença entre o grupo. El Chunchu quer ficar e defender a cidade, o restante deseja vender as armas ao general e seguir seu caminho. Para justificar sua opinião, El Chunchu? agarra uma pessoa pela camisa e fala ao estadunidense : - “São seres humanos como nós. Ele é do povo, é velho, sujo, mas é um ser humano”. A resposta do estadunidense reflete uma ideologia clássica do pensamento estadunidense, desenvolvido desde a formação do seu modo de vida: - “Cada um tem que cuidar de si mesmo”. Um individualismo forçado a partir de um pensamento liberal, capitalista e burguês. Enquanto Chunchu aproveita a festa e vai para um quarto com uma mulher, Niño se aproxima de Adelita e trata de acentuar a divisão existente no grupo. O estadunidense diz que Chunchu nunca se afastará dos aplausos. Adelita chama Pepito, que, embriagado, fica surpreso com a sua colocação, e lembra que quando “Isto terminar vamos nos estabelecer”. Ao amanhecer o grupo decide seguir viagem e a divisão das armas é realizada.

El Chunchu fica na cidade e tenta preparar seus habitantes para o confronto, numa cena pontuada por toques cômicos que exploram a ignorância e a ingenuidade dessas pessoas. Fica clara a inépcia delas para o conflito e sua inserção inusitada na Revolução. Numa comparação com o relato de John Reed:

Depois de cuspir, disse ser um soldado, que após ter pensado durante três anos, decidira-se unir-se a Revolução e pelejar pela liberdade. Mas em sua primeira batalha, ao ouvir um disparo de um canhão - o primeiro que escutava em sua vida - empreendeu o imediato regresso ao lar [...].³⁶⁴

³⁶³ WASSERMAN, 1990, op., cit., p. 163-4.

³⁶⁴ REED, 1980, op., cit., p.18.

A prática revolucionária não é algo natural e inerente a todos os indivíduos. El Chunchu, contudo, parte atrás de seus companheiros e abandona a cidade antes do embate. No caminho, num confronto com as tropas federais, o restante do grupo é morto no embate, e ocorre uma síntese daquilo que começou a ser construído no primeiro assalto ao trem: a antítese/aproximação entre El Chunchu e o estadunidense (imagem 43).



Imagem 43 Uma Bala para o general

Adelita abandona os dois e eles seguem o caminho até o forte de Elias. Este trajeto insere um caráter de provação, uma vez que eles atravessam o deserto. Niño adoece, e é levado por El Chunchu até uma casa abandonada. Lá, ao procurar um remédio na valise do estrangeiro, depara-se com um estojo. Ao abri-lo, encontra uma bala de ouro. O acorde proferido pela música e o close da câmera sobre a fisionomia surpresa de Chunchu fecham o trajeto de pistas propiciadas ao longo da história. O espectador reconstrói o quadro mentalmente, e o suspense, sempre projetado para o que poderia acontecer, é projetado para quando, e se o assassinato do General pelo estadunidense acontecerá. O espectador, que antes via os fatos como o personagem El Chunchu no processo de descobertas e estranhamento, é colocado parcialmente “do lado de fora” da história. Chunchu dá o quinino ao estadunidense, e também um pouco de mescal. Ele se posta ao lado do enfermo e canta uma “canção de ninar”: “Chunchu veio mandar os malditos para o inferno”. A ambiguidade da relação dos dois tem o ápice neste momento. Ela transitou pela desconfiança, ironia, amizade, sexual e paternal. A discrepância da relação, devido aos interesses ocultados pelo estadunidense, é

amenizada quando Chunchu salva sua vida. Niño diz que, se os dois se separarem, eles podem se encontrar no hotel Morelos (imagens 44 a 49).



Imagem 44 Uma Bala para o general



Imagem 45 Uma Bala para o general



Imagem 46 Uma Bala para o general



Imagem 47 Uma Bala para o general



Imagem 48 Uma Bala para o general



Imagem 49 Uma Bala para o general

Um corte e a câmera mostra em close um homem com o tradicional sombreiro. Quando ele levanta a cabeça podemos ler, escrito em vermelho, “*Tierra y Libertad*”. Em seguida o olhar do jovem é desviado para o pão que Chunchu comia. Ele entrega a refeição para o rapaz. Em seguida, um grupo de crianças que se encontrava próximo passa a desejar o pão que o jovem soldado tinha em suas mãos. Ele entrega a comida para as crianças. Na chegada ao Forte de Elias, o estadunidense encontra o menino com quem havia dialogado na estação de trem, no início do filme. O menino lhe repete a pergunta: - “Você gosta do México?” Sua resposta não muda: - “Ainda não”. E seguem o diálogo: “- O que faz aqui?”, indaga a criança. “- Eu vendo armas”, responde Niño. O menino lhe dá uma resposta surpreendente “- Eu não venderia armas para quem não gosto”. “- É minha profissão”. Isso

reitera a não inserção do estrangeiro no meio mexicano, a manutenção de seus interesses, seu comportamento de repulsa e depreciação “do outro”. São mostradas cenas de treinamento com soldados onde mulheres também participam. As armas trazidas por El Chunchu são contadas, e ele se entusiasma quando entrega a metralhadora (imagens 50 a 54).



Imagem 50 Uma Bala para o general



Imagem 51 Uma Bala para o general



Imagem 52 Uma Bala para o general



Imagem 53 Uma Bala para o general



Imagem 54 Uma Bala para o general

Significativa é a diferenciação que o cenário, o figurino e os personagens demarcam entre os soldados maltrapilhos e “a corte” de Elías. Sua habitação está no alto do forte, onde tremula em um pequeno mastro a bandeira mexicana. Os móveis são limpos, há uma bandeja

com água sobre a mesa central. Elias traja roupas limpas e distintas das dos soldados. Sua face apresenta a barba feita e limpa. Neste ponto há uma crítica à esquerda e suas divisões, que remete muito mais ao presente europeu do que ao México revolucionário.

Ao receber o pagamento, Chuncho é interceptado por Elias, que lhe indaga como ficará sua consciência ao saber que ganhou o dinheiro tendo abandonado a população de San Miguel, que foi massacrada. A disposição dos personagens na cena coloca soldados atrás de El Chuncho e do outro lado Elias e seus assessores. Há um julgamento, onde o júri e as testemunhas são mudos, mas sua sentença é desferida pelo olhar. Chuncho aceita ser morto como punição e encara com naturalidade a morte. Santo, um dos únicos sobreviventes, corrobora a sentença de morte ao irmão, e se dispõe a aplicar ele mesmo a sentença. Neste momento, o estadunidense se distanciou e se prepara para executar seu plano. Ao avistar Santo preparado para matar seu irmão, ele hesita sobre onde acertar seu tiro. Ouvimos dois disparos, e, do ponto de vista de El Chuncho, observamos que este sobreviveu, e, ao observar a situação, descobrimos que o objetivo do estadunidense foi alcançado: Elias está morto.

Tendo o ciclo se fechado, a história se abre a partir de uma nova ótica de atuação dos dois personagens. O estadunidense é mostrado recebendo uma recompensa do exército mexicano pelo seu trabalho (não sem antes assinar o recibo pelo serviço!). O espectador conhece, então, seu nome: Bill Tate. Suas atitudes são compreendidas completamente, diferentes daquelas anteriormente evidenciadas com o grupo de Chuncho. Este nos é mostrado em um banco, como um mendigo, à espreita, portando uma arma para realizar sua vingança. No embate com Tate, este lhe leva ao saguão do hotel e pede ao recepcionista que leia o bilhete que havia deixado junto a um pacote. Este contém cinquenta mil pesos, metade do que havia ganhado com a morte de general. El Chuncho fica desorientado, sem saber qual atitude tomar. Aceita o convite dele, recebe roupas novas, um tratamento visual, sob a justificativa de que - “Não basta ser rico, você deve parecer um”. Eles aproveitam, em um prostíbulo e no hotel, esta nova fase em suas vidas.

Na estação, quando pretendem embarcar em um trem, El Chuncho é defrontado com um engraxate. Ele lhe dá uma moeda, e pede que vá embora. A insistência do engraxate para realizar o serviço coloca-o na mesma situação que o estrangeiro. Ele se defronta com algo alheio à sua prática cultural e social. Chuncho já havia ficado irritado quando viu Niño furar a fila da estação. Sua consciência se ativa nesse momento, ele decide então matar Tate. Quando este pergunta o porquê do seu ato, Chuncho responde: “Quien sabe?”. Ele atira no estadunidense na porta do trem em movimento, e, ao dar o pacote com os cinquenta mil pesos

ao engraxate, pronuncia a frase conclusiva do filme: - “Não compre pão, compre dinamite!” A continuidade da Revolução e sua propagação são colocadas em ação (imagens 55 a 62).



Imagem 55 Uma Bala para o general



Imagem 56 Uma Bala para o general



Imagem 57 Uma Bala para o general



Imagem 58 Uma Bala para o general



Imagem 59 Uma Bala para o general



Imagem 60 Uma Bala para o general



Imagem 61 Uma Bala para o general



Imagem 62 Uma Bala para o general

3.8 *Companheiros*

O filme *Companheiros*, realizado em 1970 por Sergio Corbucci, se diferencia de *Uma Bala para o General* por um toque mais cômico e de humor satírico. Uma comparação entre as duas obras será realizada ao longo do texto. O filme apresenta uma narrativa protagonizada por dois personagens principais: Vasco, interpretado por Tomas Milian, e “Sueco”, por Franco Nero. Este, um europeu contrabandista de armas que vaga pela América Latina. O primeiro – Vasco – nos é apresentado como um pobre engraxate que acaba envolvido no movimento revolucionário. São-nos expostas duas correntes revolucionárias: a do General Mongo, interpretado por Francisco Bódalo; e a do Professor Xantos, interpretado por Fernando Rey. Secundariamente, temos o antagonista de Sueco, John, interpretado por Jack Palance, um personagem marcadamente bizarro, que é acompanhado por seu gavião Marshall. Entre os partidários do professor destaca-se Lola, que no decorrer da história assume uma forma de mediação entre Vasco e Sueco.

O filme inicia com um close na estátua de San Bernardino, no topo de uma Igreja. Esta estátua nos é apresentada posteriormente junto aos trilhos da ferrovia no duelo entre Vasco e Sueco. A condução até esta cena é realizada pela personagem Lola, que no seu percurso ao sair da Igreja até chegar ao seu objetivo, nos leva a visualizar uma descrição do cenário. As casas simples pintadas de cal e a aridez do deserto. Também nos é apresentado um dos personagens mais importantes, o Professor Xantos, posicionado numa escada pregando uma placa onde lemos “Escola” (imagens 63 a 69).



Imagem 63 Companheiros

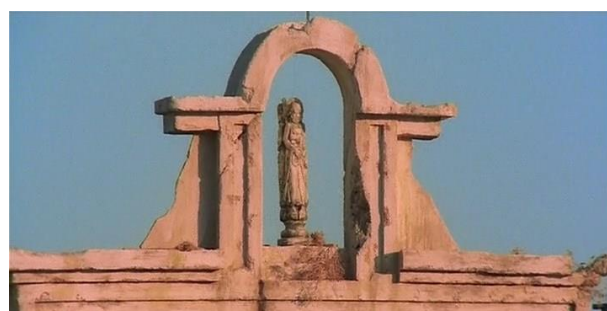


Imagem 64 Companheiros



Imagem 65 Companheiros



Imagens 66, 67, 68 e 69 Companheiros

O andamento do filme mescla duas formas temporais. Cíclica, com a apresentação dos personagens centrais antepostos para um duelo. Vasco e Sueco estão posicionados frente a frente paralelo aos trilhos da linha férrea. O uso de *travellings* que perfazem um semicírculo em torno dos atores nos prenuncia seu andamento. Este mesmo recurso será usado no final do filme, quando se completa o desenvolvimento da história. Até esta parte seu andamento opera de modo linear. Esta linearidade é caracterizada como vetorial, onde os acontecimentos seguem uma linha homogênea e progressiva.

A partir de uma narração em *off* operada por Sueco, nos é apresentado seu julgamento sobre Vasco: - “Um coitado, com um buraco no cérebro! Um dos tantos desgraçados que viviam no México”. Um juízo de valor sobre a condição social da população. A continuação da narração apresenta o panorama político do México: - “Porfírio Díaz tentava, por meios legais e ilegais, se eleger presidente pela quinta vez. Na verdade mais pelos ilegais que pelos legais”. A cena representada mostra bem o caráter da democracia: um oficial sentado com as pernas levantadas fiscaliza os eleitores, que são indagados em quem irão votar. Um dos eleitores anuncia seu voto contra Díaz e é conduzido a uma parede, já manchada de sangue, onde é fuzilado à queima-roupa. Vasco engraxa as botas desse oficial, que lhe indaga: - “E você em quem vota?” – “Um coitado como eu, pra que iria votar?” A ofensa proferida pelo oficial abrindo uma garrafa de *Champagne* no rosto de Vasco leva este a uma reação violenta, trespassando com uma espada o oficial. Imediatamente inicia-se uma revolta na localidade, O

toque irônico e sarcástico fica por conta da *Champagne*: uma bebida de caráter nobre para celebrar momentos especiais dá início à Revolução e uma insurreição local (imagens 70 a 72).



Imagem 70 Companheiros



Imagem 71 Companheiros



Imagem 72 Companheiros

Ao se apresentar, Vasco refere-se ao seu pai Espanhol, e diz o chamarem assim por causa da boina. Este elemento, acrescentado ao seu visual, principalmente os cabelos, e o fato do ator Tomas Milian ser cubano, aproximam o personagem da figura de Che Guevara, um dos estandartes das insurreições de 1968. Ao longo do filme, Vasco vai adquirindo consciência dos processos em que está envolvido, trajetória semelhante à de Che. Este visual peculiar, também verificado em El Chunchu, representa uma necessidade de serem “durões que apregoam sua valentia com fanfarronadas, portando armas ou bastões, mesmo quando os

camponeses não têm o direito de usá-las, vestindo-se de maneira descuidada e bizarra, assumindo gestos que simbolizam a valentia”.³⁶⁵

Evidenciamos esta fanfarronice e valentia quando Vasco tenta violentar Lola, e encontra-se com Sueco. Entre a revolta inicial e esta cena em San Bernardino, somos apresentados ao personagem Sueco. Com uma música pontuada por um assovio, a câmera foca os seus sapatos bicolores. Com uma panorâmica vertical, visualizamos seu terno polido, branco, seu chapéu, o bigode bem aparado e seus olhos azuis. Notadamente, um elemento diferente daqueles que visualizamos. Ao descer do vagão de trem e trocar a placa onde lemos “explosivos por vacinas”, conhecemos sua profissão: contrabandista de armas europeu, elemento comum na América Latina.

O diálogo com Vasco, reforça os elementos de diferenciação: o linguajar não coloquial, os gestos comedidos e a premeditação das falas contrastam com o descomedimento dos mexicanos. Essa diferença coloquial é verificada, também, na cena em que Sueco ofende um soldado de Mongo, chamando seus parentes de meretrizes, surripiadores e “mente curta”. Ante a ausência de compreensão, Sueco utiliza termos chulos equivalentes, e ainda confere um golpe braçal, cimentando seu domínio cultural. Sueco presenteia Vasco com uma moeda, elemento que no final se revelará explicativo para a trajetória de Vasco.

Na sequência em que Sueco entra no hotel e solicita um quarto, temos o seguinte diálogo: - “Procuro o General Mongo. Pode me indicar onde posso encontra-lo, por favor?” - “O General Mongo está ocupado, está fazendo uma Revolução... ou não percebeu?” - “Com efeito, ouvi alguns tiros, vi alguns cadáveres, mas pensei que fosse um costume típico do folclore local”. Evidenciamos a idealização de um comandante para a realização de um movimento. Alguns homens se destacam entre os diversos atores que permanecem anônimos. A referência aos tiros e cadáveres como parte da cultura mexicana, denota um juízo presente e que se difundia naquela época, mas também representa mais um elemento contemporâneo da realização do filme. O estigma das revoltas camponesas, num continente onde seus habitantes ainda são considerados como os “outros”, o elemento contrastante ao expansionismo europeu realizado a partir do século XIX.

No quarto de hotel, os seguidores do professor Xantos pedem a Sueco que colaborem com eles, pelo fato deles lutarem por justiça e liberdade. Estes valores, Sueco diz ter ouvido em todos os lugares por onde passou. - “Somos estudantes” -. - “Pra mim estudante ou

³⁶⁵ HOBSBAWM, 1975, op., cit., p. 30.

bandido é a mesma coisa”. Não interessa a quem ele venderá as armas, o que importa são seus ganhos pessoais (imagens 73 a 81).



Imagem 73 Companheiros



Imagem 74 Companheiros



Imagem 75 Companheiros



Imagem 76 Companheiros



Imagem 77 Companheiros



Imagem 78 Companheiros



Imagem 79 Companheiros



Imagem 80 Companheiros



Imagem 81 Companheiros

Eles insistem e proclamam sua justificativa: - “Enquanto Madero, Villa e Zapata combatiam em outras regiões contra Díaz, nós estudantes, seguidores dos professores Xantos, fizemos a revolução neste território. Mas a chegada de Mongo e seus bandidos fez com que o nosso chefe fosse aos EUA em busca de ajuda para nossa causa. Que é a causa da liberdade e da justiça”. - “Se retornasse e suas ideias prosperassem, poria em risco o controle deles sobre o petróleo mexicano”.

Vários elementos se destacam neste diálogo. Uma representação de Madero, Villa e Zapata como representantes de uma revolução em âmbito mais macro, envolvendo um grande número de pessoas. Já a revolta do professor Xantos fica reduzida àquela localidade, composta por estudantes. Uma crítica ao isolamento de certos meios intelectuais e ao seu deslocamento das demais categorias e classes sociais. Pode-se questionar uma interpretação das revoltas de 1968. Certos costumes modificaram-se profundamente, mas institucionalmente seus objetivos não foram tão amplos.

O motivo pelo qual 1968 não foi a Revolução, e jamais pareceu que seria ou poderia ser, era que apenas os estudantes, por mais numerosos e mobilizáveis que fossem, não podiam fazê-la sozinhos. A efetividade política deles estava em sua capacidade de agir como sinais e detonadores para grupos maiores, mas que se inflamavam com menos facilidade.³⁶⁶

³⁶⁶ HOBBSAWM, 1995, op., cit., p. 293.

Destaca-se, também, o nivelamento dos três personagens históricos, para ressaltar os personagens criados para o filme. Em *Uma Bala para o General* não há referência a esses personagens.

A prisão de Xantos em Yuma expõe uma contradição: em busca de ajuda para seus ideais de justiça e liberdade, ele é preso no país que simboliza estes ideais. Insere-se aqui o fator do petróleo, que ao longo do tempo foi uma das causas das intervenções e interesses dos estadunidenses no México. Temos uma diferenciação: se o professor poria em risco os negócios com o petróleo, Madero, através de seu assessor jurídico nos EUA, S. G. Hopkins, tinha contato com companhias de petróleo como a *Standard Oil*, ao qual tinha simpatia.³⁶⁷ O uso do petróleo impulsionou a indústria automobilística e sua disseminação no século XX, além do seu emprego na iluminação e em navios de navegação, o que levou sua exploração em diversos países.³⁶⁸

A política de Porfírio Díaz de favorecimento dos europeus desagradava os estadunidenses, que já detinham a maioria – 40%, dos investimentos externos no México –, sendo que em 1911, 82% eram referentes a ferrovias, minério e petróleo.³⁶⁹ Posteriormente, a derrocada de Madero terá como um dos fatores impulsionadores a taxação do petróleo para o fortalecimento da renda do Estado.

Nas cenas seguintes evidenciamos o acordo entre Sueco e Mongo para abrir o cofre que contém as riquezas de San Bernardino. Temos aí a verdadeira intenção de Mongo com a Revolução, quando pronuncia a Vasco: - “Tua vida vale menos que um cuspe, o governo de Porfírio é um mictório e sabe o que eu faço com os ideais de Xantos...”. Seu objetivo é aproveitar-se da situação para enriquecer, mesmo que para isso tenha que se aproveitar e desdenhar da vida de seus concidadãos. Seu objetivo é, portanto, semelhante ao de Sueco, mas, por ser mexicano, a sua atitude compõe um personagem próximo ao vilão. Não é à toa que, posteriormente, ele se juntará a John, o antagonista de Sueco no filme. Como somente o professor detém o segredo do cofre, Mongo encarrega a Sueco seu resgate, pois este tem mais facilidade de ultrapassar a fronteira. Se junta a ele Vasco, por ser homem do bando do General.

No caminho, decorrem situações cômicas que marcam o relacionamento de Vasco e Sueco. Ao deparar-se com uma tropa federal, Sueco apresenta seu passaporte. Diante da ausência do documento de Vasco, eles solicitam que seja tirada uma fotografia. O estouro do

³⁶⁷ WOMACK, 1992, op., cit., p. 82.

³⁶⁸ NUNES, op., cit., p.45.

³⁶⁹ Ibid., p.43.

flash faz com que Vasco atire em vários soldados e obrigue Sueco a fazer o mesmo. A ignorância de Vasco diante de aparatos mecânicos denota a ausência de fatores modernos em seu cotidiano, e seu “isolamento tecnológico”. Comparando com a sequência de *O Cangaceiro*, na qual é reunido o grupo para que fique registrado aquele momento, vemos certa familiarização destes com o aparato. Vale destacar os diferentes objetivos pretendidos pelos diretores. A cena com Vasco ressaltava seu desconhecimento do mundo ao qual pertence Sueco, ressaltando o juízo feito por este no início do filme: - “Um coitado com um buraco no cérebro”. Em *O Cangaceiro*, a cena representa um comentário da própria postura do filme. O fotógrafo estava lá, diante dos cangaceiros; já o filme toma uma distância temporal desse contexto, empreendendo, portanto, um olhar centralizador, uma “representação posada”.³⁷⁰ *Companheiros* busca aproximar seu contexto do público e da história, daí seu tom cômico ante a cena da fotografia (imagens 82 a 84).



Imagem 82 Companheiros



Imagem 83 Companheiros



Imagem 84 Companheiros

³⁷⁰ XAVIER, 1983, op., cit., p.133.

Também nesta cena, diante da presença do aparato legal e burocrático, conhecemos o verdadeiro nome de Sueco: Yodlaf Peterson. Após o confronto com os militares e a fuga de Sueco e Vasco, a câmera foca o passaporte de Sueco no chão, em meio a terra e a poeira. De certa forma, ele se iguala a Vasco, saindo dos meios legais, deixando sua identidade legal para trás, inserindo-se aos poucos no contexto mexicano.

Posteriormente, com uma música de tom sombrio, somos apresentados a John e seu bando, já em Yuma, onde ele fica sabendo que Sueco se dirige para este lugar e resolve colocar em prática sua vingança, motivada pela traição que sofreu numa negociação de contrabando em Cuba. O toque bizarro associado a John é composto pelo seu gavião Marshall e pelo seu grupo. O ponto alto é a cena em que John narra como escapou de uma crucificação. Sueco lhe indaga como o gavião conseguiu tirar o prego com o bico, ao que John lhe responde que não retirou o prego, mas a sua mão! E joga sua mão postiça para Sueco (imagens 85 a 86).



Imagem 85 Companheiros



Imagem 86 Companheiros



Imagem 87 Companheiros



Imagem 88 Companheiros



Imagem 89 Companheiros

Há um corte nesta sequência, e visualizamos Sueco preso a uma corda. Vasco, que havia ficado para trás numa artimanha de Sueco, chega cavalcando tranquilamente e impõe condições para soltar Sueco. Segue-se um diálogo irônico: - “Você é Católico?”, - “Claro que sou católico...” e começa a rezar. Temos aqui uma ironia, a de que em situações extremas o indivíduo assume uma religiosidade ou uma ideologia que lhe é imposta, ou lhe convém. Como na sequência mais adiante, em que Vasco é preso por John, e ante a tortura realizada profere: - “Viva Xantos!”. Assim estes caracteres ganham certa maleabilidade. Uma possível crítica a esses postulados como sendo rígidos e inalteráveis.

Esta cena também se enquadra dentro do jogo entre Sueco e Vasco, que segue quando Vasco é amarrado numa cama por uma prostituta, que posteriormente os ajuda no plano para resgatar Xantos. Sua liberdade ocorre após a provocação de um incêndio e a fuga no caminhão de bombeiros (imagens 87 a 89).

Após a cavalgada, passando pelas montanhas, segue-se uma cena em que Sueco e Xantos dialogam em sueco sobre o motivo da participação de Sueco em sua libertação. Novamente Vasco fica excluído do diálogo, e se irrita propagando que, após a vitória de Mongo, ele queimará os intelectuais. -“Mongo é prático”. Uma diferenciação entre discurso e ação, ao qual ele articula seus códigos sociais.

Após libertarem Vasco de John, o primeiro indaga a Xantos: - “Por que o convenceu a me libertar?”. - “É porque pertencemos à mesma terra”, responde posteriormente. Uma

tentativa de união, por um mesmo motivo, a Revolução, ante uma diferença tão brutal de camadas sociais, que marcará e moldará o processo mexicano.

Surge uma questão: como passar pela fronteira? Neste momento, Vasco traz a solução, mostrando que sua capacidade e sua inteligência operam em atividades diferentes. A solução é irônica, e novamente satiriza-se a Igreja Católica. Vestidos de frades e com o professor dentro de um caixão, conduzindo um suposto defunto para um sepultamento em San Bernardino. A presença de John faz com que seja empreendida uma fuga com um automóvel, numa cena frenética, onde vários soldados federais são metralhados por Sueco. Curiosamente, é Vasco quem dirige o automóvel e acaba ficando com o volante na mão. Eles desabam no rio e se escondem embaixo de uma ponte (imagens 90 a 95).



Imagem 90 Compañeros



Imagem 91 Compañeros



Imagem 92 Compañeros



Imagem 93 Compañeros



Imagem 94 Compañeros



Imagem 95 Compañeros



Imagem 96 Companheiros



Imagem 97 Companheiros



Imagem 98 Companheiros



Imagem 99 Companheiros

Após uma briga entre Vasco e Sueco, o professor acaba sendo capturado por John. Eles se juntam aos seguidores de Xantos para resgatá-lo, antes de ele ser fuzilado. Fica destacada uma diferenciação, pois os xantistas não fuzilaram Vasco e Sueco, porque o discurso do professor imprimiu em alguns a recusa da violência e desta atitude. Discurso que ele professará após seu resgate, e encontrará oposição entre jovens de seu grupo. Estes acusam seu discurso de ser de “velhos”. Também: - “No dia que matarem todos, seus ideais estarão mortos”. Numa Revolução extremamente marcada pela violência, totalizando mais de um milhão de mortos, este discurso também é dirigido aos espectadores do filme. Num contexto onde se pulverizaram conflitos pelo mundo, o triunfo dos ideais de esquerda só seria atingido com uma insurgência dos explorados contra os exploradores. O discurso, somente intelectual, não fazia voz ante um aumento de medidas conservadoras no final da década de 1960 (imagens 96 e 97).

No diálogo entre Lola e Vasco, este lhe mostra a mecha de cabelo que lhe havia cortado no início do filme. - “Guardo seu cabelo perto do cérebro para me lembrar”. Mais um destaque para a falta de abstração e ênfase nas ações práticas. Ao perguntar por que não gosta dele, ela lhe responde: - “Não gosto de bandido”. Destaca-se aqui o papel do bandido social que atua numa dualidade entre a admiração de seu povoado e o temor do que suas ações podem causar.

O visual de Lola, com os cabelos curtos, contrasta com o de Adelita, em *Uma Bala para o General*, por esta ser um pouco mais feminina, dentro dos padrões da sociedade patriarcal. Todavia, em ambas fica ressaltada, pelo modo de agir, uma virilidade que se aproxima da forma de agir e vestir dos homens representados. As duas personagens desejam uma liberdade dos laços sociais vigentes. Contudo, este fator carrega uma ambiguidade, pois ao final, quando Lola aceita se casar com Vasco, pede que seja realizado dentro de uma Igreja e com um padre. Adelita desejava se estabelecer numa propriedade e criar uma família com Pepito.

Nesta cena, os dois se encontram diante da igreja vazia e Vasco argumenta que o Santo é mais importante que um padre. É ao Santo que Lola pede a Vasco que jure seu amor e fidelidade. Temos aí uma recusa da instituição e dos padres como autoridade, mas fica ressaltado o caráter católico da população, através de um sentimento de religiosidade popular. Uma evidência verificada na população e destacada pelo contexto do final da década de 1960. Certa relativização das crenças como alienação religiosa, e um enfoque como resistência cultural ante o domínio institucional. Ressalta-se aqui que mesmo esta abertura a esta relativização, nos dois filmes analisados, enquadra-se num viés marxista, como a propulsão para a luta de classes. Este enfoque na religiosidade popular e aos símbolos, como o Santo, também é verificado em *A Morte Comanda o Cangaço*, quando Raimundo e Florinda selam sua união defronte a uma cruz improvisada.

Após o diálogo de Lola e Vasco, temos um corte para uma cena inusitada. Mongo sentado, distraído-se fuzilando seus soldados. Então aparece John e denuncia a traição de Vasco e Sueco. Depois de se colocar ao lado do exército federalista, agora se junta a Mongo, ressaltando sua maleabilidade de posição conforme a situação vigente e que melhor lucro lhe proporcionará. Tal qual a posição de seu país ante o México.

Na ânsia de obter o conteúdo do cofre, Sueco propõe passar para o lado de Xantos, caso aceite seu acordo. É realizado um cerco ao forte de Mongo, e agora se encontram no que aparentemente será o confronto final. A câmera mostra *close*s dos quatro personagens, ressaltando sua aparente união e o cerco a John.

Mongo atinge Vasco com um tiro, mas este se salva pela moeda pendurada no pescoço. Ele é cercado na escola pelos três personagens “protagonistas”, mas Xantos impede que ele seja morto. Todavia, Mongo guardava uma arma escondida e tenta reagir, mas acaba alvejado de balas pelos seguidores do professor.

Xantos revela o segredo do cofre a Sueco: “Viva México!”. Ao abrir o cofre e deparar-se com as três riquezas de San Bernardino, a terra, o trigo e o trabalho, Xantos pede a Sueco: -

“Se ficar também terá sua parte”. Como resposta há uma gargalhada estridente de Sueco. Ele só visualizava uma recompensa financeira pelos seus atos. As três riquezas representam os ideais que os intelectuais defendiam (imagens 98 e 99).



Imagem 100 Companheiros



Imagem 101 Companheiros



Imagem 102 Companheiros

A sequência do casamento é interrompida quando Sueco rouba a estátua do Santo, com uma corda pelo telhado da Igreja. Então voltamos à cena inicial, onde eles estão frente a frente para um duelo. - “Não saio de mãos vazias”, pronuncia Sueco. Pode-se comparar esta referência com a ação dos colonizadores europeus na exploração do continente americano. Em condições estipuladas de igualdade, a câmera os enquadra de cima para baixo, dando imponência à cena e conferindo status de poder aos dois personagens. Lola fica encarregada do soar o sino que dará início ao duelo (imagens 100 a 102).

Antes, Vasco questiona: - “Por que me deu o dólar?”, - “Prometi que daria uma moeda ao primeiro bosta que encontrasse.” Ao perceberem uma tocaia, eles abrem mão do duelo para

salvarem-se um ao outro. É inserido mais um clímax, quando John, que supostamente havia morrido no desabamento da torre do Forte, aparece sobre o vagão que Sueco havia deixado na estação. Ele se encontra numa situação privilegiada, pois os dois estão sem balas. Xantos desafia John, mas, sempre ancorado nos seus ideais, usa uma arma sem balas e acaba morto. Sueco explode o vagão e só vemos a mão postiça de John rolar pelo chão. Sueco acaba sem recompensa e com sua matéria prima de trabalho destruída.

Vasco inflama os seguidores do professor a lutar, seja com armas ou ideais, e pede a Sueco que os acompanhe. Ao que este responde: - “Se ficar, você teria que me devolver o dólar”. Fecha-se o desenvolvimento circular e o caminho percorrido por Vasco em direção a sua tomada de consciência. Mas, mesmo assim, fica destacada uma indicação da inferioridade de Vasco, já que Sueco tinha conhecimento e, supostamente, planejou todas as ações, sempre marcadas por uma perspicácia e antevisão. No final, ele dá o aval à trajetória de Vasco, todavia ele também se transforma neste percurso. Do visual polido e elegante, ele chega ao final sujo, com a barba crescida e uma faixa na cabeça, quase se assemelhando a Vasco. Aqui se destaca uma diferença com *Uma Bala para o General*, já que o estadunidense não se integra aos revolucionários, obtendo seu dinheiro no final, e por isso acaba morto por El Chuncho.

Indo embora, Sueco se depara com o exército se dirigindo a San Bernardino. Proclama o desfecho final: - “Compañeros, vamos a matar!” Ao que a música, que pontua todo o filme:

Veo tanto el aire los sombreros
Vamos a matar, vamos a matar, compañeros
Liberemos el agua, sol y cielo
Vamos a matar, vamos a matar, compañeros
Hay que acabar muriendo pistolero,
Vamos a matar, vamos a matar, compañeros
Hay que valiente siento que si llego,
Vamos a matar, vamos a matar, compañeros
Luchando por el hambre y sin dinero,
Vamos a matar, vamos a matar, compañeros
Ver finante, rebelde, bandolero
Vamos a matar, vamos a matar, compañeros
Ver, vamos todos al tiroteo
Vamos a matar, vamos a matar, compañeros.

Esta música de Enio Morricone e Sergio Corbucci traduz a mensagem do filme. A violência como necessária no processo revolucionário, justificada pela condição social dos insurgentes e dos exploradores, onde o barbarismo se encontra em ambos. Violência como único meio de resposta pela transformação de um sistema social. México em 1910 e europeu no final da década de 1960; o primeiro que justifica e exemplifica aqueles agentes

revolucionários, e o segundo por aquilo que é pretendido por uma determinada camada social (imagens 103 e 104).



Imagem 103 Companheiros



Imagem 104 Companheiros

3.9 A ruptura de um gênero

Assim, o que nos mostra os filmes é a busca da construção de uma identidade política e cultural para esta grande parte da população europeia, e também, por outro lado, a temática mexicana mostra um duplo fator: que o colonizador tome consciência de suas causas e a apoie. Semelhante situação se verifica no cinema brasileiro, nesta mesma época, onde os realizadores ligados ao Cinema Novo se enxergavam como portadores de uma função mediadora, voltada a uma classe média intelectualizada, o que não deixa de mostrar seus juízos de valores por alguns estereótipos: fanfarronice e obsolescência ante a presença de um personagem estrangeiro, como o Estadunidense em *Uma bala para o general*, e o Sueco em *Companheiros!*, que podem ser encarados como “os olhos dos europeus” que assistem a película.

O *Western Spaghetti* traz várias diferenciações do *Western* clássico. Influenciados pela sua temática da mitologia do Oeste, alguns filmes que inspiraram os cineastas carregavam uma diferenciação, como o enfoque mais psicológico, do pistoleiro atormentado, cansado da violência, de um mundo em transformação. Como exemplos, *Matar ou Morrer* e os *Westerns* de Samuel Fuller. A defesa da propriedade e dos valores cristãos já encontra um processo de abertura. O pistoleiro, o herói do *Spaghetti*, já não é o mesmo dos filmes estadunidenses da década de 1940 e 1950. Ele não se insere mais na dualidade de opostos, num maniqueísmo estrutural; no máximo ele equilibra os valores do herói “oficial”, reconhecido pela coletividade com o “*Outlaw*”. Tem, portanto, um caráter irregular, aquele espírito aventureiro

da juventude, um individualismo marcado pela solidão.³⁷¹ Sua imagem foge daquela do bom moço, impecável no vestir. A sujeira, a poeira, a barba crescida e um olhar petrificado pela dureza de seu dia a dia compõem um novo estereótipo que influenciará todo o cinema estadunidense a partir da década de 1970.

Se aplicarmos a definição de Massimo Canevacci para o *Western Clássico no Spaghetti*, veremos como o modelo arquetípico foi implodido pelos italianos. No modelo deste autor, *Pater* representa os EUA. Aqui temos o México, fator que por si só rompe com o cenário clássico. O *Filius* encarna o herói. Entretanto, nos filmes analisados podemos nos perguntar: quem é o herói? Tanto Chunchu como Vasco configuram-se como anti-heróis, e mesmo o processo de imersão no contexto e ideias revolucionários não os insere no modelo clássico. O *Diabolus* é representado pelos índios. No caso dos filmes analisados, o vilão pode ser mais bem representado na figura do Estado e nos homens ricos, vinculados ao primeiro. Por último, o *Spiritus* é incorporado pela natureza, mulheres e amizade. Há uma permanência desses elementos nos filmes, mas com uma menor valorização.

Esta abertura temática refletiu-se também esteticamente. Boa parte dos diretores teve por seus mestres os precursores do Neorealismo italiano. Uma estética que se libertava do sistema industrial, que liberava a câmera para movimentos mais livres, improvisados, motivando uma criatividade que observamos no *Spaghetti*. O Neorealismo difundiu-se pelo mundo, influenciando cineastas, como no Brasil. A ida da câmera “para as ruas”, e seu enfoque no cotidiano, num tom mais documental associado com o contexto político germinou uma nova geração de cineastas, que estabeleceram o Cinema Novo. Um cinema que se propunha encampar a condição social de seu país, reconhecendo seu subdesenvolvimento, mas que desejava motivar seus espectadores a conscientizarem-se da importância da luta de classes. Dirigido ao meio intelectual, a este desejavam ressaltar a importância que o povo e as pessoas do povo tiveram na história. Assim, a temática do Cangaço emerge pela representação ainda presente no imaginário popular. Extintos pelo desenvolvimento da industrialização, do Capital e das instituições, eles representam o potencial encoberto de reação à exploração, a chance de vingança de uma maioria, referendando o uso da violência, pois este é o único meio de resistência que lhe resta.

A abertura dos olhos para as artes produzidas no então Terceiro Mundo ocorreu devido ao desenvolvimento tecnológico, que possibilitou o surgimento de cineastas e salas de cinema por quase todo mundo. Esta abertura tirou da Europa o papel de centro irradiador e

³⁷¹ CASSETTI; DI CHIO, 1996, op., cit., p. 180-1.

gerou um interesse pelo Terceiro Mundo e o que ali era produzido. Também era ali que se constituíam os mais destacados processos revolucionários, como a Revolução Cubana, Boliviana, Argelina, e onde uma Revolução, pelo seu impacto e duração, mais se “mitologizou”: a Mexicana.

Estes elementos se incorporavam, na Europa, ao impacto das duas Guerras Mundiais. A pulverização de conflitos pelo mundo, durante a Guerra Fria, associado as causas das Guerras, ocasionou uma banalização da violência. O gesto de matar carregava uma impessoalidade das vítimas e uma atitude mais displicente com a violência. Ela agregou-se ao cotidiano. Cotidiano não mais vivido no meio rural, pois ocorreu uma urbanização crescente, marcando o fim de um modo de vida. “A mudança social mais importante e de mais longo alcance da segunda metade deste século, e que nos isola para sempre do mundo do passado, é a morte do campesinato”.³⁷² Este impacto da urbanização assemelha-se ao começo de industrialização e mais forte presença do Estado no final do século XIX e início do século XX, onde podemos operar uma aproximação. A maior presença do Estado, inicialmente destacada, é evidenciada, por exemplo, pelo filme *Face a Face*. O grupo de bandoleiros vive nas montanhas, afastado da cidade, num local chamado de *Puerta Del Fuego*, onde um de seus habitantes declara ao professor de História, interpretado por Gian Maria Volonté: [ele, um bandoleiro] - “Vive do passado, tem que dar um pouco de vida a ele. Tem muito trabalho por aqui. Todos aqui em Fuego são fantasmas. Caçadores de búfalo, quando não há mais. Caubóis, quando não há mais vacas. Garimpeiros, quando não há mais ouro. A fronteira é seu único divertimento, nem conseguem aceitar o telégrafo. O trem é a única realidade”. No contexto europeu, a posterior presença do Estado de Bem Estar Social trará uma “dependência” pelos direitos então conquistados. Este enfoque na Revolução se justifica pela crescente retirada do cidadão do meio político, pois este se torna menos atraente, não ocorrendo mais uma identificação coletiva. Principalmente na Itália, esperava-se pouco do Bem público, pela crescente corrupção, fator que se assemelha aos países de Terceiro Mundo.

A mudança brusca num meio de rápida urbanização tende a criar o resgate dos mitos de uma fronteira imaginária, ao Oeste. A imagem que os EUA representaram, e que foi propagada pela literatura ao longo do século XIX, serviu de base para a temática do *Spaghetti*. No contexto pós-Segunda Guerra, uma crescente influência e domínio econômico, político e cultural causou um grande impacto no meio social europeu. As camadas dominantes se viram dominadas, já as camadas mais baixas se identificavam e aceitavam mais facilmente esta

³⁷² HOBSBAWM, 1995, op., cit., p. 284.

americanização. A população dos países que perderam a Guerra desenvolveu um medo do poderio estadunidense. O consumismo e a privatização provocaram uma crise de consciência de sua situação social, e o enfoque dos partidos políticos de esquerda voltou-se para a classe média. A crise social e moral refletem as transformações pós década de 1950, onde as estruturas pré-capitalistas e industriais reverberaram uma rejeição do progresso material, científico e tecnológico.

O que fica evidenciado é um processo de circulação cultural, onde o contexto moldou os filmes e os filmes também deram sua contribuição à constituição do contexto. Destaca-se aqui que, mesmo os produtores tendo objetivado o vácuo comercial do *Western*, e obtendo um grande sucesso financeiro, os filmes, tanto no seu resultado final quanto na sua realização e produção, são reflexos do meio social e cultural. Seja num âmbito mais macro, ou no âmbito dos indivíduos que agem no contexto histórico. Seja Corbucci ou Ford, qual for seu custo, seu país de origem, o filme e o cinema merecem sua análise. Como declarou Sergio Corbucci: “Se John Ford tem John Wayne, eu tenho Franco Nero!”³⁷³

³⁷³ FRAYLING, 2000, op., cit., p. 256.

Capítulo 4

A HISTÓRIA REMONTADA: APONTAMENTOS DE UM NOVO PARADIGMA

Em se tratando de teoria os historiadores não costumam aparecer para o casamento, mas sim para o enterro.³⁷⁴

Neil Postman

Depois desta jornada, em que propusemos uma reflexão sobre a relação Cinema-História a partir de quatro filmes que abordam a Revolução Mexicana, teceremos reflexões sobre a aplicação do método de análise histórico-cinematográfico, às questões levantadas no primeiro capítulo, e apontaremos os indícios do novo paradigma centrado nessa relação.

4.1 O Método histórico-cinematográfico: o retorno

Retomando a classificação elaborada por Marc Ferro, destacamos que, ao apontar os modos de funcionamento da História em diversas formas de expressão e de abordagem, este autor elenca cinco características para estas quatro formas de operação histórica. A primeira é a História-memória, que tem na acumulação o princípio organizativo dos elementos a serem pesquisados. Sua função explicativa é a identificação com o receptor, e a dignidade é o objetivo latente dos autores. A História acadêmica (denominada por Ferro somente por História) tem como destaque a hierarquia das fontes utilizadas na seleção realizada pelo pesquisador. Legitimação e cargos compõem os objetivos dos seus autores. A História experimental, por estar desconectada do meio acadêmico, não tem como objetivo central a conquista de cargos, mas a de um poder intelectual no meio social. Por fim, o autor elenca a História-ficção, responsável pela análise da produção cinematográfica, e que tem como princípio organizativo os elementos estético-dramáticos, correlacionados à função explicativa centrada na obtenção do prazer do receptor, neste caso o espectador.

Mesmo que os critérios apontados por Ferro tenham o objetivo de identificar as áreas e o enfoque dos centros de produção do conhecimento histórico, a fim de destacar as diferenças com a história produzida no âmbito da História-ficção, percebemos que diversos elementos

³⁷⁴ POSTMAN, Neil, apud SULZBACH, Liliana. **Os dois olhares do cinema**: as relações de poder e a estrutura cinematográfica. Porto Alegre: UFRGS: 1998. 239 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998. p. 206.

presentes nos demais itens (História-memória, História e História experimental) também constam nos filmes e no seu processo de realização. Isto ocorre porque a produção histórica não se limita somente àquela produzida no âmbito científico; ela designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Como destacou Jörn Rüsen, nestas operações se baseiam os modos de pensar a história como ciência, bem como orientar os interesses e carências dos homens, sua ação e percepção dos efeitos das ações do tempo. Desta matriz de carências e operações, o cinema também extrai seu embasamento para a construção de suas narrativas, mas a apresenta de forma diferenciada, e utilizando outros métodos além daqueles empreendidos pelos historiadores.³⁷⁵

³⁷⁵ RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**: teoria da história. Os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Ed. UNB, 2001.

	História-memória	História	História experimental	História-ficção
Princípio organizativo	Cronológico <i>¡Que viva México!</i>	Cronológico <i>¡Que viva México!</i>	Lógico	Estético-dramático <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>
Seleção de informação	Acumulativa <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Hierárquica	Justificada <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Vinculada ao presente <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>
Função explícita	Identificação <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Legitimação <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Analítica <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Prazer <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>
Objetivos latentes dos autores	Dignidade <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Cargos	Poder intelectual <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Prestígio
Criatividade e invenção	<i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Classificação <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Escolha das questões e premissas <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>	Escolha das situações das premissas <i>- ¡Que viva México!</i> <i>- México em chamás</i> <i>- Uma bala para o General</i> <i>- Companheiros</i>

Tabela 1 - FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995, p. 188.

Na caracterização História-memória, as quatro películas apresentam na seleção das informações o elemento acumulativo, pois todos os filmes foram realizados com base em pesquisas históricas sobre fatos ocorridos no passado. A diferença é que, para um historiador, a acumulação de informações é o cerne metodológico para a realização da crítica das fontes, enquanto que, para um cineasta, esta acumulação serve como inspiração para a construção de sua narrativa. A organização cronológica das histórias narradas tem uma função didática na

apresentação do passado aos espectadores. O filme de Eisenstein apresenta sua organização cronológica, desenvolvendo uma trajetória da História do México da antiguidade aos dias atuais. *México em Chamas* apresenta os fatos de forma não linear, e utiliza o recurso do *flashback* para comparar as situações vividas por John Reed. *Uma bala para o general* e *Companheiros*, por trabalharem com a metáfora, deslocam essa referência, mas apresentam a história de forma linear.

Nenhum dos filmes apresenta, junto com os créditos iniciais ou durante seu andamento, imagens de arquivo, fato que ressaltaria ainda mais esse caráter didático e demarcaria uma transição temporal. Pelas experiências pessoais dos cineastas e suas atuações políticas, a identificação com a História é um fator presente na concepção destes filmes, bem como o resgate e a valorização da dignidade dos seus protagonistas. Marc Ferro não atribui à História-memória os elementos criatividade e invenção, mas nos filmes, pela lógica do desenvolvimento de uma obra ficcional, eles estão presentes.

No âmbito da História, a seleção hierárquica das informações não é o fator preponderante na realização dos filmes. Os quatro cineastas valorizam os elementos artísticos. Somam-se a estes fatores a pesquisa bibliográfica, documental e a realização de depoimentos. A presença do protagonismo da mulher e da reflexão sobre o elemento feminino está presente menos pela formação cinematográfica e mais pela formação pessoal (no caso de Eisenstein), e pela influência da atuação política no meio social (no caso de *Uma bala para o general* e *Companheiros*). No caso das películas italianas, a efervescência cultural e as transformações dos costumes em ascendência na década de 1960 reverberam esta influência. Contudo, a visão masculina e patriarcal ainda prevalece, e demarca a presença diegética dos papéis femininos.

A legitimação, como função explícita, não se descola do trabalho cinematográfico, mas, no caso dos quatro cineastas, a legitimação do passado representado também se alia a esta função. Da História experimental, o poder intelectual compõe um dos objetivos latentes dos cineastas, variando em cada caso. A conquista de cargos, um dos objetivos no âmbito Histórico, não encontra espaço, pelo caráter diferenciado que a profissão de cineasta apresenta. Os quatro diretores já estavam com a carreira em curso na realização das obras selecionadas. O mesmo vale para o item prestígio, da esfera da História-ficção. O prazer, como função explícita, está presente nos quatro filmes, devido a seu caráter inerente ao funcionamento cinematográfico.

Na outra classificação de Ferro, que destaca os centros de produção correlacionados com a forma de análise de cada película, lembramos que, no primeiro caso, encontramos os filmes realizados dentro do âmbito das Instituições, que podem ser o Estado ou Instituições

privadas predominantes na sociedade. Contraposto a isto, encontramos os filmes que se opõem a um poder estabelecido, realizados dentro da esfera Contrainstitucional. No terceiro caso, a Memória enfoca temas relatados por testemunhos, que são apresentados em forma de documentário ou de uma ficção baseada nestes relatos. Por último, a análise autônoma abarca filmes produzidos fora das outras classificações. As formas de análise correspondentes aos centros de produção, apontadas pelo autor, são quatro. A primeira, *From Above*, é encontrada quando uma película realiza um enfoque observando o poder. A segunda, *From Below*, é a perspectiva a partir das massas. Já no item *From Within*, o narrador cerca seu objeto, muitas vezes se apresentando diante da câmera. Por fim, o item *From Without* realiza uma análise de fora, reconstruindo um objeto político ou social pelo trabalho cinematográfico.

Ao abordarmos as formas de análise com seus centros de produção, que permitem cruzar história e cinema por meio das diferentes perspectivas de apreciação da sociedade e da forma de abordagem dos problemas históricos, destacamos como a utilização de quatro películas permite realizar um estudo que abarque três desses centros e suas respectivas formas de análise. Um filme produzido dentro do marco das Instituições, com uma perspectiva *From Without*, demarca a reconstrução de um objeto social ou político realizado através de um trabalho formal. Este é o caso de *¡Que viva México!*, realizado por uma equipe formada dentro da esfera de produção tradicional do cinema soviético, com um cineasta de igual modo formado dentro destes quadros, bem como grande parte da equipe do filme. Entretanto, a película também se insere na classificação Contrainstitucional, uma vez que, foi realizada fora do ambiente de produção em que a equipe habitualmente trabalhava, e foi financiada de forma independente aos grandes estúdios, por Upton Sinclair e sua esposa. O filme de Bondarchuk também está inserido na esfera das instituições, e sinaliza uma abertura com a coprodução realizada com o México.

Forma de análise	Centros de produção			
	Instituições	Contra instituições	Memórias	Análise autônoma
<i>From Above</i> (observando o poder)				
<i>From Below</i> (a partir das massas)		- Uma bala para o General - Companheiros		
<i>From Within</i> (de dentro)	<i>¡Que viva México!</i>		<i>México em chamas</i>	
<i>From Without</i> (de fora)	- <i>México em chamas</i> - <i>Uma bala para o General</i> - <i>Companheiros</i>	- <i>Uma bala para o General</i> - <i>Companheiros</i> - <i>¡Que viva México!</i>		

Tabela 2 - FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 197.

Já na esfera das Contra Instituições, os filmes produzidos tendem a se opor a um poder estabelecido, e, por isso, carregam um caráter político mais acentuado. *Uma bala para o general* e *Companheiros* são contrainstitucionais na medida em que recriam e desconstroem o gênero do *Western* estadunidense. A postura política dos seus realizadores também contribui para caracterizá-los como elementos externos a instituições. Porém, como são realizados dentro dos estúdios da *Cinecittá*, eles também possuem um caráter institucional. A forma de análise dos cineastas pode ser encontrada em duas categorias: *From Within*, onde Corbucci e Damiani cercam seu objeto de estudo e, através dos personagens, disseminam seu ponto de vista, mesmo sem utilizar um narrador em *off*, no caso de *Uma bala para o general*, e com o narrador, no caso de *Companheiros*. Pelo protagonismo coletivo dos filmes, e por destacar o ponto vista dos camponeses, a análise também pode ser classificada como *From Below*, mas no quadro das contra instituições.

No âmbito das Memórias, os temas abordados têm uma dívida com testemunhos orais ou escritos. É o caso de *México em chamas*, que além de um amplo material bibliográfico (as cenas que apresentam mapas e a inserção de Emiliano Zapata demonstram isso), também utilizou a obra de John Reed para a composição do roteiro.

Como apresentado por Ferro, Lebel e Turner, a ideologia encontra-se nas bases de sustentação do conteúdo de uma película. A partir destas bases é que o real e a ficção se formam. Tendo em vista estes elementos, o conceito de ideologia justifica sua presença por coadunar os meios pelos quais as representações circulam nas sociedades. Ao pensarmos a ideologia dentro da esfera da Mídiação da Cultura Moderna, podemos perceber de que modo os fenômenos sociais circulam pelo mundo social, como estabelecem e se relacionam com as relações de poder, e como criam relações sociais.

Percebemos o modo de operação da ideologia no âmbito diegético, quando objetos, ações ou falas executam determinada função ideológica, e, também, quando os elementos ideológicos são empreendidos na própria construção fílmica. Cinco modos de operação são destacados por John Thompson.³⁷⁶ O primeiro é a legitimação, que apresenta as relações de poder baseadas em fundamentos racionais, tradicionais ou carismáticos. Ela opera através da racionalização, da universalização e da narrativização. O segundo modo é a dissimulação, onde as relações de dominação são negadas, ocultadas ou distorcidas através do deslocamento, da eufemização e do uso de metáforas. O terceiro item é a unificação, que

³⁷⁶ THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2009.

constrói no nível simbólico uma unidade que conecta indivíduos a um coletivo. A padronização e a simbolização constituem seus modos de operação. Já o quarto item é a fragmentação, que permite a manutenção da segmentação de pessoas numa sociedade. Ela opera através da diferenciação e pelo expurgo do outro. O último modo é a reificação, que permite que algo transitório seja tomado como permanente. Ela se expressa de três formas: pela naturalização, pela eternalização e através da nominalização.

Ao aplicarmos a análise dos diferentes modos de operação ideológica e as estratégias de construção simbólica apresentadas por Thompson, destacamos que o uso das cores acrescentado aos objetos é amplamente utilizado nos filmes. As cores do México aparecem nas insígnias destacadas em *close* em *Uma bala para o general*. Também neste filme a bandeira mexicana, presente no tambor de El Chunchu, encontra-se esfarrapada, sinalizando o desgaste e o sofrimento que a luta traz para essas pessoas e o próprio Estado do México, naquele momento. Em *Companheiros*, a boina de Basco é a simbologia que ganha destaque pela sua associação com Che Guevara e o modelo do guerrilheiro de esquerda. O poder e a diferença de classe social também são apresentados pela abundância de objetos, como as porcelanas de *México em chamas*, contraposta a austeridade dos combatentes. Os *closes* nos objetos também contribuem para esta construção em *¡Que viva México!*. Os objetos de montaria, os ponchos e chapéus e as máscaras ganham destaque.

Podemos perceber como o emprego dos símbolos foi realizado no contexto da Revolução Mexicana através das películas, e, a partir destes elementos, refletir sobre os modos de operação da ideologia. O processo de legitimação é visto nas estratégias narrativas de Eisenstein, quando aborda o caráter indígena da formação do povo mexicano. A legitimação do processo revolucionário aparece quando é ressaltada a exploração e o sofrimento do povo (em todas as películas).

A racionalização está atrelada à narrativização quando busca criar um sentido de pertencimento, presente nos dois personagens (Chunchu e Basco) que ascendem para o caminho revolucionário. Este processo extravasa do âmbito diegético para o desejo que os realizadores almejavam para os espectadores. No caso dos partidários de Porfírio Díaz, este fator está correlacionado ao vislumbre do passado e do presente como uma tradição imutável, elementos que servem para justificar o poder estabelecido ou ameaçado. Já com a dissimulação, que visa ocultar ou distorcer as relações de poder, verificamos o deslocamento de características negativas nos argumentos do *Hacendado* em *Uma bala para o General*. No que tange à unificação, a simbolização é amplamente verificada na construção de um nível simbólico que integre indivíduos a uma identidade coletiva, como citado anteriormente. Os

personagens estrangeiros unificam as características associadas às práticas colonialistas e imperialistas.

Mas, para além da presença dos modos de operação da ideologia no contexto retratado, os próprios filmes também executam estes processos. Eles legitimam o passado reproduzido, mas não o tomam como uma tradição imutável, uma vez que o objetivo dos seus realizadores é tirar o véu que encobre os fatos deste passado e sua importância no presente. Também por isso, os filmes não se opõem ao processo de naturalização. Os próprios personagens funcionam como símbolos dentro da narrativa na qual estão inseridos.

Para destrinchar o funcionamento dos níveis de determinação ideológica, lembramos que Jean-Patrick Lebel destaca três níveis.³⁷⁷ O primeiro deles é o da estética, mostrando que os elementos cênicos ou objetos já são ideológicos no âmbito social. Estes elementos podem ser utilizados contrariamente à sua função diegética, e também podem escapar do controle dos realizadores de um filme pelas forças ideológicas constituídas socialmente. O nível da contingência apresenta aqueles fatores que surgem espontaneamente durante a filmagem e a produção de um filme. Essas contingências podem ser materiais, intelectuais ou institucionais. O terceiro nível, o da intenção ideológica, corresponde ao ponto de equilíbrio entre os desejos dos espectadores e a necessidade do cineasta de enriquecer ideologicamente e culturalmente seu público.

Ao destacar os níveis de funcionamento da ideologia elencados por Lebel, aqueles concernentes ao nível da estética foram destacados nas descrições das cenas e diálogos. O domínio dos quatro cineastas sobre seu meio de produção era exercido. No nível da contingência, a obra de Eisenstein é a que apresenta a maior incidência. Tanto a contingência material exerceu forte pressão, que o filme não foi concluído. As contingências no nível intelectual foram desviadas por Eisenstein, que encontrou certa liberdade ao transitar pelo México quase como um etnógrafo. Em relação às outras películas, para sabermos das dificuldades econômicas mais detalhadamente, seria necessário entrevistar cineastas e produtores, fato que extrapola a realização deste trabalho, além da impossibilidade, devido aos poucos realizadores ainda vivos. Para suprir essa demanda, utilizaram-se fontes complementares que abordam estes fatores. Notadamente, os *Spaghetti Westerns* eram obras realizadas com orçamento baixo ou médio (raramente dispunham de grandes orçamentos). Era comum que cenários, figurinos, e até mesmo cenas excluídas de um filme fossem

³⁷⁷ LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972.

aproveitadas em outro.³⁷⁸ Também era comum a realização de mais de uma obra no mesmo cenário, alternando turnos. Pela qualidade das imagens, dos figurantes e recursos mobilizados, *México em chamas* contou com um bom orçamento. No nível da intenção ideológica, que busca refletir como os cineastas manipulam os elementos esperados pelo público e apresentam avanços na compreensão ideológica de seu objeto, os quatro filmes apresentam avanço no resultado de enriquecimento cultural e ideológico do seu público.

A abordagem dos elementos textuais e contextuais permitiu explorar o funcionamento da ideologia na formação da visão cinematográfica da Revolução Mexicana. Os interesses nacionais no controle sobre as formas simbólicas (aquilo que os indivíduos pensam sobre si e sobre os outros), e a produção dessas formas simbólicas, estão passíveis de fraturas, por onde adentra a análise ideológica que permitiu vislumbrar que, no caso dos quatro filmes analisados, estas fraturas não eram pequenas, e estavam encobertas.

A aplicação do método de análise histórico-cinematográfico, proposto aqui, permitiu observar a formação e grau da presença dos elementos intra e extrafílmicos em cada película, bem como as diferenças estéticas e históricas. O livro de John Reed, os depoimentos dos cineastas, e os textos escritos sobre o período e sobre os próprios filmes compõem o rico material que possibilitou nossa análise, pois evidenciou as influências do meio social no âmbito cinematográfico.

A descrição das cenas de cada filme permitiu selecioná-las e utilizá-las conforme o enfoque direcionado para cada capítulo, e para as questões levantadas para cada filme. A anotação dos diálogos possibilitou a análise do conteúdo histórico de cada fala e de cada personagem. Os diálogos mais irônicos dos *Spaghettis* ocorrem pelo uso da metáfora, pela desconstrução do gênero cinematográfico, e pelo caráter tragicômico, de forte presença na cultura italiana e espanhola. A anotação dos ângulos de câmera, os planos utilizados, os movimentos empregados, e os recursos fotográficos presentes, permitiram o uso do plano geral para enquadrar ambientes naturais e coletividades humanas. A alternância de planos médios e planos americanos é o que mais ocorre nos filmes. O uso do primeiro plano, o *close-up*, é empregado para destacar algum objeto (as insígnias, os equipamentos de montarias, a fotografia do líder revolucionário), ou alguma expressão facial (os indígenas em *¡Que viva*

³⁷⁸ É bastante conhecida a história vivida pelo ator brasileiro Celso Faria. Ele trabalhou em vários filmes, entre eles vários *Spaghettis* de Demófilo Fidani, cineasta reconhecido pela sua versatilidade com obras de baixo orçamento. Ao passar em frente ao cinema, Faria deparou-se com um filme de Fidani em cartaz e entrou na sessão. Para sua surpresa ele estava atuando no filme! O cineasta havia utilizado cenas não aproveitadas, de outro filme, como *flashbacks* para completar a metragem do filme exibido. Ver: CAMARGO, Daniel; VELLOZO, Fábio; PEREIRA, Rogrigo. **Anthony Steffen**: a saga do brasileiro que se tornou astro do banguê-bangue à italiana. São Paulo: Matrix: 2007.

México; Villa e Zapata, em *México em chamas*). *México em chamas*, dentre os três, é o que mais apresenta movimentos de câmera, *travellings* e panorâmicas, ressaltando o caráter dinâmico da narrativa. O *Spaghetti Western* notabilizou-se pelo uso do *close-up* e primeiros planos, e seu uso, no cinema dos EUA, era muito utilizado para destacar uma fala. O cinema europeu pós-década de 1960 evitou o *close-up*, associado ao melodrama estadunidense. Ele isolava o personagem do espaço físico, e tornava mais fácil manipular as emoções do público. Esse isolamento do personagem foi utilizado nas cenas de duelo para suspender os personagens da narrativa e no tempo. Mas o gênero italiano foi notável em valer-se de uma gama ampla de recursos estilísticos, além do *close-up*. *Travellings*, *zooms*, panorâmicas. A experimentação foi intensa nos estúdios da *Cinecittà*.

México em chamas e *¡Que viva México!* são as películas que utilizam mais recursos de iluminação direcionados na composição dos personagens. O uso do claro-escuro é empregado em diversos momentos no primeiro (nas cenas do estábulo, quando Reed conversa com os soldados; na cena da festa e dança no interior da *hacienda*, na conversa de Reed com Villa, e nas cenas interiores europeias). A obra de Eisenstein, por ser filmada em preto e branco, faz uso das sombras junto com os cenários, objetos e personagens.

O emprego do som é utilizado de forma sincrônica à linguagem visual, sendo que algumas vezes ocorre uma transposição para o emprego ilustrativo. Eisenstein pensou seu filme como uma sinfonia, e as músicas conectam situações dramáticas e compõem a interpretação junto com a narrativa. Em *Uma bala para o general* há uma transposição da situação ilustrativa para a ação da narrativa na cena do trem, onde um soldado toca com um violão a música executada até o momento. O *Spaghetti Western* inseriu uma inovação no uso sonoro. A música utilizada nos filmes italianos era composta para ir ao encontro da audiência, fator que inseriu ritmos próximos ao *Pop* e ao *Rock & Roll*, e instrumentos como guitarras. Havia uma articulação entre as camadas visuais e sonoras no filme. Ruídos naturais e silêncios eram amplificados. Por fim, há a inclusão de sons diegéticos na harmonia (tiros, galopes, chicotadas).³⁷⁹ O uso do som do cinema italiano foi influenciado pela pouca utilização da gravação do som direto. O motivo era o encarecimento do orçamento. Essa prática também foi herdada da formação Neorrealista. O uso da pós-sincronização manteve-se nos estúdios italianos, o que possibilitou a presença de atores de diferentes nacionalidades falando seu idioma no set de gravação.

³⁷⁹ CARREIRO, Rodrigo. **Era uma vez no Spaghetti Western**: o estilo de Sergio Leone. São José dos Pinhais: Estronho, 2014, p. 184.

Os quatro filmes fazem uso da narração em *off*. Em *¡Que viva México!* é onde ela está mais presente. Nos *Spaghetts*, ela aparece como complemento e recurso didático na abertura. *Companheiros* traz a narração de um dos protagonistas (Sueco), e *México em chamus* do próprio protagonista, John Reed, destacando duas instâncias temporais e operando sobre o espectador uma dupla imersão: no passado representado e no presente em que assiste a esta representação. A presença da música é de vital importância nas quatro películas, pois agrega o elemento emocional, identificativo e ilustrativo aos referenciais mexicanos.

O espaço estático é o modo mais empregado, alternando o fixo, onde a câmera se move; e o móvel, onde a câmera fica fixa, mas os personagens se movimentam. O tempo linear vetorial é o mais utilizado, e a amplitude temporal da representação dos acontecimentos não coincide com os acontecimentos. Os processos de condensação, alteração, invenção e metáfora estão presentes em todos os filmes, e constituem uma abordagem muito rica. O efeito de condensação, que no âmbito historiográfico se aproxima do que os historiadores denominam de recorte, está presente nas quatro obras, permitindo que um período extenso de tempo seja representado em aproximadamente cento e vinte minutos, e na forma de abordagem dos fatos, eventos e personagens. As alterações aparecem em graus variados, conforme a necessidade de condensação. A metáfora está presente na composição dos personagens, no uso dos cenários e em diversos elementos da narrativa.

A constituição dos personagens nos filmes italianos carrega o elemento do familismo amoroso, fator típico do sul da Itália. Este familismo é caracterizado por um forte apego ao núcleo familiar básico, associado ao desapego de qualquer outra organização social. A estrutura familiar fragmentada, a religiosidade católica e o processo de urbanização que gerava o isolamento, produziram comportamentos como o individualismo, o desprezo pelas instituições, e concepção da luta pelo bem comum quando este atua para a causa própria.³⁸⁰ Aliado a isto está a influência da *Commedia dell'arte*, estilo presente nas artes dos países mediterrâneos, e que traz nas suas histórias a figura do pícaro, um vagabundo astucioso. No *Western* estadunidense, a sociedade não deixava de ser vista como corrupta e hedonista. O herói era o guardião nostálgico de elementos antigos. Diante do cinismo, ele buscava a morte honrosa ou o isolamento. Já no gênero do *Spaghetti*, o herói incorpora um cinismo para com a sociedade, tem uma vida errante e amoroso. Sua sobrevivência implica se acostumar e dominar a violência.

³⁸⁰ CARREIRO, op., cit., p.120-122.

Ainda em relação aos personagens, *Companheiros* apresenta a inserção de um homem pobre e trabalhador dentro do processo revolucionário. O bandoleiro de *Uma bala para o general* já participava do processo com o roubo de armas. Mas ambos tomam consciência dos elementos políticos e sociais durante a narrativa, e culminam com a ida para o confronto deixando o futuro em aberto. Este envolvimento gradativo também aparece em *México em Chamas* com o personagem de Reed, que ao arremessar uma granada acaba tomando parte do movimento. A anteposição da figura do estrangeiro com o nativo insere a tensão nos relacionamentos dos personagens (presente em menor grau em *México em chamas*). No caso de *Uma bala para o general*, há a dualidade “mexicano x estadunidense”. Em *Companheiros!*, a dualidade conflitual ocorre entre um mexicano e um europeu. Ela se transmuta para um triângulo com a inserção do estadunidense, mas os dois sempre mantêm o primeiro plano da narrativa. O papel dos estrangeiros como mercenários e contrabandistas evidencia a crítica à colonização passada e ao imperialismo vigente. No filme de Bondarchuck, Reed é o estrangeiro que trata de escrever a história do outro, mas acaba se envolvendo no processo e no meio político. Sueco também acaba se incorporando ao processo revolucionário. *Uma bala para o general* é mais crítico neste ponto, pois não há possibilidade de integração. O outro tem que ser eliminado, mesmo que o protagonista não compreenda o porquê deste ato.

Os dois filmes italianos trazem no seu bojo uma presença ambígua do Eurocentrismo, conceito que pode ser classificado como a tentativa de reduzir uma diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática, que vê a Europa como a origem única dos significados, como uma realidade ontológica. O Eurocentrismo possuiu uma base ideológica comum ao colonialismo, ao imperialismo e ao discurso racista. É uma forma de pensar que permeia e estrutura práticas e representações. Ele normaliza as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo (concebido como um etnocentrismo armado, institucionalizado e globalizado) e pelo imperialismo, sem falar diretamente sobre essas relações. As consequências do Eurocentrismo são a expropriação de territórios em escala maciça e a destruição de povos e culturas locais. A intensa urbanização e crescimento das cidades após a Segunda Guerra Mundial trouxe alguns desses elementos para o interior da Europa. Assim como as regiões colonizadas estavam à disposição do Império, e os cenários colonizados estavam à disposição do cinema, o espaço sobrenatural estava disponível para o imaginário dos espectadores. Do ponto de vista geográfico, o império é descontínuo. O cinema levou os povos díspares a pertencer a uma comunidade. Assim, a América Latina e sua história, e eventos como a Revolução Mexicana, adentraram no imaginário. O paradigma do faroeste

conectava-se com esses caracteres europeus. O *Western* narrou a história de aventuras na fronteira americana em estilo imperialista. Ele era herdeiro de um complexo intertexto que articulava o Épico clássico, a Novela de cavalaria, o Romance indianista, e outras referências. Ele exerceu um papel pedagógico na formação da sensibilidade histórica de inúmeras gerações. Sua macronarrativa do faroeste foi duplamente condensada: espacial e temporalmente, numa superioridade que não é afirmada, mas presumida.³⁸¹

Em *¡Que viva México!*, Eisenstein é o estrangeiro, contudo, fora da narrativa. Para os gregos, “ver” estava ligado ao “saber”. Investigar um relato que não estivesse centrado exclusivamente nos heróis foi uma tarefa objetivada por Heródoto. Eisenstein, esse historiador-etnólogo, viajou para buscar a história a ser narrada. John Reed buscava retratar o cotidiano, mostrando o impacto da Revolução Mexicana na vida das pessoas, seus costumes, religiosidade. No filme *México em chamas*, Reed se aproximava do *Aedo* quando dizia para Pancho Villa que não tomaria notas, pois tinha boa memória. Tal como os historiadores gregos, também buscava marcar seu lugar, com o novo tipo de relato jornalístico. Tal como Tucídides, ele escreve. Esse *Aedo-Tucidideano* conseguiu tornar seus relatos uma “aquisição para sempre”, tal qual almejava o ateniense.

Uma das inovações do gênero *Spaghetti Western* foi a introdução de uma dupla de protagonistas, que podem ser caracterizados mais como anti-heróis do que como heróis. A relação dos dois personagens quase sempre é pontuada pela intensa rivalidade, mas também pelo respeito. Eles agem em dupla, mas mantêm a essência individualista preservada. *Companheiros* e *Uma bala para o general* se inserem nesse molde. El Chunchu e Niño, Basco e Sueco tem essa relação tensa e cômica. Há um caráter sexual implícito nelas. Com este recurso, a narrativa dos filmes esvazia um pouco o teor individual da condensação que um personagem costuma desenvolver. A construção da figura do herói também pode ser vista nos recursos estéticos e narrativos. Num *Western* clássico, o enquadramento inicial insere o herói no ambiente. Em *Uma bala para o general* vemos um fuzilamento, e em *Companheiros* nos deparamos com um duelo, recurso este quase sempre apresentado ao final da narrativa clássica. Desse modo, a sociedade vista como fraca, degradada, e corrupta, tornava o problema insolúvel para o herói.

Algumas análises enquadraram o gênero do *Spaghetti Western* como pós-moderno. A presença de características como nostalgia, ironia, paródia, autoconsciência sobre o caráter das narrativas, relativização das questões morais, lógica do espetáculo, representações

³⁸¹ STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

realistas da violência e do sexo e uso do pastiche demarcou essa leitura.³⁸² Por operar uma revisão dos esquemas clássicos dominantes, estas escolhas foram influenciadas por uma sensibilidade pós-moderna latente a partir dos anos 1960. O uso do pastiche, um modo de imitação onde o espectador sabe que o que está vendo é imitação, ganhou destaque (principalmente na obra de Sergio Leone). As citações explícitas, cifradas ou irônicas produzem o alusionismo.³⁸³ Estas alusões a cenas, personagens, e lugares de outros filmes, corroboravam a afirmação da identidade da comunidade transnacional de cinéfilos e cineastas. Este recurso não era novo (começou a ser usado já nos anos 1920), mas ganhou impulso a partir da década de 1960. Seu maior efeito é gerar duas camadas narrativas: uma para o público geral, e outra para os cinéfilos capazes de identificar as referências presentes. *Companheiros* é mais satírico do que *Uma bala para o general*, pois estava inserido há mais tempo no desenvolvimento do gênero do *Spaghetti Western*. O gênero, que nasceu de uma revisão de outro gênero, já permitia se autorrevisonar e autorreferenciar nos elementos estético-dramáticos. No caso dos dois filmes, o elemento do pastiche está mais baseado em elementos históricos que cinematográficos. A mesma leitura pode ser aplicada para Eisenstein e sua intertextualidade com as pinturas murais, fotografias e referenciais literários.

Ao questionarmos o que o espectador aprende (e apreende) assistindo as películas, podemos realizar uma metáfora com os tipos de histórias escritas. *¡Que viva México!* pode ser tomado como um livro paradidático, que explora um tema desde as suas origens, abrindo janelas, quadros, e comentários. *México em chamas* se aproxima de um capítulo de um livro didático, apresentando o contexto, mapas e personagens. Os dois *Spaghetti Westerns* seriam livros paradidáticos experimentais, utilizando recursos criativos e propostas de trabalho interdisciplinar. No filme de Eisenstein, a Revolução tem causas profundas e a exploração está no cerne de sua motivação. Na obra de Bondarchuck, conhecem-se os personagens, os principais fatos e datas, intercalando um olhar externo, pelos olhos de Reed, com o olhar

³⁸² Sobre o Pós-modernismo, Fredric Jameson afirma que o Modernismo também se preocupava com o novo. Contudo o pós-modernismo busca uma ruptura, o instante revelador. O pós-modernismo não se constituiu num dominante cultural, mas um reflexo e concomitante a mais uma transformação sistêmica do próprio capitalismo. O capitalismo tardio seria uma nova etapa da fase imperialista anterior, e o pós-modernismo expressaria sua lógica cultural objetivada. A produção estética integrou-se à produção de mercadorias na busca sempre urgente pelo novo. JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996, p. 13-31.

³⁸³ CARREIRO, op., cit., p. 118-122. Jameson apresenta o Pastiche como consequência da inviabilidade da produção de um estilo individual. O pastiche tomou o lugar da paródia e faz uso do amplo leque de máscaras estocadas no museu da imaginação da cultura. A cultura do simulacro ganha terreno. O passado, que antes servia de escopo para uma genealogia de um projeto burguês, transformou-se numa vasta coleção de imagens. JAMESON, op., cit., p. 44-6. Anteriormente, o estudo destes elementos era compreendido pela concepção de Metalinguagem. Esta já era identificada como uma das características mais marcantes da arte no século XX. O cinema estadunidense percebeu o fascínio que poderia exercer no público ao abordar a si mesmo. ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: EDUFMG, 1999.

“interno” (que não deixa de ser externo, uma vez que é realizado pelo diretor), inserido pelos trechos ausentes na obra do escritor. Nos dois filmes italianos, os referenciais contextuais são vistos no âmbito diegético, mas são secundários. A simbologia e o motivo de integrar um processo revolucionário são mais valorizados pelo forte interesse do presente-futuro.

4.2 A narrativa e a ciência histórica

Vimos no primeiro capítulo que a Revolução Francesa delineou boa parte da produção histórica francesa do século XIX. A Revolução Mexicana fez o mesmo no contexto mexicano, para o século XX. A tardia consolidação do campo universitário, entretanto, não deixou concentrada nas mãos dos historiadores essa produção histórica. Muralistas, romancistas e o cinema compuseram essa nova interpretação da Revolução, ora demarcada pela presença dos objetivos estatais, ora criticando-os.

A palavra Revolução é amplamente disseminada no vocabulário político moderno. O uso e a extensão são variáveis do ponto de vista linguístico, e seu conteúdo pode se referir a um aspecto específico ou diversos aspectos concomitantemente. Revolução alude à ordem, desordem, transformações instantâneas e de longo prazo. Como lembra o historiador Reinhart Koselleck, é como se “no interior da palavra habitasse uma força revolucionária capaz de fazer com que a expressão se dissemine continuamente e seja capaz de conter em si o mundo todo”.³⁸⁴

Essas características foram moldadas a partir da modernidade, uma vez que o conceito originalmente era empregado para definir uma mudança de trajetória, um retorno ao ponto de partida, enfim, um movimento cíclico.³⁸⁵ Dentro desta concepção cíclica da História, a experiência permanecia delimitada aos limites das circunstâncias naturais, e foi esta a inspiração de Copérnico para seu emprego com o estudo do ciclo das estrelas. A principal diferença deste contexto para o moderno é que ali havia consciência do movimento de retrocesso ao que o termo se referia. O prefixo RE não estava ali à toa!

Os contemporâneos da Idade Média e do início dos tempos modernos empregavam diversos termos para definir combates e disputas apaixonadas: motim, sublevação, insurreição, rebelião, tumulto, guerras, etc. Com uma formação social mais rígida, e que se modificava “na longa duração”, as desordens sociais não provocavam fissuras entre diferentes

³⁸⁴ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro-passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 62.

³⁸⁵ Os gregos empregavam o termo *metábole tôn politeiôn*, utilizado por Aristóteles, ou *anakyklosis tôn politeiôn*, citado por Políbio, referindo-se à alternância de regimes de governo.

classes. “A emancipação social como processo revolucionário estava além da experiência”,³⁸⁶ destacou Koselleck.

Tudo mudou a partir do século XVIII. O termo “revolução” universalizou-se e tornou-se oposto ao de Guerra Civil, que passou a ser visto como algo fechado em si mesmo. A revolução agora era capaz de descortinar um horizonte novo de expectativas, de esperanças utópicas. Ela não conduzia a situações anteriores, mas a um ponto desconhecido do futuro que agora precisava ser dominado. A partir da Revolução Francesa, “mãe de todas as revoluções”, o termo encarnou e transformou-se num coletivo singular, capaz de concentrar em si as trajetórias de todas as revoluções particulares. O conceito deixa de ser histórico e passa a ser meta-histórico, separando-se da sua origem natural, ordenando as experiências sociais, enfim, tornando-se um princípio regulador.

A modernidade e o desenvolvimento tecnológico produziram a aceleração do tempo nas experiências cotidianas. Esta aceleração grudou-se ao conceito, tornando-o cada vez mais perspectivista, capaz de ser político e social. “Toda revolução desfaz a velha sociedade; nesse sentido, ela é social; toda revolução derruba o velho poder; nesse sentido ela é política” diagnosticava Karl Marx.³⁸⁷ Um novo espectro rondava o mundo: a Revolução podia ser universal (do ponto de vista geográfico) e permanente (do ponto de vista temporal). A consciência revolucionária cria o agente revolucionário, e estrutura sua legitimidade política e histórica. Todos os meios são utilizáveis, posto que a base histórico-filosófica é elástica e flexível.

Passado o tempo da “era das revoluções”, como definiu Eric Hobsbawm,³⁸⁸ e o tumultuado e violento século XX, o debate em torno do conceito e seus usos ainda acarretam virulentas defesas e ataques apaixonados. Com o fim da Guerra Fria e a ascensão do Neoliberalismo, tentou-se tirar da retina dos humanos que qualquer transformação era possível e útil. A imobilização do futuro referendava a imobilização do presente e o perigoso esquecimento do passado, principalmente das revoluções do passado. Nesse caldo de efervescências, o cinema e a literatura trataram de conquistar o seu quinhão, inclusive mobilizando corações e mentes quando seus olhares recaíam sobre as Revoluções.

Se na França a Revolução criou o arquivo, no México o arquivo ainda estava vivo e pulsava no corpo dos combatentes e dos seus testemunhos. Para os historiadores românticos, os arquivos dos seus relatos indicavam esses lugares como garantia da veracidade. A

³⁸⁶ KOSELLECK, op., cit., p.

³⁸⁷ Ibid., p.

³⁸⁸ HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX. (1914-1991). São Paulo: Companhia das letras, 1995.

instauração do governo constitucionalista e as mortes dos líderes populares deixaram uma camada latente da continuidade do processo (inacabado para alguns setores), que permitiu prolongar no tempo o papel e a história de Zapata e Villa. Jules Michelet colocou o povo como centro de sua obra, no lugar dos grandes personagens nobres. A criação da nação exigia mudanças profundas.

No México o próprio povo tratou de se colocar como protagonista, e seus grandes personagens estavam ligados a ele. A nação que emergiu após a Revolução tratou de encobrir algumas mudanças profundas ocorridas, limitá-las e direcioná-las, conforme seus interesses, para o futuro. A busca pelo passado indigenista, na década de 1920, foi um exemplo disso, uma vez que o Estado pós-revolucionário almejava uma estabilidade política e social. A revolução mudou para sempre a fisionomia do país. A luta brutal das massas populares conseguiu derrotar o Estado oligárquico. Entretanto, as classes dirigentes formaram autogovernos e conduziram uma “contrarrevolução” dentro da Revolução. Os caudilhos pequenos burgueses aliados com alguns latifundiários sobreviventes construíram o Estado conforme seus objetivos, apropriando-se da luta revolucionária das massas.³⁸⁹

Quando apresentamos o Projeto deste trabalho, em 2010, completava-se o aniversário de cem anos da Revolução Mexicana. Um processo que gerou marcas permanentes nas gerações futuras e é requisitado por diversos grupos políticos e sociais. A surpresa diante do levante em Chiapas, capitaneado pelo Comandante Marcos, teve como explicação imediata o impacto das políticas neoliberais e os efeitos do processo de globalização.³⁹⁰ Contudo, como

³⁸⁹ BUSTOS, Rodolfo Bórquez; MEDINA, Rafael Alarcón; LOZA, Marco Antônio Basílio. **Revolução mexicana**: antecedentes. Desenvolvimento. Consequências. São Paulo: Expressão Popular, 2008, p. 145-189.

³⁹⁰ O conceito globalização chegou aos dicionários em 1961 com o sentido de tornar as coisas mundiais em abrangência e aplicação. Logo em seguida foi utilizado por organizações como *World Wildlife Fund* (WWF) e Anistia Internacional. Nos anos 1980 virou um chavão burocrático e empresarial. Somente no final do século XX surge seu antônimo, a antiglobalização, com os protestos que emergiram ao redor do mundo em virtude das consequências sociais. Estas diferentes denominações surgem do impacto das transformações, quando os modos de ser, agir e pensar são abalados. As metáforas e expressões descritivas e interpretativas circulam pela produção científica: “Aldeia global”, “Fábrica global”, “Nova Babel”, “*Shopping Center* global”, “*Disneylândia* global”, “Desterritorialização”. Estas leituras abrem diferentes pontos de vista, suscitam ângulos de análise priorizando um determinado aspecto social, geográfico, histórico, cultural ou econômico. IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 13-25. ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.14. O contexto neoliberal moldou uma visão da globalização como um desdobramento inevitável do capitalismo, um coroamento necessário, harmônico e funcional ancorado no paradigma evolucionista. Contra esta visão, Hobsbawm nos lembra de que a globalização não é um processo universal que atua da mesma forma em todos os campos da atividade humana, e não é facilmente transposta para a esfera política. Se, por um lado, temos acesso mais amplo aos bens produzidos, por outro lado, não temos o acesso equivalente. Propaga-se o desejo de garantir o acesso tendencialmente igualitário num mundo marcado pela desigualdade, o que leva a globalização a produzir um impacto mais sensível para os que menos se beneficiam dela. A globalização divide. A globalização une. Ela divide enquanto une. Ser local num global produz uma sensação de angústia, pela necessidade imposta e vivenciada de estar em movimento mesmo estando fisicamente imóvel. HOBBSAWM, Eric. **O novo século**: entrevista com Antonio Polito. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 50-51.

destacou Cláudia Wasserman, um olhar de longa duração conecta esta insurreição com o processo de 1910.³⁹¹ O México sempre se destacou pela sua peculiaridade frente aos seus vizinhos latino-americanos. Nas décadas de 1960 e 1970, enquanto os países do Cone Sul foram vitimados por regimes de ditaduras militares, o México manteve sua estrutura democrática. Os governos que passaram pelos anos de 1950 a 1980 mantiveram o equilíbrio burguês, nem sempre de forma tranquila. A legitimação oscilava entre mecanismos de consenso e coerção.

O contexto pós-revolucionário intensificou a atividade cultural do país, incorporou temas da cultura popular, promoveu uma grande alfabetização da população. As massas, que no processo de luta foram os motores da revolução, no período seguinte não puderam dirigir o processo. Os grupos nortistas, principalmente de Sonora, souberam manobrar interesses e convergências para se estabelecer no poder. Há que ressaltar que o exército não mais serviu de apoio à oligarquia, que viu seu poder desmantelado. A exploração do petróleo foi nacionalizada, e uma reforma agrária foi realizada, principalmente no governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Contudo, as contradições sociais ainda se mantiveram, e o sul do país ainda apresentava grandes níveis de pobreza. O desmantelamento do Estado com as políticas neoliberais e o agravamento da situação social conectaram esses fatores. O espaço de experiência foi alongado para o passado, a fim de servir de escopo para o desejo de transformação do horizonte de expectativa. A Revolução era ressignificada na prática, e isto não deixou imune o campo acadêmico da História.

O século XIX marcou a ascensão e consolidação da historiografia científica. Porém, como destacamos no primeiro capítulo, isto não foi um processo retilíneo e homogêneo. Ranke já reconhecia que a referência ao empírico ocorria de forma diferente do que àquele verificado nas ciências naturais, por isso atribuía para a História um lugar intermediário entre as ciências naturais e a filosofia.³⁹² De certa forma, reverbera a crítica de Tucídides a Heródoto (que acusava seu antecessor de logógrafo, cuja obra tinha por objetivo servir ao auditório), quando apontou que os elementos ficcionais, sem apoio de documentação, acabariam prevalecendo nos relatos posteriores. Ainda na esfera germânica, Droysen foi mais além, refletindo sobre a formação da percepção do sensível, destacando que as sensações

³⁹¹ WASSERMAN, Cláudia. Entre a revolução mexicana e o movimento de Chiapas: a tese da hegemonia burguesa no México ou “por que voltar ao México 100 anos depois”. **Cadernos IHU Ideias** (UNISINOS), v. 152, p. 1-23.

³⁹² RANKE, Leopold von. O conceito de História universal. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org.) **A História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 202-215.

enviam um signo de sentido para o cérebro. Conclui que o tempo está no indivíduo, antecipando as pesquisas desenvolvidas por Ilya Prigogine, que abordaremos mais adiante.

Johann Gustav Droysen concebeu a historiografia composta pelos métodos de investigação histórica, pela análise sistemática e pelas técnicas de representação. Para ele, a construção do passado ocorre a partir das suas representações. A História apresentada pelo cinema coaduna as quatro formas de interpretação de Droysen.³⁹³ Na interpretação biográfica, destacam-se os agentes humanos, e o cinema tem como cerne a condução narrativa por agentes humanos. Na interpretação pragmática, buscam-se os nexos causais. Na interpretação condicional, o foco volta-se para a sequência geral dos acontecimentos. Por fim, a interpretação das ideias, que integra os eventos ao processo moral. A “intromissão” do historiador no processo de produção e apresentação ainda o incomodava. Valorizava a utilidade da história como fomentadora da autenticidade conferida ao presente, da vida prática. O cinema, mais que a História acadêmica, trabalha e valoriza a perspectiva do destinatário. A cientificidade objetivada desde o século XIX deslocou o foco da apresentação para as etapas anteriores, como a pesquisa, desconsiderando um potencial público consumidor mais amplo, e restringindo-se ao lócus acadêmico.

Se a cientificidade ia aos poucos restringindo a abrangência social da produção histórica, a imagem e seus dispositivos ampliavam seu campo de atuação e seu público. O germe fílmico presente na pintura, e os dispositivos (como as caixas ópticas e lanternas mágicas) que ensaiavam as imagens em movimento, a partir da segunda metade do século XIX, prepararam o público para a ruptura e as inovações cinematográficas.³⁹⁴ No cinema o enquadramento é centrífugo (não se limitando as bordas do quadro), porque pressupõe um espectador atuante, joga com a capacidade de criatividade deste. A alegoria, capacidade de detectar as dimensões coletivas e políticas criadas pela superfície da narrativa, crescia como recurso utilizado.

No crepúsculo do século XIX, Nietzsche criticava o excesso de História. No crepúsculo do século XX, autores como Keith Jenkins afirmavam que não precisamos apreender com a História.³⁹⁵ Do excesso ao abandono propostos, o cinema fez uso da História

³⁹³ DROYSEN, Johann Gustav. **Histórica**: lecciones sobre la enciclopedia y metodología de la historia. Barcelona: Alfa, 1983.

³⁹⁴ TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos**: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908. Porto Alegre: Terceiro nome, 2010. COSTA, Flávia. **O primeiro Cinema**: espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 1995.

³⁹⁵ JENKINS, Keith. **A história refigurada**: novas reflexões sobre uma antiga disciplina. São Paulo: Contexto, 2014.

e também ajudou a construí-la. A noção desenvolvida por Nietzsche³⁹⁶ da História monumental fomentou a noção de monumento, tematizado por Michel Foucault e Paul Veyne.³⁹⁷ Se o monumento transformava-se em documento, o documento já vinha se transformando em monumento desde o século XIX. O diálogo realizado pela Escola dos *Annales* com outras disciplinas tratou-se mais de aproximações e trocas de conceitos e referências. A História manteve-se fechada nos seus métodos, e ainda refutava olhares mais transgressores e experiências inovadoras.

Hayden White renovou a reflexão do âmbito linguístico pensando a relação do ficcional com o factual.³⁹⁸ A narrativa possui um conteúdo prévio, que existe antes da materialização da escrita. A esquematização da meta-história de White compõe três tropos da dimensão manifesta do trabalho histórico. Na **Argumentação formal**, o paradigma do formismo trabalha com a identificação de objetos e a delimitação de etiquetas. A apresentação e definição dos personagens Zapata e Villa, em *México insurgente*, pode ser vista como formista. Também carrega um caráter organicista, por destacar o indivíduo dentro do processo, e um caráter contextualista, onde os eventos são inseridos dentro de um contexto. A explicação utilizando o recurso do mapa e a narração em *off* buscam explicar os fios que prendem indivíduos ao contexto. No tropo da **elaboração de enredo**, o autor seria forçado a enquadrar seu enredo em modelos arquetípicos (romanesco, tragédia, comédia e sátira). Isto se assemelha ao papel que o gênero fílmico desempenha no cinema. O *Western* é um dos gêneros que mais contempla esta proposta. No modo romanesco, o herói transcende o mundo pela experiência. A figura do herói no *Western* (e no *Spaghetti Western*) carrega esse caráter. Em *Companheiros e Uma bala para o general* esta característica está dada na tela, e também atua como expectativa na consciência dos espectadores. Por fim, no tropo da **implicação ideológica**, podemos argumentar que Eisenstein flerta com o anarquismo, ao desejar um passado utópico e natural, e os *Spaghetis* flertam com o radicalismo, por trabalhar com uma utopia iminente.

A análise de White, aplicada para o cinema, se assemelha em alguns pontos com a proposta de John Thompson. A vantagem de trabalhar com a categoria da ideologia é que ela abarca os caracteres estético-linguísticos e não desvincula estes elementos de uma base social. Como destacaremos a seguir, com Jörn Rüsen, o caráter racional e a cientificidade estão

³⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre História**. São Paulo: Loyola, 2005.

³⁹⁷ Le GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: Le GOFF, Jacques **História e Memória**. Campinas: EDUNICAMP, 2003, p. 525-541. VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a História. In: VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília, EdUNB, 1999, p.

³⁹⁸ WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2008.

presentes desde o ponto de partida, e seu desenvolvimento metodológico permite estabelecer diferenças entre ficcional e factual no trabalho de pesquisa.

Neste ponto, também questionamos a abordagem de David Bordwell. Este autor atribui ao estilo o ponto chave da construção fílmica. Bordwell trabalha com a ideia de *mise-en-scène*, a ação que ocorre dentro de cada quadro. O estilo carrega funções denotativas, demonstra as qualidades expressivas, tem um caráter simbólico e decorativo. Tal como também destacamos, ele afirma que a imagem em movimento produz traços que ativam o olhar e a mente: Bordwell desenvolve o conceito de *Schemata*, a imagem mental de um reconhecimento visual resultante das atividades perceptivas e cognitivas que organizam o conhecimento e as hipóteses.³⁹⁹ Ele questiona a abordagem dos estudos que interpretam os fenômenos fílmicos pelos conceitos culturais. “O diretor é o filtro final. É o diretor que liga a câmera, não a cultura”.⁴⁰⁰ Contudo, contrapomos Bordwell afirmando que a cultura ligou o diretor antes que ele ligasse a câmera.

Keith Jenkins afirma que os historiadores não compreenderam que, no debate sobre as questões linguísticas, se problematiza o *status* da forma e não o conteúdo. Contrapomos a sua afirmação as análises de Thompson e Rüsen, que demonstram que não há uma separação entre estas esferas. E é sobre isto que discorreremos agora.

4.3 Quatro aproximações da relação Cinema-História: Ilya Prigogine, António Damásio, Reinhart Koselleck e Jörn Rüsen

As pesquisas desenvolvidas por Ilya Prigogine estiveram centradas na questão do tempo. Segundo o senso comum, todo evento é precedido por outro que é sua causa, mas este senso comum também afirma que o ser humano tem a capacidade de escolha entre diferentes opções e possibilidades. O “dilema do determinismo” desafia nossa relação com o mundo e com o tempo. A questão do tempo torna-se fundamental para a existência e o conhecimento. O tempo também está no centro reflexivo da Física, pois, desde a concepção galileana, é o ponto de partida da ciência ocidental. Para a ciência, desde Einstein, o tempo é tomado como uma ilusão. Sua incorporação aos estudos empíricos e reflexivos não autorizou a distinção entre passado e futuro, pois não havia a concepção de uma flecha do tempo. Contudo, em

³⁹⁹ BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico: una introducción**. Barcelona: Paidós, 1995. Para um estudo crítico ver: SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. David Bordwell: sobre a narrativa cinematográfica. **X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC**. 2004.

⁴⁰⁰ BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008, p. 312.

todas as áreas da ciência o passado e o futuro desempenham papéis diferentes. Ele é a matéria-prima criadora da realidade e fonte inesgotável do novo.⁴⁰¹

Foi o cientista Ludwig Boltzmann, no século XIX, que identificou o paradoxo do tempo, seguindo o exemplo de Charles Darwin, objetivando desenvolver uma descrição evolucionista dos fenômenos físicos. Mas Boltzmann era uma voz isolada. A partir daí, a noção do tempo ficou entregue ao campo da fenomenologia. Cabia aos seres humanos a responsabilidade pela presença da diferença temporal no processo de observação. Isto continuou quase que como elemento intocável até a metade do século XX. Entretanto, o desenvolvimento da física de não equilíbrio e da dinâmica de sistemas dinâmicos instáveis buscou dar um sentido ao tempo da evolução ao nível da descrição fundamental.

O desenvolvimento da Termodinâmica permitiu a construção de uma ponte entre a física e a química no campo que trata das relações de energia mecânica com o calor. A Termodinâmica é uma ciência que se configurou historicamente com os estudos e análises de problemas relacionados ao calor, e seus arcabouços teóricos são a pressão, o volume, a composição química, a temperatura e a quantidade de calor. Estes estudos, associados às pesquisas que demarcavam crescimento irreversível da entropia (medida da desordem de um sistema), somados ao impulso da teoria da relatividade e à mecânica quântica, no início do século XX, contribuíram para recuperar a visão da unidade do ser humano e da natureza. Não é o ser humano o criador da flecha do tempo, trata-se do ser humano ser filho dela.

A descoberta – com destaque para os trabalhos realizados por Ilya Prigogine, em meados do século XX – da instabilidade de partículas elementares, das estruturas de não equilíbrio, dissipativas, e do funcionamento de sistemas caóticos, contribuíram para questionar a concepção imutável do tempo. O caos apresentado por Prigogine não representa a desordem, mas sim um gerador de uma nova ordem complexa. A instabilidade contribuía para questionar a irreversibilidade. Essas concepções trouxeram como implicação para a ciência a inclusão do acontecimento, do novo, da probabilidade. Inserida na narrativa científica, temos a narração de uma história. Destaca-se que o conceito de vazio, em física, não é tomado por uma ausência de qualquer coisa, mas sim um estado físico flutuante que produz massas leves ou pesadas, e que é instável. A transformação do espaço-tempo em matéria, no momento da instabilidade do vazio, corresponde a uma explosão de entropia, que é, por sua vez, um fenômeno irreversível.

⁴⁰¹ PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Unesp, 1996. PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **Entre el tiempo y la eternidad**. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1992.

A ciência clássica privilegiava a ordem e a estabilidade, entretanto, nos níveis de observação, reconhece-se a presença da instabilidade. Neste novo patamar da física, as leis da natureza passam a exprimir possibilidades e probabilidades. O papel do observador não pode mais ser negligenciado. “Assistimos ao surgimento de uma ciência que não mais se limita a situações simplificadas, idealizadas, mas nos põe diante da complexidade do mundo real, uma ciência que permite que se viva a criatividade humana como a expressão singular de um traço fundamental comum a todos os níveis da natureza”.⁴⁰² Para trabalhar com esta perspectiva, Prigogine promove uma profunda relação com a filosofia. A falta de diálogo dos físicos contemporâneos com a filosofia era uma de suas maiores críticas aos seus colegas, uma vez que, para ele, a questão do tempo e do determinismo está no cerne do pensamento ocidental desde os filósofos pré-socráticos.⁴⁰³

O caráter irreversível atribuído ao tempo, por Prigogine, pode ser relacionado ao evento, enquanto categoria histórica. O conceito de temporalidade desenvolvido pelo físico possibilita pensar uma nova visão de realidade, e se relaciona com a disciplina histórica na questão da historicidade. Com o reconhecimento da existência do tempo, a história passa a estar presente na própria matéria, conseqüentemente, na realidade das coisas que existem. Outra ideia fundamental dessa teoria é que a descrição científica deve ser coerente com a definição dos meios teóricos acessíveis a um observador, que não é visto como externo ao mundo. Essa perspectiva desencadeia uma nova concepção de objetividade física, levando em consideração a relatividade implícita ao referencial, e não mais à universalidade, ao absoluto.⁴⁰⁴

O fato de a relatividade “basear-se numa coação que não é válida senão para observadores físicos, para seres que não podem estar senão em um único lugar de cada vez e não em todo lado ao mesmo tempo, faz desta disciplina uma física humana”,⁴⁰⁵ não significa tomar a física por subjetiva, produto de nossas preferências e convicções, mas sim uma física submetida às coações intrínsecas que nos identificam como pertencendo ao mundo físico que descrevemos. É através desta “nova” física, que pressupõe um observador situado no mundo, que se permitirá desenvolver um diálogo com a natureza. A necessidade de superação da visão dicotômica e separatista entre a cultura científica e a cultura das humanidades torna-se

⁴⁰² PRIGOGINE, 1996, op., cit., p. 14.

⁴⁰³ Ibid., p. 17-20.

⁴⁰⁴ CARVALHO, Rodrigo França. **Temporalidade e historicidade em Ilya Prigogine**. 155 f. Dissertação de Mestrado. Goiânia, 2012. CARVALHO, Rodrigo França. A historicização da física e uma nova dimensão da história: o tempo na visão de Ilya Prigogine e de Reinhart Koselleck. **Diálogos**, v. 19, n. 2, p. 813-848.

⁴⁰⁵ PRIGOGINE, 1996, op., cit., p.

essencial para conceber este novo espaço de reflexão. Esta “nova aliança”,⁴⁰⁶ expressão que batizou um dos livros de Prigogine, não pode deixar de fora a discussão da mudança de uma visão da natureza tida como autômata; diferente daquela em que é submetida a leis matemáticas. “A ciência clássica concebeu a natureza como algo submetido a um esquema teórico universal que reduz suas diversas riquezas às ‘melancólicas’ aplicações de leis gerais”.⁴⁰⁷ Essa ciência consolidou-se como um instrumento de controle e de dominação. A natureza tornou-se desencantada, e, ao mesmo tempo, manejável e dominada. O homem, tomado como algo desintegrado dela, concebe-se como senhor do mundo. Contudo, para Prigogine a ciência não pode agir como um meio de manipulação da natureza e do mundo. A ciência constitui-se num diálogo, expressão máxima da cultura.

Para concretizar-se, o conhecimento precisa de duas condições. A primeira é uma interação real entre sujeito que conhece e objeto conhecido. A segunda é a diferenciação entre passado e futuro. A dualidade que concebeu a matéria, *res extensa*, e a mente humana, *res cogitans*, inseriu a divisão dos modos de conhecimento em duas culturas, sendo que as da natureza acabaram sendo mais valorizadas no espaço científico desenvolvido depois do Renascimento, e impulsionadas no século XIX. A crítica realizada por Hans Ulrich Gumbrecht à metafísica, que colocou o homem como observador externo, é amplificada por Prigogine, que trata de devolver o homem à natureza. Gumbrecht destacou que a arte permite experiência simultânea do efeito de presença e sentido. As tipologias de “cultura de presença” e de “cultura de sentido” estão integradas no funcionamento do cérebro e do corpo. Elas não se encontram com o mesmo peso, pois as conexões dependem do arquivo cerebral.⁴⁰⁸ A saída à metafísica proposta por Gumbrecht, através do resgate da experiência, já era experienciada de forma consciente, ou inconsciente, pelo cinema.

No século XIX, a busca pelo caráter científico esteve atrelada à perseguição dos moldes das ciências da natureza. O exemplo de Carl G. Hempel, trazido por Paul Ricoeur, destaca sua proposta de defender que as leis gerais têm na História, e nas Ciências Naturais, funções análogas.⁴⁰⁹ Estas leis operam desde a pesquisa, e alicerçam a formatação do método. Para além desse engessamento, Prigogine destaca que

Toda história contém a irreversibilidade, o acontecimento e a possibilidade de certos acontecimentos, em certas circunstâncias, de adquirirem uma significação, de

⁴⁰⁶ PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A nova aliança: metamorfose da ciência**. Brasília: UnB, 1997.

⁴⁰⁷ PRIGOGINE, 1996, op., cit., p.

⁴⁰⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUCRIO, 2010.

⁴⁰⁹ RICOEUR, Paul **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

estarem no ponto de partida de novas coerências. Compreender uma história é não reduzi-la nem a regularidades subjacentes, nem a um caos de acontecimentos arbitrários, é compreender, ao mesmo tempo, coerências e acontecimentos.⁴¹⁰

Indo além: o conceito de sensibilidade une o que os físicos estavam acostumados a separar – a definição do sistema a ser observado e a sua atividade ao longo do processo. A física de Prigogine destaca que um sistema pode, no momento em que aumenta seu desvio do equilíbrio, perpassar zonas de instabilidade. Ao passar por essas múltiplas zonas, seu comportamento ganhará em termos qualitativos. Este trajeto a ser percorrido e esta caminhada não são a-históricos. São históricos, e sua descrição deve ocorrer pela forma narrativa. As noções de instabilidade e de acontecimento nada devem à arbitrariedade.

Na historicidade pensada por Prigogine, a relação temporal passado-presente-futuro é dinâmica, e estas dimensões não são equivalentes. E justamente por isso é que existe a historicidade. O físico cita Fernand Braudel e suas análises da longa duração, e também a história dos acontecimentos. A controvérsia em relação ao acontecimento perdurou (e ainda perdura) nos debates historiográficos. A inserção dos acontecimentos nas estruturas, e suas relações, é elemento chave para pensar este ponto. A repulsa desenvolvida pelo acontecimento devia-se ao seu caráter de imprevisibilidade.

A reflexão de Reinhart Koselleck torna-se vital para complementar uma reflexão sobre o tempo e as ciências. Trabalhando a partir da História dos conceitos, Koselleck analisa como os conceitos emergem a partir de um campo de experiência e de deslocamento. Suas análises trabalham como os conceitos impõem uma transformação no próprio campo histórico, tornando-se, eles mesmos, acontecimentos. Os conceitos também atuam redefinindo os ritmos da percepção que os seres humanos têm dos fenômenos sociais. Os historiadores lidam simultaneamente com os conceitos que uma determinada época elaborou para refletir sobre si própria, e, com aqueles que decorrem de sua própria atividade. A tríade – linguagem, alteridade, e tempo – encontra-se no cerne da produção de Koselleck.

Cada presente ressignifica o passado e o futuro conforme seus interesses e demandas. Indo além: cada presente concebe de uma maneira diferente a relação entre o passado e o futuro, a assimetria presente entre estas duas instâncias. Desta relação nasce a sensação do tempo; as alterações de ritmo com acelerações e desacelerações. Para Koselleck, elas são construções humanas e individuais. A leitura de textos onde a experiência temporal manifestou-se na superfície da linguagem, seja de forma explícita ou implícita, constitui seu objeto. “Todos os testemunhos atestam a maneira como a experiência do passado foi

⁴¹⁰ PRIGOGINE; STENGERS, 1992, Apud CARVALHO, op. cit., p. 52.

elaborada em uma situação concreta, assim como a maneira pela qual expectativas, esperanças e prognósticos foram trazidos à superfície da linguagem”.⁴¹¹ Destacamos que a presença do adjetivo “concreta”, na referência citada, insere uma diferenciação da análise de Koselleck com os estudos linguísticos de Hayden White, por exemplo. Se para este a História é uma estrutura verbal em forma de discurso narrativo, para o historiador alemão a reflexão conceitual não se desvincula da História social. Pensar como a semântica dos conceitos plasmou a experiência histórica do tempo guarda uma relação com a análise de como a história e sua experiência é plasmada em fotogramas.

Koselleck articula duas categorias capazes de fundamentar a possibilidade de uma história que agregue uma reflexão sobre o tempo histórico, entrelaçando passado e futuro, que são “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. Todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas desenvolvidas pelas pessoas. Elas dirigem as ações concretas no movimento social e político. Estes dois conceitos também envolvem a consciência humana. A experiência consiste no passado atual. Pertence ao passado que se concretizou no presente através das memórias, dos vestígios e das fontes, transmitidas por gerações e pelas instituições mantidas ou criadas por elas. Ela funde uma elaboração racional quanto às formas inconscientes de comportamento. Há uma assimetria temporal, uma vez que a presença do passado é diferente da presença do futuro. Ela é espacial porque se aglomera em camadas, os estratos do tempo que se apresentam de forma simultânea no presente.

É com a categoria de horizonte de expectativa que Koselleck trata de pensar a presença do futuro. A expectativa é composta pela sensação do que virá; os medos, ansiedades, desejos, confianças. Uma análise racional que mira o futuro. Se explicarmos graficamente estas categorias, podemos utilizar a seguinte imagem:



Imagem: BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**, v. IV. Petrópolis: Vozes, 2011.p. 277.

⁴¹¹ KOSELLECK, op., cit., p. 15.

A linha horizontal representa o horizonte de expectativas e o semicírculo o campo de experiências. Todo passado que não é conhecido, que não restou memórias ou que os vestígios se perderam está fora do semicírculo. O que se encontra dentro do semicírculo é o que pode ser acessado pelos historiadores e pesquisadores. Eventualmente, algo que está dentro do espaço de experiência pode passar para o espaço do que se perdeu. Também algo que estava ali pode adentrar o espaço de experiência. A linha representa o horizonte, o futuro-presente. A expectativa está no espaço além da linha, no horizonte. Entre estas duas linhas se comprime o presente, em constante movimento.

Foi na modernidade que a expectativa se distanciou da experiência. Até o século XVII, o futuro parecia atrelado ao passado. O fio da tradição foi rompido nesse período, a lacuna entre passado e futuro deixou de ser uma condição para o pensamento. No século XX amadureceram as condições para o olhar complexo sobre a questão da temporalidade. Neste breve e intenso século, desenvolveu-se um novo viver coletivo, onde as sensibilidades foram extremadas.

António Damásio dedicou-se a estudar a formação da consciência humana. Era fascinado pelos mistérios envolvidos na transição da inocência/ignorância para o conhecimento/autointeresse, o nascimento da mente conhecedora. Desta transição nasce o modo como conhecemos; dela advém a arte e a ciência.

É com a consciência que um organismo torna-se portador de emoções, torna-se ciente do sentimento que vivencia. Da perspectiva neurobiológica, trata-se de averiguar como o cérebro engendra imagens (um padrão mental numa modalidade sensorial) de um objeto que comunicam aspectos físicos deste e a reação frente a ele. Trata-se de averiguar como, enquanto uma pessoa faz algo, ela possui senso dela mesma. Presença que significa o observador das coisas imagéticas. Essa presença é uma imagem de um sentimento e contribui para quebrar a ideia pura de objetividade. Podemos pensar na experiência de ver um filme, onde o espectador entra na narrativa, vive a história apresentada, mas mantém consciência de si. Ele sabe que o que está presenciando é ficção.

O cerne do resultado das pesquisas de Damásio é que a consciência e a emoção não são separáveis. Pode-se classificar a consciência em dois tipos: a consciência central e a consciência ampliada. A consciência central fornece o sentido do acontecimento no agora, onde ocorre seu campo de ação. Ela não ilumina o futuro e o passado presente, e sua constituição é recente. A consciência ampliada é mais complexa. Nela, a identidade do eu

situa-se em um ponto histórico ciente do passado e do futuro antevisto. Para operar ela depende da memória convencional e da memória operacional. As instâncias temporais passadas e futuras são sentidas no presente, e neste espaço ocorre a criatividade.⁴¹²

O autor propõe uma experiência, sugerindo que o leitor que está com olhos diante da página mire um objeto que está ao seu lado. Neste segundo, diferentes regiões do cérebro construíram diversos mapas pelas diversas regiões motoras do organismo e pelas entradas sensoriais. Inserindo neste ponto uma associação com a montagem cinematográfica, a justaposição de imagens, construindo um significado, ritmo e um argumento, denota como a estética é inseparável do conteúdo. Ao projetar uma sequência de imagens, um cineasta irá direcionar o espectador e a criação destes mapas sensoriais. Porém, o espectador também fará conexões com os elementos presentes de suas memórias convencionais e operacionais.⁴¹³

Damásio afirma que as ações funcionam coligadas com as imagens. São estas que permitem a escolha entre um repertório de padrões de ações previamente disponíveis. Revisamos cenários, opções e, inclusive, podemos inventar novas ações. Com base nisso, destacamos que o espectador também age sobre o filme, fazendo com que a visão apresentada nunca seja fechada. Ao levantar uma questão a partir da exposição de uma imagem, cena, filme ou texto, o processo realizado para preencher as lacunas pode trazer mais frutos e ser mais positivo do que a preocupação com os fatos, datas e “toda História”.

A consciência ligou o sistema regulador da vida com o processamento de imagens que representam coisas e eventos dentro e fora do organismo. É pelos sentimentos que as emoções voltam para fora e impactam a mente. A consciência tem que estar presente para que os sentimentos influenciem o indivíduo.

No século XIX, o estudo das emoções foi abordado por Charles Darwin, que analisou sua expressão e evolução em diferentes espécies. O pai da psicanálise, Freud, também estudou as emoções a partir do seu potencial patológico dos transtornos. Hughlings Jackson deu um dos primeiros passos para a neuroanatomia das emoções ao delimitar o hemisfério cerebral direito como responsável pelas emoções, e o esquerdo como determinante para a linguagem. Essa dualidade demarcou toda a pesquisa e concepções futuras. A emoção estava no polo oposto ao da razão, vista como mais refinada. Mais do que isso, a emoção estava restrita ao corpo, e a razão ao cérebro. Na análise de Damásio, a ciência negligenciou as emoções por

⁴¹² DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁴¹³ Uma aproximação da Montagem cinematográfica pensada para o campo histórico foi realizada por: SOUZA, César Henrique Guazzelli. *A História como Montagem: contribuições do cinema para a crítica da historiografia. Domínios da Imagem*, n. 11, p. 25-38, 2012.

diversos fatores. A ausência de uma perspectiva evolucionista foi um deles. A evolução das pesquisas sobre a homeostasia (as reações fisiológicas coordenadas e automáticas do organismo vivo) não avançou para o campo do funcionamento da mente. Outro fator foi a ausência da noção de organismo, separando o corpo do cérebro nos estudos desenvolvidos.

As emoções integram o processo de raciocínio e decisão. Damásio desenvolveu a hipótese do marcador somático, onde demonstrou que reduzir a emoção é prejudicial para a racionalidade⁴¹⁴. Nas tomadas de decisões, as emoções não são substitutas da razão. As emoções e sentimentos são parte de um *continuum* funcional. As emoções constituem um capítulo complexo de reações químicas e neurais que seguem um padrão. São processos determinados biologicamente e presentes no mecanismo cerebral de modo inato. A cultura e o aprendizado funcionam como indutores. As emoções não estão concentradas no corpo e afastadas do cérebro, mas utilizam o corpo como um teatro. Elas podem ocorrer em dois casos. No primeiro, o organismo processa um objeto pelos mecanismos sensoriais. No segundo, a mente evoca um objeto e o representa através de imagens. Aqui este procedimento pode ser visto como uma metáfora com o funcionamento do cinema, quando o espectador vê as imagens na tela e executa quando sua projeção mental. Estes indutores não fazem parte do organismo, pois são externos a ele. Os organismos ganham experiência factual e emocional.

A intensa relação com o passado, vivenciada no século XX, reforçou o desejo de obter uma experiência direta com ele, a ponto de procurar alcançar uma proximidade espacial. A experiência fílmica não envolve somente a entrega da mente, mas do corpo também. Ela pressupõe uma entrega vicária do espectador. Para se aproximar destas experiências pelo modo textual, Hans Ulrich Gumbrecht renuncia a sequencialidade narrativa para tentar alcançar a simultaneidade.⁴¹⁵ O cinema não abre mão da prática narrativa para se aproximar destes elementos. Ao contrário, a sequencialidade da história retratada na tela torna-se compreensível pelo modo de funcionamento do cérebro. Emoção e sentimentos trabalham com justaposições de imagens no cérebro. A sequência é que confere a compreensão e o envolvimento. Ao acompanhar uma história, o espectador vai se inserindo, e, quanto mais os meios cinematográficos e recursos técnicos se tornaram latentes, mais este processo obteve sucesso.

⁴¹⁴ Antes do raciocínio de algo o ser humano pressente uma orientação para uma ação futura. Somático porque a sensação é corporal (soma em grego significa corpo). Como o estado marca uma imagem, denominou-se de marcador. O marcador somático converge a atenção para que uma ação possa conduzir, atuando como um sinal de alarme. Uma análise detalhada de custos e benefícios ocorre depois dessa ação corporal. São “um caso especial do uso de sentimentos gerados a partir de emoções secundárias. Essas emoções e sentimentos foram ligados, pela aprendizagem, a resultados futuros previstos de determinados cenários”. Dessa forma o comportamento social requer que indivíduos formem teorias adequadas de suas mentes, e de outras pessoas.

⁴¹⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Neste ponto, reconhecer que os historiadores também fazem uso de técnicas narrativas, que suas explicações ocorrem pela narração, pensar como o significado é produzido pelo texto histórico e que suas obras estão inseridas no campo de demandas da vida prática, torna mais aceitável reconhecer a visão histórica produzida pelo cinema.

Os filmes também podem servir para criar relações significativas entre o passado e o presente vivido pelas suas audiências. A lógica ficcional é definida pelo seu caráter funcional; assim, as questões concernentes à narrativa ocupam um lugar privilegiado na estruturação de uma história. O espectador pode distinguir o ficcional e o factual ao assistir um filme? Como destacou Damásio, depende das configurações cerebrais, dos códigos que os fatores acrescentam. O que é visto na tela é confrontado com este material, e pode referendar, questionar, ou levar a procura do novo. Como destacamos no primeiro capítulo, autores como Kendall Walton e Murray Smith demonstraram que a relação com a ficção não envolve uma suspensão da incredulidade.⁴¹⁶ Mais do que ter o espaço preenchido pela ficção, é o espectador que “desce” ao mundo ficcional. Ele experimenta acontecimentos históricos pertencentes ao passado como um manobrista centrado no presente, olhando o futuro pelo para-brisa e o passado pelo retrovisor.

O receio que a palavra “imaginação” causava para os historiadores ainda encontra eco nos dias atuais. Imaginar refere-se à capacidade de criar imagens de fenômenos que não estão disponíveis para a percepção no presente. O recuo histórico realizado a partir das fontes, onde o historiador se coloca no momento presente dos agentes históricos, também pode ser visto como um ato criativo. E é justamente porque ocorre a partir das fontes que os recursos criativos – como a invenção de personagens e eventos – estão excluídos do rol de alternativas metodológicas no método científico da História. A criação no âmbito histórico procede de forma diferente do que a realizada no cinematográfico.

Por muito tempo se associou a narrativa com a criação de mundo imaginária. Logo, um personagem histórico representado em um filme eleva a desconfiança dos historiadores. A duplicação presente no processo de atuação do ator compreende dois momentos históricos: o momento da enunciação, do qual o narrador fala, e o momento histórico, referido pelo discurso. No âmbito fílmico, este processo estaria marcado pelo excesso, pela presença excessiva dos recursos de representação. O caráter antropomórfico da narrativa cinematográfica, que atribui ao agente da narrativa certas qualidades de quem o representa,

⁴¹⁶ WALTON, Kendall. Temores fictícios. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005. SMITH, Murray. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.), op., cit.,

também é questionado pelos historiadores.⁴¹⁷ Neste ponto, podemos caracterizar os personagens como referenciais; como aqueles que trazem para o mundo da ficção um conjunto de ações, comportamentos e imagens que fazem parte da bagagem dos espectadores. Zapata e Villa, em *México em Chamas*, são exemplos. Por outro lado, há aqueles personagens anônimos ou desconhecidos que são gradualmente caracterizados na narrativa. Basco e Chunchu são exemplos, pois suas atuações vão compondo a constituição de uma figura revolucionária que pode se conectar com as imagens presentes nas bagagens dos espectadores. No trabalho de pesquisa realizado pelo historiador, ele não deixa de realizar procedimento semelhante, pois seus personagens e agentes também estão carregados com essa bagagem. Suas descobertas podem complementar, desautorizar ou criticar esse conteúdo pré-existente. E aqui se insere um ponto polêmico: uma coletividade, um grupo político, por exemplo, também se constitui em um personagem histórico. Lembremo-nos do estudo de Paul Ricoeur que classificava o Mediterrâneo, na obra de Fernand Braudel, como o personagem central do livro, junto com Felipe II.

Podemos pensar o próprio conceito de Revolução também como exemplo. Este conceito apresenta-se como um vasto campo que pode ser percorrido de diferentes maneiras, composto por uma gama de eventos, personagens e ações. Um romancista ou um cineasta precisam organizar sua narrativa em torno de uma configuração estável de um personagem e sua relação com o todo. Já o historiador tem como tarefa identificar e configurar um campo de deslocamento dos atores que encarnam esse desenvolvimento coletivo. A “impessoalidade” da História coloca em ação elementos macronarrativos, como as categorias de Nação ou Revolução. No cinema, esses elementos podem emanar das metáforas, simbolizações ou condensações em prol dos recursos visuais e dos protagonistas.

Um filme é capaz de conectar os espectadores contemporâneos com realidades passadas, seus vestígios e sentidos. A presença do ator que dá corpo e voz aos agentes do passado proporciona uma reedificação pela presença. É comum os historiadores tomarem o filme como um meio capaz de realizar uma abordagem aproximada daquela feita para a forma escrita. Aproximada, nunca paralela. A presença do ficcional desvaloriza a abordagem dos eventos históricos.⁴¹⁸ Neste ponto, as reflexões de Jörn Rusen sobre a constituição do campo disciplinar como um espaço compartilhado pelas demandas da vida prática proporciona romper esta concepção.

⁴¹⁷ GUYNN, William. **Writing history in film**. New York: Routledge, 2006.

⁴¹⁸ Uma aproximação da abordagem da emoção fílmica foi realizada por ARREGI, Imanol Zumalde. La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas. **Revista Latina de Comunicación Social**, n. 66, p. 326-349, 2011.

Durante longo tempo, as questões referentes às formas e funções do saber histórico parecem ter se desviado do âmbito da teoria da História.⁴¹⁹ Erigido o edifício da regulação metódica e da racionalidade intrínseca ao saber histórico, pensar nas formas como a História é apresentada parece fugir dos pressupostos básicos do campo construído. Assim, as formas e as narrativas foram pensadas como consequências automáticas do cuidado metodológico. As antecedentes produções históricas, anteriores à consolidação do campo científico, nutriam uma atenção central às formas do saber histórico. Na tradição retórica cuidava-se das regras da escrita e da poética normativa. No Renascimento acentuou-se ainda mais a atenção dada ao leitor, com a preocupação com os modos de leitura. A constituição do campo científico desviou o foco para a pesquisa e o método, esvaziando reflexões sobre as formas justamente quando a produção histórica se espalhava por diferentes meios sociais, com destaque para a literatura, a cultura material e o cinema.

Posições extremadas podem considerar que somente uma monografia ou uma edição crítica das fontes são capazes de incorporar um caráter especificamente científico. Trata-se, neste ponto, de averiguar o que torna a narrativa um fato social. Para a teoria da História interessa a correlação destes fatos sociais com a ciência, e que consequências produzem desse uso prático. Pensar deste modo permite conceber que outros campos produtores de sentido e conhecimento histórico também carregam elementos científicos. A visão histórico-cinematográfica não está, portanto, deslocada e divorciada da academia. A ciência não pode ficar alienada do uso prático do saber histórico, uma vez que seu trabalho cognitivo nasce de impulsos que conduzem a elas. “A história, como ciência especializada, está sempre em relação íntima com a educação, a política e a arte”.⁴²⁰

Escrever História é necessário, e é tarefa dos historiadores. A questão recai sobre como fazer. O intenso debate em torno dos fatores constitutivos do caráter literário não significa que este debate, e esta reflexão, não contribuam para a evolução da historiografia e do campo científico. Predominou nas reflexões do campo acadêmico a associação da cientificidade restrita somente aos atributos investigativos, considerando suspeitos elementos da formação historiográfica que não se relacionam diretamente sobre o processo de pesquisa. A apresentação da pesquisa deveria resumir-se a construir uma forma adequada à facticidade investigada. Pensar esta instância não se trata apenas de apontar e explicitar seu caráter literário. A teoria da literatura tem interesse devido às suas possibilidades e propriedades

⁴¹⁹ RUSEN, Jörn. **História viva**: Teoria da história III. Formas e funções do saber histórico. Brasília: EdUNB, 2007.

⁴²⁰ RUSEN, v. III, op., cit., p. 16.

estéticas. Investigar a racionalidade da historiografia permite chegar aos processos da consciência histórica e de sua formação.

Conforme a teoria de Hayden White, o sentido histórico obtido pelos fatos pesquisados constitui-se na conexão narrativa que trata de transformar passado em História. Esse processo assemelha-se com as formas literárias ficcionais de constituição de sentido. O impacto destas reflexões abalou fortemente o estatuto científico da História. Entretanto, a concepção de ciência tomada pelos “impactados” era aquela onde a pesquisa garantia a facticidade. Esta facticidade incorporou a própria concepção de interpretação. O outro se encontrava “isolado” no campo da ficcionalidade. Estas novas teorias trouxeram o ficcional para dentro dos fundamentos históricos, abalando a identidade científica construída até então.

Curiosamente, nesse debate, a própria teoria da literatura questionou a cientificidade da História valendo-se da concepção positivista de ciência, tomando a realidade como facticidade pura de dados. A pesquisa constitui-se no processo de constituição de sentido onde a experiência se exprime para obter uma relevância cognitiva. A apresentação consiste no modo de constituição da narrativa de sentido, onde predomina o fator público-alvo, que molda sua relevância comunicativa. Os atributos estéticos também estão presentes no plano pré-cognitivo da comunicação, na formação da subjetividade. Na estética clássica, esse processo onde se produzem impressões sensíveis é tomado como algo espontâneo da imaginação, portanto da consciência. Dentro da pesquisa histórica, a imaginação está enquadrada, pela conexão pesquisa-experiência. A facticidade e a ficcionalidade mantêm uma relação profícua.

A pressão do passado sobre os pressupostos e as circunstâncias da vida humana prática atual é tão real quanto o são os elementos intencionais dessa práxis, com os quais os indivíduos buscam transformar tal pressão em impulsos do seu agir autônomo. Essa realidade atravessa a distinção entre facticidade e ficcionalidade no processo de memória da consciência histórica.⁴²¹

A retórica entra nesse processo como uma relação pragmática da realidade, na maneira e na forma como motiva o destinatário e cria intenções que o levam a agir. Com a Estética e a Retórica o saber histórico se nutre de propriedades para inserir-se na vida. Não é sem razão que, dos antigos à modernidade, a retórica retornou para se atrelar ao dispositivo fílmico. A retórica fílmica foi pensada no viés da narrativa, no âmbito da estética e na esfera pragmática, levando em conta os receptores.⁴²²

⁴²¹ RUSEN, v. III, op., cit., p. 34.

⁴²² ROLLINS, Peter (org.) **Hollywood**: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1987.

Para explicar a constituição narrativa de sentido onde o saber histórico é inserido nos processos comunicativos da vida humana, Rüsen estabelece uma tipologia que busca expandir conceitualmente as formas de constituição das narrativas, dando atenção ao aspecto comunicativo. Esta tipologia apresenta quatro formas de constituição de sentido: a Constituição tradicional de sentido, a Constituição exemplar de sentido, a Constituição crítica de sentido, e a Constituição genética de sentido. “Como topoi da narrativa histórica, os quatro princípios formam uma rede de características tópicas da historiografia, que abrange a totalidade do campo de estratégias históricas de argumentação”.⁴²³ Os elementos que comportam a orientação do saber histórico são a memória histórica, a continuidade, a comunicação, a identidade e o sentido. O quadro a seguir sintetiza estes elementos e suas aplicações:

	Memória	Continuidade	Comunicação	Identidade	Sentido
<i>Constituição tradicional de sentido</i>	As origens se impõem à vida contemporânea.	Elaborada na representação da mudança.	Pela adesão.	Um enraizamento das formas tradicionais em atitudes e modelos.	Tempo é eternizado como sentido.
<i>Constituição exemplar de sentido</i>	Demonstração das regras do agir.	Validade supratemporal das regras de agir.	Faculdade de julgar, produzindo regras gerais para casos particulares.	Competência reguladora.	Tempo é expresso como sentido.
<i>Constituição crítica de sentido</i>	Acontecimento questiona orientações da história vigente.	Ruptura da continuidade.	Tomada de consciência da posição.	Recusa formas de dominação.	O tempo como sentido torna-se julgável.
<i>Constituição genética de sentido</i>	O tempo é percebido como qualidade.	A evolução modifica as formas de vida.	Relacionamento discursivo, posições.	Individuação.	O tempo é temporalizado como sentido.

Tabela adaptada de: RUSEN, Jörn. **História viva**: Teoria da história III. Formas e funções do saber histórico. Brasília: EdUNB, 2007, p. 62; 43-63.

⁴²³ RUSEN, v. III, op., cit., p. 48.

Esta tipologia permite compreender a historiografia pelos pontos de vistas regulativos; compreender o elemento histórico na formação linguística. Nenhum *topoi* aparece de forma pura, podendo ocorrer mesclas variáveis. A correlação de diferentes tipos (do tradicional para a crítica, por exemplo) introduz uma tensão produtiva. A partir desta sistematização, pode-se interpretar a especificidade da formação historiográfica.

A cientificidade nas formas tradicionais é crítica da tradição, no sentido de que permite posicionar-se conscientemente em relação às tradições, não se furtando de poder assumi-las ou preservá-las. O caráter científico expande o conteúdo experiencial das orientações tradicionais. “A ciência pode revelar tradições sepultadas, pode ser o meio de um cuidado consciente da tradição e pode, enfim, obter novos potenciais de sentido da memória histórica”.⁴²⁴ A cientificidade nas formas exemplares destaca que a experiência histórica ganha peso próprio relativizando as regras que ela própria aplica. Nela, cresce a comunicação pela memória histórica; a relatividade temporal das regras do agir estende o espaço do discurso histórico. É o que corre, por exemplo, com os relatos sobre Villa e Zapata que fazem uso de memórias e recriam diálogos dos personagens a partir do cruzamento destas memórias.

A cientificidade nas formas críticas opera com uma ambivalência. Aqui a posição contrária não é apresentada de forma errônea em todos os aspectos. A reflexividade e o poder de desconstrução das contra-histórias estão inseridos nas regras de fundamentação. A própria contraposição é um efeito ampliador do entendimento. Já a cientificidade nas formas genéticas mede-se pelo grau de temporalização das circunstâncias da vida, aumentando o espaço para divergências das formas críticas.

O sujeito que aprende passa por um processo dinâmico, onde se apropria de um entendimento ou uma capacidade. No aprendizado histórico, apropria-se a História, que se torna realidade na consciência. Ao fazer isso, torna-se subjetivo. É um movimento duplo onde “algo objetivo torna-se subjetivo [...] simultaneamente, um sujeito confronta-se com essa experiência, que se objetiva nele”.⁴²⁵ Ocorre uma apropriação da experiência histórica, e uma autoafirmação ocorre mediante três operações: experiência, interpretações e orientação. No âmbito da vida prática, o aumento da experiência, com a abertura da consciência, leva ao aprendizado. É preciso que haja uma distinção qualitativa entre passado e presente para a absorção de uma apreensão.

⁴²⁴ RUSEN, v. III, op., cit., p. 70.

⁴²⁵ Ibid., p. 106.

As divergências entre as experiências do presente e as expectativas de futuro, com as quais se deve lidar no agir, dirigem seu olhar para o passado, com a intenção de construir delas uma imagem realista e de cogitar como superá-las. A alteridade do passado, experimentada, abre o potencial de futuro do próprio presente. Para tanto, importa relacioná-la interpretativamente ao presente, ou seja, inseri-la intelectualmente no quadro de orientação da própria vida prática.⁴²⁶

Desse modo, destaca-se que a narratividade não extermina a objetividade. Quando ambas se tornam uma representação histórica do passado em que estão sintetizados os aspectos da experiência e da intersubjetividade, tornam visível a “história invisível”. Toda narrativa histórica possui uma perspectiva, porém regulada metodicamente, logo, possui também objetividade. A narrativa cinematográfica está inserida na matriz disciplinar e possui objetividade, mesmo valendo-se da criação e emoção.

Jorge Nóvoa, nos estudos sobre a relação Cinema-História que vem desenvolvendo,⁴²⁷ apresentou o conceito de Razão Poética para pensar este novo campo. No caminho que traça até a identificação da crise do paradigma da historiografia contemporânea, seu objetivo é reapropriar-se das melhores aquisições para reconstruir um paradigma. Se o Positivismo apresentava uma narrativa que expunha os fatos históricos segundo os documentos escritos, buscando a objetividade na construção do saber histórico, olhando a realidade de forma exterior ao pensamento, o Materialismo histórico recuperou um potencial crítico.⁴²⁸ A identificação da noção de Mais-Valia, por exemplo, trouxe à baila uma contribuição de refletir sobre realidades que existem empiricamente, mas são visíveis de modo indireto. Passando por Michelet, Nietzsche, o Pós-modernismo e a Escola dos *Annales*, tal como o caminho que trilhamos no primeiro capítulo, Nóvoa chega ao dispositivo cinematográfico como produtor de História. O cinematógrafo transformou o século XX num intenso cenário e laboratório de experiências para a elaboração de linguagens, valendo-se de todos os elementos disponíveis na vida. A escrita cinematográfica é capaz de fundir dialeticamente a multiplicidade dos tempos históricos e ampliar a capacidade de produzir conhecimento. O Cinema-História apresenta um novo paradigma, centrado na concepção de História como Razão poética. Nele a História se faz com imaginação, corrigida pela dialética.

⁴²⁶ RUSEN, v. III, op. cit., p. 112.

⁴²⁷ NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009. NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção. (orgs.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

⁴²⁸ NÓVOA, Jorge. “A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico”. **Politeia: História e Sociedade / Revista do Departamento de História da Universidade do Sudoeste da Bahia**, v. 4, n. 1, 2004.

A relação cinema-história é, portanto, dialética. Ela não é “sempre” um objeto passivo, vez que é também sujeito. Problematiza, portanto, o mundo, seu tempo e seus fenômenos. Interpreta-os, representa-os e em muitas medidas, explica-os. O cinema, em grande medida por sua capacidade de produzir discursos sobre a história, por sua capacidade ontológica e epistemológica de representar a historicidade de uma época ou de um fenômeno, constrói, de uma só vez, uma narrativa na qual se acha imbricada uma explicação, que por mais que queira ser descritiva, é também explicativa.⁴²⁹

A *Poiêsis* dá a História a vinculação com o lado prático e a demanda social. Apoiado nos estudos de Damásio citados anteriormente, Nóvoa destaca a formação de uma nova ontologia, uma epistemologia e uma pedagogia. A Razão Poética não renuncia ao caráter científico. A etimologia da palavra poesia tem na Razão Poética sua fusão. Ela se contrapõe à razão pura cartesiana, inserindo os sentimentos e as emoções. O desenvolvimento de propostas transdisciplinares nos últimos anos desvela a complexidade dos fenômenos humanos, e demarca a necessidade de ir além da interdisciplinaridade.⁴³⁰ Surpreende que a oposição entre razão e emoção, que embasou nossos paradigmas, ainda sobreviva. Esta nova ciência, aberta à temporalidade, descortina-se ao universal, na medida em que leva em consideração as reflexões e racionalidades no âmbito das situações históricas e sociais nas quais elas se desenvolveram.

4.4 Indo além do The End.

Pensar esta nova racionalidade modifica a concepção de História como ciência. Diante de um contexto complexo e multicultural, a Razão Poética pode ser a contribuição para um caminho integrador e fomentador da alteridade. As reflexões de Prigogine, Damásio, Koselleck e Rüsen contribuem para que concebamos a História como um campo de possibilidades aberto a horizontes passíveis de construção. Pensar a ciência integrada ao campo social, sua racionalidade não dualista entre razão e emoção, incorporando os sentimentos e as emoções, apresenta-se como o novo desafio para a História. A crítica justificada dos velhos métodos não deve conduzir à negação de História Total que permita compreender os mecanismos de funcionamento da sociedade. Isso não significa buscar leis

⁴²⁹ NÓVOA, Jorge. A teoria da relação cinema-história como base para a epistemologia da razão-poética e para a reconstrução do paradigma historiográfico. In: CAMARERO, Gloria, HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de. (Org.). **Una ventana indiscreta: La historia desde el cine**. Madrid: Ediciones JC Universidad Carlos III de Madrid, 2008, p. 33-63.

⁴³⁰ MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996. Walter Moser desenvolve a noção de intermedialidade para tratar da relação entre as artes. MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria**, Revista de Estudos de Literatura, v. 14, p. 42-65, jul./dez. 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

que determinem a evolução, ou nos contentar com achados específicos que respondem e remetem aos interesses de uma tribo acadêmica.⁴³¹

É essencial recuperar a visão do futuro, sonhos e projetos de vida dos protagonistas das Revoluções do passado, dos sobreviventes e não sobreviventes do conflito. Horizontes onde eram possíveis a clarificação e a construção de novos modos de vida, onde a própria percepção desses horizontes não era obscurecida e caracterizada como inalcançável e impossível. Tal postura é mais significativa se considerarmos que nas últimas duas décadas a possibilidade de construir um futuro diferente da realidade vivida foi duramente combatida pela lógica do Pensamento Único e pelas suas formas de organizar o meio social, político e cultural, e de apagar experiências e projetos históricos incômodos para as tendências do cenário de euforia neoliberal.⁴³² Visando ignorar o contraditório, ocultar a dinâmica social, seus conflitos, disputas, e suprimir as contradições latentes, seja no passado, no presente, ou no horizonte de expectativa dos indivíduos de hoje, a força difusa constituída no Pensamento Único impõe-se de forma totalizante.⁴³³

Na introdução apresentamos os motivos que levaram ao estudo da relação Cinema-História. Destacamos nossa trajetória acadêmica, e como se deu a aproximação com as fontes e a bibliografia. A preocupação metodológica, desenvolvida no trabalho de Mestrado, ganhou

⁴³¹ FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru: EDUSC, 2004, p. 472-3.

⁴³² RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. História e Pensamento Único. In: LENSKI, Tatiana; HELFER, Nadir Emma (orgs). **A memória e o ensino de história**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2000. p. 141-150.

⁴³³ No final da década de 1980, o mundo vislumbra o que parecia o alvorecer de uma nova era. Crises, pessimismos e euforias coabitavam as mentalidades e o imaginário após a queda do Muro de Berlim. Em seguida, propagava-se ao vento que a História tinha chegado ao seu fim, pois finalmente o capitalismo havia vencido, e, para muitos, nem precisou vencer, pois ele nunca encontrou verdadeiramente adversário. Os anos seguintes ao encerramento do “breve século XX” abriram as portas para transformações que ocorreram de forma acelerada e numa escala planetária pouco vista na História. O fim do século e do milênio trouxe à baila sentimentos escatológicos, um pouco frustrados (ou comemorados) com a sobrevivência física do mundo. Com o posterior desmantelamento da URSS e o fim dos regimes comunistas a euforia dos dirigentes do mundo capitalista galgou as alturas e teóricos como Francis Fukuyama propagaram que a História chegava ao seu fim. O Ocidente enfim havia vencido. Membro do governo dos EUA, Fukuyama publicou, em 1989, primeiramente um artigo (*The end of History?*) que se constituía num ensaio teórico e posteriormente foi ampliado para um livro (*The end of History and the last man*). A obra de Fukuyama apresenta alguns sinais anunciadores do fim da Guerra Fria e defendia a tese de que o mundo estava retornando ao seu ponto inicial, que se constituía (para o autor) no contexto do triunfo inquestionável do sistema liberal do início do século XIX. Desse modo, sua tese estava relacionada à concepção que aponta o caráter incontornável da democracia de mercado tomada como um horizonte insuperável. O fim da História buscado por Fukuyama remontava à obra de Hegel e a tese do filósofo onde, num contexto futuro, as eliminações das contradições ocorreriam através da estabilização de Estado absoluto. A proposta de Fukuyama pode apresentar uma fácil aceitação do ponto de vista intelectual, mas é desprovida de maior importância explicativa do ponto de vista prático, uma vez que o final filosófico não corresponde ao final concreto da história. Contudo, as coincidências dos fatos presenciados levaram os agentes políticos à encampação dessas teses e seus variados usos. A vitória do capitalismo, compreendido como o sistema natural de funcionamento do mundo ganhou horizontes e defensores afoitos em ocupar o espaço deixado pelos regimes socialistas. Entretanto, os fatos que se seguiram desmancharam no ar desejos e concepções nem tão sólidas como eram supostas. A crítica a estas concepções pode ser muito bem verificada no livro de Perry Anderson. ANDERSON, Perry. **O fim da história**: de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

agora o enfoque mais teórico, ousando destacar que esta relação compõe um novo paradigma. O interesse pelos contextos de ruptura social e revolucionários influenciou a escolha pelo tema da Revolução Mexicana como laboratório operativo desta Tese. Uma síntese desse processo, sua filmografia e os filmes escolhidos foram apresentados.

No primeiro capítulo apresentamos algumas reflexões sobre o paradigma historiográfico ancorado no debate entre ciência e arte. Apresentar a trajetória da historiografia implica questionar suas práticas de ofício, seu lugar social e os meandros desta operação historiográfica. Procuramos abordar diversos autores através de suas obras e reflexões realizadas à posteriori para enriquecer a análise.

Collingwood destaca, ao refletir sobre os métodos de trabalho do historiador, qual o papel, e quem pode exercê-los. Dos gregos destacamos que a formação do campo de trabalho ainda era incipiente e havia uma profunda relação com outras formas de construção do saber histórico. Foi Tucídides quem buscou instaurar uma ruptura, e sua crítica a imaginação encontrou eco nos Positivistas e metódicos do século XIX.

O desenvolvimento da Retórica, ainda na Antiguidade, permite refletir sobre o fenômeno da linguagem na constituição do conhecimento. É pela filologia que a crítica das fontes tomará corpo e embasará o método histórico construído no século XIX. Algumas das estratégias e dos recursos são retomadas pelos estudiosos que analisaram as formas operativas da ideologia. Não é sem razão que as reflexões sobre a linguagem cinematográfica buscarão na retórica conceitos e métodos.

A atuação do Historiador, seu papel como jurista, avalista ou apenas cronista também ganha destaque. Vieram do mundo muçulmano as inovações do período medievo, que no lado cristão direcionou seu olhar para o futuro escatológico. No Renascimento as práticas políticas direcionaram o olhar para as lições que a História poderia ensinar. Os tratados surgidos após este período preocupavam-se com o modo de leitura. A secularização desenvolvida no momento iluminista levaria a transformação mais impactante do século XIX.

A historiografia francesa do XIX, marcada pela Revolução, plantou a semente da valorização do arquivo e das fontes, fator que seria incorporado ao método pelos historiadores alemães e pela Escola Metódica. A História-problema, idealizada pela Escola dos *Annales*, tratou de questionar seus antepassados e fincar um novo marco no espaço acadêmico.

Neste espaço, também a modernidade se acelerava. A multiplicação do mundo urbano e o bombardeio de estímulos com as novas tecnologias ganhou um aliado poderoso com o cinema. Apresentamos reflexões que buscaram analisar o impacto da ficção e seu modo operativo. Já no século XX, diversos historiadores, retomaram o diálogo com a literatura para

questionar as fronteiras discursivas e abalar o campo científico. Sintetizamos essas análises para apresentar seus pressupostos e inferir conexões com outras teorias e averiguar suas virtudes e seus limites.

Ao identificarmos o cinema como veículo de uma nova forma de expressão histórica, analisamos experiências e reflexões centradas no âmbito textual, como as realizadas por Hans Ulrich Gumbrecht. Em seguida, apresentamos questões concernentes a estrutura e funcionamento da narrativa, através de autores como Paul Ricoeur, Walter Benjamin e Richard Kearney.

Apresentamos o método que serviu de base para a análise e decupagem fílmica, batizado de Método Histórico-cinematográfico. Sua composição foi realizada a partir de uma síntese de autores da área do cinema e da História. Ele permitiu desconstruir o filme para torná-lo operativo e dimensionar as aproximações com leituras complementares.

O segundo capítulo iniciou a análise empírica das fontes escolhidas, estudando dois filmes produzidos na URSS que abordavam a Revolução Mexicana. *Que Viva México!* e *México em chamas* apresentam abordagens distintas e demarcadas por uma distância temporal nos seus contextos de produção. Apresentamos como estas películas enfocaram a Revolução e como se constituiu sua formação dos elementos históricos. A intertextualidade presente na obra de Eisenstein e a influência da obra John Reed no filme de Bondarchuk delinearam a estrutura do capítulo. As características do modo de produção cinematográfico soviético foram destrinchadas para compreender sua estrutura, funcionamento e diferenças com o Ocidente. Apresentamos o interesse de Eisenstein pelas culturas, mitos e religiosidades e seu trajeto intelectual até chegar ao México. Destacamos a relação do filme de Bondarchuk com a obra de Reed e sua inserção no gênero das *Biopics*. Atrelado a isto, está uma reflexão sobre os testemunhos e as variantes historiográficas produzidas sobre Villa e Zapata.

O terceiro capítulo partiu para a análise dos dois *Westerns Spaghetitis* selecionados. *Companheiros* e *Uma bala o general* executam um olhar ímpar sobre a Revolução, graças a estruturação de um gênero que nasceu dentro dos moldes culturais ancorados em diversas influências. O detalhamento deste marco contextual demonstrou que uma análise que leve em conta, somente a estrutura linguística, esvazia a compreensão de suas influências históricas. O gênero italiano é produto de uma circulação cultural que articulou referências contextuais variadas. A literatura estadunidense do século XIX, os filmes de *Western* produzidos nos EUA, a ruptura estético-dramática dos cinemas periféricos, como o brasileiro (e os filmes que exploraram a temática do Cangaço), a influência dos filmes orientais, a modificação nas formas de produção com o Neorrealismo, a influência do Oriente com os filmes de Akira

Kurosawa, e, por fim, o desenvolvimento dos filmes de gênero nos estúdios da *Cinecittá*. Estes fatores encontraram eco nos filmes e foram explicitados no exame detalhado de *Uma bala para o general* e *Companheiros*.

O quarto capítulo sintetizou as análises fílmicas a partir do Método Histórico-cinematográfico. Realizamos uma comparação dos quatro filmes a partir das classificações de Marc Ferro, John Thompson e Jean-Patrick Lebel, articulando com os referenciais apresentados no primeiro capítulo. Conectado a isso, apresentamos quatro abordagens que buscaram dialogar e colaborar com a constituição do novo paradigma centrado na relação Cinema-História.

Ao longo deste trabalho procurei demonstrar, integrar e colaborar para o desenvolvimento deste conceito e deste novo paradigma. Agreguei autores como António Damásio, Ilya Prigogine, Reinhart Koselleck e Jörn Rüsen. Muitos caminhos podem surgir desta trilha iniciada. Não podemos deixar de reconhecer que as emoções e os sentimentos não podem se ausentar deste novo paradigma que a relação Cinema-História expressa. Ele não substitui os paradigmas vigentes, mas funciona ao lado deles, enriquecendo e tencionando seus métodos e suas práticas.

Procurei demonstrar empiricamente que este paradigma já está em operação, executado pelo dispositivo cinematográfico. Cabe a nós aceitarmos e aproveitar o que ele pode nos oferecer. Demonstrei, com os filmes selecionados, como a História é plasmada em fotogramas, como as diferentes constituições e concepções de História se relacionaram e se conectam com o cinema, a partir de um método denominado Método histórico-cinematográfico.

Ao longo deste caminho, trilhado nestes intensos anos, levantei muitas questões, respondi algumas, outras ainda se encontram em aberto. Contudo, restou uma certeza: A Revolução em Película só está começando!

FONTES

¡Que viva México!

Direção: Sergei Eisenstein.

Produção: Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto Kahn, Hunter S. Kimbrough , Mary Craig Sinclair, Upton Sinclair

Roteiro: Sergei Eisenstein e Grigoriv Aleksandrov

Fotografia: Eduard Tisse.

Música:

Direção de Arte:

Montagem: Grigori Aleksandrov, Esfir Tobak

Com:

Drama/Documentário, 90 min, Rússia, 1979. Estreia em novembro de 1979 nos EUA.

México em chamas (Krasnye kolokola, film pervyy - Meksika v ogne)

Direção: Sergei Bondarchuk

Produção: Mosfilm, Conacite Dos, Cinefin , RAI Radiotelevisione Italiana , Vides International

Roteiro: Sergei Bondarchuk, Valentin Ezhov, Ricardo Garibay, Carlos Ortiz Tejeda

Fotografia: Vadim Yusov

Música: Jorge Eras

Direção de Arte: Olga Kruchinina

Montagem: Mario Morra

Com: Franco Nero (John Reed), Ursula Andress (Mabel Dodge), Jorge Reynoso (Pancho Villa), Jorge Luke (Emiliano Zapata)

Drama, 135 min, Rússia, México, Itália, 1982,

Companheiros (Vamos a matar, compañeros!)

Direção: Sergio Corbucci

Produção: Antonio Morelli

Roteiro: Arduino Maiuri, Massimo De Rita, Fritz Ebert, Sergio Corbucci

Fotografia: Alejandro Ulloa

Música: Ennio Morricone, condução de Bruno Nicolai

Direção de Arte: Adolfo Cofiño

Montagem: Eugenio Alabiso

Com: Franco Nero (Sueco), Tomás Milian (Basco), Jack Palance (John), Fernando Rey (Professor Xantos), Iris Berden (Lola), José Bódalo (Mongo), Eduardo Fajardo (Coronel), Spaghetti Western, 118 min, Itália, Alemanha, Espanha. Estreia em 18 de dezembro de 1970.

Uma bala para o general (Quien sabe?/ Gringo/ A bullet for general)

Direção: Damiano Damiani

Produção: Bianco Manini

Roteiro: Franco Solinas, Salvatore Laurani

Fotografia: Antonio Secchi

Música: Luis Bacalov

Direção de Arte: Sergio Canevari

Montagem: Renato Cinquini

Com: Gean Maria Volonté (El Chuncho), ou Castel (Niño/Gringo), Klaus Kinski (Santo), Martine Beswick (Adelita), Jaime Fernández (General Elias), Andrea Checchi (Don Felipe), José Manuel Martín (Raimondo), Santiago Santos (Guapo). Spaghetti Western, 118 min, Itália, Espanha, Inglaterra. Estreia em 7 de dezembro de 1966.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ADORNO, Theodor; HORKHAIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- AFONSO, Eduardo José. Filme como história ou História como filme? **XXIV. Simpósio Nacional de História**, 2007, São Leopoldo-RS. História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. v. I. São Leopoldo, Oikos, 2007.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- ALBIERI, Sara; PEREIRA, Gustavo Freitas. Robin George Collingwood (1889-1943). In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 2 de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2013. p. 159-178.
- ALMEIDA, César. **Cemitério perdido dos filmes B**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- ALPERÓVICH, M. S. La revolución mexicana en la interpretación soviética del período de la “Guerra fría”. **HMex**, n. 4, 1995, p. 677-690.
- ALTMAN, Werner. **A trajetória contemporânea do México**. São Paulo: Pensieri, 1992.
- ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. Porto: Afrontamento, 1976.
- ANDERSON, Perry. **O fim da história: de Hegel a Fukuyama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: EDUFMG, 1999.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ANKERSMITT, Frank. **A escrita da História: a natureza da representação histórica**. Londrina: EDUEL, 2012.
- ANKERSMITT, Frank. **Historia y Tropología: ascenso y caída de la metáfora**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ARAÚJO, André de Melo. Leopold von Ranke (1795-1886). In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 2 de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2013. p. 73-94.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva,
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Imprensa nacional da casa da moeda.

ARÓSTEGUI, Julio. **A pesquisa Histórica**: teoria e método. Bauru: Edusc, 2006.

ASSIS, Arthur Alfaix. A didática da história de J.G. Droysen: constituição e atualidade. **Revista Tempo**, v. 20, 2014, p. 1-18.

AVELAR, Alexandre; LOPES, Marcos. Lucien Febvre (1878-1956). In: BENTIVOGLIO, Júlio; LOPES, Marcos Antônio (orgs). **A constituição da História como ciência**: de Ranke a Braudel. Petrópolis, Vozes, 2013. p. 181-212.

AUMONT, Jacques. **O Olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alan; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **Estética del cine**. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Paidós, 1996.

BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (comp.). **Pensar el cine 1**. imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23-81.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura (1944-1968). São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BANN, Stephen **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.

BARBARO, Umberto. **El Cine y el desquite marxista del arte**. (2 v.). Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

BARRÓN, Luís. Fantasía y realidad: Villa y Zapata, historia y narrativa. **Ístor**, n 28, 2007, p. 100-116.

BARROS, Alberto Ribeiro G. de. Jean Bodin. In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores**: clássicos da História, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 171-191.

BARROS, José D'Assunção. A historiografia e os conceitos relacionados ao tempo. **Dimensões**, v. 32, 2014. p. 240-266.

BARROS, José D'Assunção. Paul Ricoeur e a Narrativa. História. **História, Imagem e narrativas**, n.12, 2011, p. 1-26.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**, v. I. Princípios e conceitos fundamentais. Petrópolis: Vozes, 2011.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**, v. II Os primeiros paradigmas: positivismo e historicismo. Petrópolis: Vozes, 2011.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**, v. III Os paradigmas revolucionários. Petrópolis: Vozes, 2011.

- BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**, v. IV. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BARTA, Tony (org.). **Screening the past: Film and the Representation of History**. Londres: Praeger, 1998.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. Ao sair do cinema. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 427-433.
- BARTHES, Roland. A imagem. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 434-444.
- BAZIN, André. In: RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.
- BENJAMIN, Thomas. **La Revolución: Mexico's great revolution as memory, myth, & history**. Texas: University Texas Press, 2000.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. [Obras Escolhidas]. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221.
- BENTIVOGLIO, Júlio; LOPES, Marcos Antônio (orgs). **A constituição da História como ciência: de Ranke a Braudel**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BERMÚDEZ, Nicolás; CHOI, Domín. La narración cinematográfica en la era de la imagen digital. **Significação**, v. 42, 2015, p. 114-128.
- BERTHIER, Nancy. Viva Zapata! (Elia Kazan, 1952): el Caudillo del Sur visto por Hollywood. **Archivos de la filmoteca**, n. 68, 2011, p. 191-206.
- BILHARINHO, Guido. **O filme de faroeste**. Uberaba: Instituto Triangulino de cultura, 2001.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo, drogas e rock 'n' roll salvou Hollywood: Easy Riders-Raging Bulls**. São Paulo: Intrínseca, 2009.
- BLACKBURN, Robin. **Depois da queda: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BÔAS, Luciana Villas. Reinhar Koselleck (1923-2006). In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 3 de Ricoeur a Chartier. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2014. p. 93-116.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico: una introducción**. Barcelona: Paidós, 1995.

- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação do cinema**. São Paulo: Papyrus, 1996.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- BORDWELL, David. **The Cinema of Eisenstein**. New York: Routledge, 2005.
- BRADING, D.A. Introducción: la política nacional y la tradición populista. In: BRADING, D. A. (org.). **Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica: 1995, p. 13-31.
- BRANCIFORTE, Laura. Tina Modotti: una intensa vida entre Europa y América. **Studia Historica. Historia contemporánea**, n. 24, 2006, p. 289-309.
- BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio: a dramática história dos índios norte-americanos**. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- BURCHELL, R. A.; GRAY, R. J. A fronteira de colonização oeste. In: BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (eds.). **Introdução aos Estudos Americanos**. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1981.
- BURGOYNE, Robert. **A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos**. Brasília: UNB, 2002.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- BURKE, Peter. **Vico**. São Paulo: Unesp, 1997.
- BUSTOS, Rodolfo Bórquez; MEDINA, Rafael Alarcón; LOZA, Marco Antonio Basilio. **Revolução mexicana: antecedentes, desenvolvimento, consequências**. São Paulo: Expressão popular, 2008.
- CALDAS, Pedro Spinola Pereira. Joahn Gustav Droysen (1808-1884). In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 2 de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2013. p. 36-55.
- CALDAS, Pedro Spinola Pereira. **Que significa pensar historicamente: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen**. 213 f. Rio de Janeiro PUC-RJ, 2004. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, PUC-RJ, 2004.
- CAMARGO, Daniel; VELLOZO, Fábio; PEREIRA, Rogrigo. **Anthony Steffen: a saga do brasileiro que se tornou astro do banguê-banguê à italiana**. São Paulo: Matrix: 2007.
- CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À sombra da revolução mexicana: história mexicana contemporânea**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CANEVACCI, Máximo. **Antropologia do cinema: do mito a indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CAPELATO, Maria Helena (et ali). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARNES, Marc. (org.). **Passado Imperfeito: a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 417.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARR, David. **Time, narrative and history**. Indiana: Indiana University Press, 1991.

CARREIRO, Rodrigo. **Era uma vez no Spaghetti Western: o estilo de Sergio Leone**: São José dos Pinhais: Estronho, 2014.

CARVALHO, Diego. Stalinismo, cultura e cinema na URSS. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, p. 1-15, 2011.

CARVALHO, Rodrigo França. A historicização da física e uma nova dimensão da história: o tempo na visão de Ilya Prigogine e de Reinhart Koselleck. **Diálogos**, v. 19, n. 2, p. 813-848.

CARVALHO, Rodrigo França. **Temporalidade e historicidade em Ilya Prigogine**. 155 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História). Goiânia, 2012.

CASANOVA, Basílio. Sacrificio de Andrei Tarkovski. **Trama y Fondo**, n. 18, p. 107-118, 2005.

CASANOVA, Pablo González. **Historia política de los campesinos latinoamericanos**. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1984.

CASSETTI, Francesco. **El film y su espectador**. Madrid: Cátedra, 1996.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996.

CERCAS, Javier; TRUEBA, David, **Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura**. Barcelona/ Madrid: Tusquets/Plot, 2003.

CEZAR, Temístocles. Narrativa, cor local e ciência: notas para um debate sobre o conhecimento histórico no século XIX. **História**, n. 10, p. 11-34.

CHARNEY, Leo; Schwartz (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 61-79.

CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 163-180.

CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe. Questões para a história do presente. In: CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe. (orgs.) **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 7-37.

COLLINGWOOD, R. G. **A ideia de História**. Lisboa: Presença, 1972.

CORRÊA, Anna Maria Martinez. **A Revolução Mexicana**. 1910-1917. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Flávia. **O primeiro Cinema**: espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 1995.

COUSIN, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CREUS, Tomás Enrique. **Do conto ao filme**. A transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 268 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós- Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CUESTA, Josefina. **Historia del presente**. Madrid: Eudema, 1993.

CUMBERLAND, Charles. C. **Madero y la revolución mexicana**. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1977.

CURTI, Roberto. Pan y dinamita. **Nosferatu**, Revista de Cine, n. 41, 2002, p. 53-61.

DAMÁSIO, Antonio. **O erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

De CERTEAU, Michel. **História e psicanálise**: entre ciência e ficção. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DEFAZIO, Andreia Helena Puydinger. **Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano**: Viva Zapata! de Elia Kazan. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2010.

DEFAZIO, Andreia Helena Puydinger. Entre Cinema e Política: repensando a autoria de Viva Zapata!, de Elia Kazan. **Domínios da Imagem**, 2011, n. 9, p. 33-50

DE LA VEGA, Eduardo. Eisenstein y su concepción de la Historia en el proyecto inconcluso de ¡Que viva México! **Film-Historia**, v. 4, n. 1, 1994,

De MIGUEL, Aitor Manuel Bolaños. Crítica de la historia, política emancipatória y moralidades postmodernas: la obra de Keith Jenkins. **Isegoria**, Revista de filosofía moral y política, n. 44, 2011, p. 217-238.

De MIGUEL, Aitor Manuel Bolaños. Experimentos historiográficos postmodernos (3): diálogos entre la novela y la historia. **História da Historiografia**, n. 16, 2014, p. 217-238.

DE JEAN, Joan. **Antigos contra modernos**: as guerras culturais e a construção de um fim de siècle. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DE LOS REYES, Aurelio. El nacimiento de Que viva Mexico! de Sergei Eisenstein. **Conjeturas**, v. 78, 2001, p. 149-173.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes Pese a Todo**: memoria visual del holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.

Di MORETTI. **Cabra-cega**: do roteiro de Di Moretti às telas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

DIEHL, Astor Antônio. Idéias de futuro no passado e cultura historiográfica da mudança. **História da historiografia**, n 1, p. 45-70, 2008. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista>. Acesso em 20 de jul. 2009.

DOGGAN, Christopher. **A concise history of Italy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DOSSE, François. **O Império do sentido**: a humanização das ciências humanas. Bauru: EDUSC, 2003.

DOSSE, François. **A história à prova do tempo**: da história em migalhas ao resgate do sentido. São Paulo: UNESP, 2001.

DROYSEN, Johann Gustav. Arte e Método. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org.) **A História pensada**: teoria e método na historiografia europeia do século XIX. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-56.

DUNN, H. H. **Zapata**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. **Projeto História**, São Paulo, 21, 2000. p. 121-140.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo, 1997.

EAGLETON, Terry. A Ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ZIZEK, Slavoj. (org.) **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

EAGLETON, Terry. **La idea de cultura**: una mirada política sobre los conflictos culturales. Barcelona: Paidós, 2001.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ESPIG, Márcia Janete. Ideologias, Mentalidades e Imaginário: cruzamentos e aproximações teóricas. **Anos 90**. Porto Alegre, n.10, 1998, p.151-167.

ESPINOSA, Felipe Arturo Ávila. Tres revolucionários historiadores de la revolución mexicana: Gildardo Magaña, Juan Barragán y Federico Cervantes. **Estudios de historia moderna y contemporánea de México**, ISSN 0185-2620, n. 17, p. 67-87, 1996.

EVANS, Peter. **Em defesa da história**. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FEBVRE, Lucien. **História**. São Paulo: Ática, 1978.

FERNÁNDEZ, Maria Dolores Clemente. Mujeres del Far West: estereotipos femeninos en el cine del oeste. **Área abierta**, n. 17, 2007, p.1-15.

FERREIRA, Beatriz Rodrigues. La última rosa de ayer: compromisso social e geração de sentido na obra fotográfica de Tina Modotti, **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 4, p. 59-80, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. O filme: uma contra análise da sociedade? In: Le GOFF, Jacques (org.). **História: novos objetos**. v. 3 Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 199-215.

FERRO, Marc. **A grande guerra**. 1914-1918. Lisboa: Edições 70, 1993.

FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995.

FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FICHO, Jean-Pierre. **A civilização Americana**. Campinas: Papirus, 1990.

FILHO, Antonio José Pereira. Giambattista Vico. In: PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 192-216.

FOHLEN, Claude. **O faroeste (1860-1890)** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONTANA, Josep. **A História dos Homens**. Bauru: EDUSC, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRANCO, Marina; LEVIN, Florência. El pasado cercano en clave historiográfica. In: FRANCO, Marina; LEVIN, Florência. (orgs.). **Historia reciente**. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 31-65.

FRAYLING, Christopher. **Spaghetti westerns: Cowboys and Europeans. From Karl May to Sérgio Leone.** Nova York: IB Tauris Publishers, 2000.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSON, Folk. **Cinema e política.** São Paulo: Paz e Terra, 1976.

GABLER, Neal. **Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GARCIA GARCIA, Francisco. Una aproximación a la historia de la retórica. **Icono 14**, n. 5, 2005.

GARCIA ADIEGO, Javier; VÁZQUEZ, María del Rayo González. **Textos de la Revolución Mexicana.** Caracas: Fundación Biblioetca Ayacucho, 2010.

GEADA, Eduardo. **Cinema e Transfiguração.** Lisboa: Relógio D'Água, 1978.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força: história, retórica, prova.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Fronteiras Americanas na Primeira Metade do Século XIX: o triunfo das representações nos Estados Unidos da América. **Anos 90.** Porto Alegre, n. 18, p. 124-144, 2003.

GUERRERO, María Consuelo. La revolucionaria en el cine mexicano. **Hispania**, v. 95, n. 1, p. 37-52, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926: vivendo no limite do tempo.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto/PUCRIO, 2010.

GUYNN, William. (org.) **The Routledge Companion to Film History.** New York: Routledge, 2011.

GUYNN, William. **Writing history in film.** New York: Routledge, 2006.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & audiovisual.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HANSBERGER, Bernd; MORO, Raffalle. (orgs). **La revolución mexicana en el cine: un acercamiento a partir de la mirada italo-europeia.** Ciudad de México: El colégio de Mexico, 2013.

HARRIS, Mark. **Cenas de uma revolução: o nascimento da nova Hollywood.** Porto Alegre, L&PM, 2011.

HARTOG, François. **Evidências da História**: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

HARTOG, François (org.). **A História de Homero a Santo Agostinho**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HARTOG, François. **O século XIX e a História**: o caso Fustel de Coulanges. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2003.

HASKELL, Francis. **History and its images**: art and the interpretation of the past. New Haven&Londres: Yale University Press, 1995.

HELPER, Inácio. Johann Gottfried von Herder. In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores**: clássicos da História, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 217-242.

HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1975.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**. 1914-1994 São Paulo: Companhia das letras, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **O novo século**: entrevista com Antonio Polito. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOBBSAWM, Eric. **Rebeldes Primitivos**: Estudos de formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOBBSAWM, Eric. **Tempos fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis. Rupturas y transformaciones. La 'Perestroika' en el cine soviético. **Quintana**, n. 5, p. 133-43, 2006.

HUGHES, Howard. **Cinema Italiano**: the complete te guide from classics to cult. Londres: Ib. Thauris, 2011.

HUGHES, Howard. **Once upon a time in the italian western**. Londres: Ib. Thauris, 2004.

HUGUET, Montserrat. Historia y ficción cinematográfica. **Cuadernos de História Contemporânea**, 1999, n. 21, p. 375-389.

HUMBOLDT, Wilhelm von. Sobre a tarefa do Historiador. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org) **A História pensada**: teoria e método na historiografia europeia do século XIX. São Paulo: Contexto, 2010. p. 82-100.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

- IVANOV, V.V. **Dos diários de Sergei Eisenstein e outros ensaios**. São Paulo: EDUSP,
- JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção do cinema de Andriêi Tarkóvski**: a perspectiva inversa como procedimento. São Paulo: PUC-SP, (Tese de Doutorado), 2007.
- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- JAMESON, Fredric. **As sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.
- JARVIE, I. C. **Sociología del cine**: ensayo comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento. Madrid: Guadarrama, 1974.
- JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo veintiuno, 2002.
- JENKINS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2011.
- JENKINS, Keith. **A história refigurada**: novas reflexões sobre uma antiga disciplina. São Paulo: Contexto, 2014.
- JOSEF, Bella. Literatura e cinema: a arte de nossos dias. In: **A máscara e o enigma**: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. **Os Contextos do saber**: representações, comunidade e cultura. Petrópolis: Vozes, 2008.
- JUDT, Tony. **Pós-guerra**: uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas de relação cinema-história. **Domínios da Imagem**, Londrina, n. 1, p. 65-78, 2007.
- JÚNIOR, Francisco das C. F. Santiago. David Bordwell: sobre a narrativa cinematográfica. **X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC**. 2004.
- JUNIOR, Manuel Alexandre. Eficácia retórica: a palavra e a imagem. **Rhetorikê**, 00, 2008.
- JÚNIOR, Raimundo Barroso Cordeiro. Lucien Febvre (1878-1956) In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores**: clássicos da História, v. 2 de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2013. p.227-253.

KATZ, Friedrich. México: La restauración de la república y el porfiriato. 1867-1910. In: BETHELL, Leslie (Ed.). **História de América Latina**. v. 9. Barcelona: Crítica, 1992. p. 13-77.

KATZ, Friedrich. Pancho Villa, los movimientos campesinos y la reforma agraria en el norte del México. In: BRADING, D. A. (org.). **Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica: 1995, p. 86-105.

KEARNEY, Richard. A narrativa faz a diferença. In: KEARNEY, Richard. **On Stories**. London: Routledge, 2002. (Tradução de Gilka Girardello). p. 1-16.

KETTENMANN, Andréa. **Diego Rivera**. 1886-1957 Un espíritu revolucionario en el arte moderno. Köln: Taschen, 1997.

KOSELLECK, Reinhart. **O conceito de História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Os estratos do Tempo**: estudos sobre História. Rio de Janeiro: PUCRIO, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KENNEDY, G.A. **La retórica clásica y su tradición cristiana y secular, desde la Antigüedad hasta nuestros días**. Logroño: Riojanos, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276>. Acesso em 25 de jul. 2008.

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

KRACAUER, Sigfried. **L'Historie**: des avant-dernières choses. Paris: Stock, 2006.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac e Naify,

LAGNY, Michele. **Cine e História**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Paidós, 1997.

LANSFORD, William Douglas. **Pancho Villa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LAVAGNINO, Nicolás. Cinco tesis en torno a las arquitecturas del lenguaje histórico: a cuarenta años de Metahistoria de Hayden White. **Signos Filosóficos**, n. 30, 2013, p. 119-149.

LAVAGNINO, Nicolás. Lo compacto y lo distorcionado: ciencia, narrativa e ideologia en Hayden White. **História da Historiografia**, n. 16, 2014, p. 239-256.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972.

Le GOFF, Jacques (org.). **História** (3 v.) Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

- Le GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.
- LEHMAN, Peter (ed.) **Close Viewings: an anthology of new film criticism**. Florida: University Press of Florida, 1990.
- LIMA, Luís Costa. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LOPES, Marcos Antônio (org). **Ideias de História: tradição e inovação de Maquiavel a Herder**. Londrina: EDUEL, 2007.
- LÓPEZ, Damían. La guerra cristera (México, 1926-1929). Uma aproximación historiográfica. **Historiografías**, n. 1, 2011, p. 35-52.
- LÓPEZ, José-Vidal Pelaz. El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre Historia y el cine. **LEGETE. Estudios de comunicación y sociedad**, n 7, p. 5-31, 2007. Disponível em: http://www3.uva.es/pperezlopez/doctorado/ficherosdoc/cd_jvpl.pdf . Acesso em 28 de set. 2008.
- LOPEZ, Luiz Roberto. Ideologia. Questões de conceito. In: Centro de Estudos Marxistas. **Os fios de Ariadne: ensaios de interpretação marxista**. Passo Fundo, Ed. UPF, 1999.
- LORIGA, Sabina. **O pequeno X: da biografia a História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LUMET, Sidney. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LORIGA, Sabina. **O pequeno X: da biografia a História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- MAÍSO, Jordi. ¿Adiós al Ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia y memoria. **Fedro, Revista de Estética y Teoría de las artes**, n. 7, p. 26-42, 2008. Disponível em: <http://institucional.us.es/fedro/>. Acesso em 20 de abr. 2009.
- MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MANZO, Enrique Guerra. Pensar la revolución mexicana: tres horizontes de interpretación. **Secuencia**, n. 64, 2006, p. 51-78.
- MARQUÉS, Anselmo Núñez. **Western a la europea: un plato que se sirve frío**. Madrid: Entrelíneas, 2006.
- MARQUES, Juliana Bastos. Públio (Gaio) Cornélio Tácito. In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 88-106.
- MARQUEZ, Rodrigo Oliveira. Carl Hempel e David Hume: a fundamentação epistemológica do “covering law model” na historiografia. **Revista de Teoria da História**, n. 11, p. 281-304, 2014.

MARQUEZ, Rodrigo Oliveira. **Teoria da História**: Hayden White e seus críticos. 179 f. Brasília, Universidade de Brasília, 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História. 2008. Universidade de Brasília.

MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTINS, Estevão de Rezende (org.) **A História pensada**: teoria e método na historiografia europeia do século XIX. São Paulo: Contexto, 2010.

MARTINS, Estevão; CALDAS, Pedro. Leopold von Ranke (1795-1886). In: BENTIVOGLIO, Júlio; LOPES, Marcos Antônio (orgs). **A constituição da História como ciência**: de Ranke a Braudel. Petrópolis, Vozes, 2013. p. 13-32.

MARTINS, Gelise Cristine Ponce; FRANCISON, Moisés Wagner. Cinema e História: o caso do cinema bélico soviético no pós-guerra. **História, imagem e narrativa**, n. 14, p. 1-26, 2012.

MARTINS, Luis Carlos dos Passos. Ideologia, imprensa e História: apontamentos para o uso do conceito de ideologia pela historiografia. In: SILVEIRA, Helder Gordim da (et ali) **História e ideologia**. Passo Fundo: Editora da UPF, 2009.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite**: filme Noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MATTOS, A. C. **Publique-se a lenda**: a história do Western. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MAZOWER, Mark. **O continente sombrio**: a Europa no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAY, Karl. **Winnetou**. São Paulo: Abril, 1973.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando Antonio. "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna". In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 1998. v 4. p. 560-618.

MELLO, Ricardo Marques de. Hayden White (1928-). In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores**: clássicos da História, v. 3 de Ricoeur a Chartier. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2014. p. 178-201.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "História visual". In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

MERTEN, Luiz Carlos. O importante foi não ser cabotino. **O Estado de São Paulo**, 8 de outubro, 2009.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- MEYER, Jean. México: Revolución y reconstrucción en los años veinte. In: BETHELL, Leslie (Ed.). **História de América Latina**. v. 9. Barcelona: Crítica, 1992. p. 146- 180.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. História antiga e o antiquário. **Anos 90**, v. 21, n. 39, 2014, p. 19-76.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. **As raízes clássicas da historiografia moderna**. Bauru: Edusc, 2004.
- MONTERO, Julio; RODRÍGUEZ, Araceli (org.). **El cine cambia la historia**. Madrid: RIALP, 2005.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História Questões & Debates**, Curitiba, ano 20, n. 38, p. 11-42, 2003.
- MONTERO, Julio. Fotogramas de papel y libros de celuloide: el cine y los historiadores. Algunas consideraciones. **Historia Contemporánea**, n. 22, 2001, p. 29-66.
- MORADIELLOS, Enrique. **El ofício del Historiador**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1994.
- MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. Benedetto Croce (1866-1952). In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 2 de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2013. p. 138-158.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Crítica, 2001.
- MOSCA, Lineide Salvador. A atualidade da Retórica e seus estudos: encontros e desencontros. In: **Retórica**. Actas do I Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas. Disponível em: www.fflch.usp.br/dlcw/lport/pdf/linei002.pdf. Acesso em 19 ago. 2011.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria**, p. 42-65, 2006.
- MOULIER, Yann. Prefácio à edição francesa. In: TRONTI, Mário. **Operários e Capital**. Porto: Afrontamento, 1976
- MUNSLOW, Alun. **Desconstruindo a História**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- NESBET, Anne. **Savage Junctions: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking**. Londres: I.B.Tauris, 2003.
- NICHOLLS, Bill. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós, 1997.
- NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. Sociabilidade virtual: separando o joio do trigo. **Psicologia & Sociedade**, n. 17 (2), p. 50-57, 2005

NICOLAZZI, Fernando. Paul Ricoeur (1913-2005). In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 3 de Ricoeur a Chartier. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2014. p. 9-35.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre História**. Rio de Janeiro: PUCRIO, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Projeto história**, n. 10, 1993, p. 8-13.

NOVA, Cristiane. A história como um grande romance coletivo: “O curto verão da anarquia: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola”. **O Olho da História**, Salvador, n. 2, 1996. Disponível em: <http://oolhodahistoria.org/>. Acesso em 20 mar. 2008.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. **O Olho da História**, Salvador, n.3, 1996, p. 217-234. Disponível em: <http://oolhodahistoria.org/>. Acesso em 20 de mar. 2008.

NÓVOA, Jorge. “A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico”. **Politeia: História e Sociedade / Revista do Departamento de História da Universidade do Sudoeste da Bahia**, v. 4, n. 1, 2004.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção. (orgs) **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

NÓVOA, Jorge. A teoria da relação cinema-história como base para a epistemologia da razão-poética e para a reconstrução do paradigma historiográfico. In: CAMARERO, Gloria, HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de. (Org.). **Una ventana indiscreta: La história desde el cine**. Madrid: Ediciones JC Universidad Carlos III de Madrid, 2008 , p. 33-63.

NUNES, Américo. **As revoluções do México**. São Paulo: Ed Perspectiva, 1999.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARANAGUÁ, Paulo. **Longe de Deus e perto de Hollywood**: Porto Alegre, L&PM, 1985.

PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012.

PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 2 de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2013.

PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 3 de Ricoeur a Chartier. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2014.

PARRA, Max. **Writing Pancho Villa's Revolution**: rebels in the literary imagination of México. Texas: Texas University Press, 2005.

PAULA, João Antonio de. Benedetto Croce (1866-1952). In: BENTIVOGLIO, Júlio; LOPES, Marcos Antônio. **A constituição da História como ciência**: de Ranke a Braudel. Petrópolis, Vozes, 2013. p. 117-146.

PERDIGÃO, Paulo. **Western clássico**. Gênese e estrutura de Shane. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PEREDO CASTRO, Francisco M. La diplomacia del celuloide entre Mexico y Estados Unidos: médios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946). **Revista Mexicana de Política Exterior**, p. 93-135.

PICK, Zuzana M. **Constructing the image of the mexican revolution**: cinema and the archive. Texas: University of Texas Press, 2010.

PINTO, Aline Magalhães; VALINHAS, Mannuella Luz de Oliveira. Historicidade, retórica e ficção: interlocuções com a historiografia de Dominick LaCapra. **Rhetorikê**, n. 3, p. 1-18, 2010.

PLANA, Manuel. **Pancho Villa e a Revolução Mexicana**. São Paulo: Ática, 1996.

PLATÃO. **Górgias**. Disponível em: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo, Unesp, 1996.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **Entre el tiempo y la eternidad**. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1992.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A nova aliança**: metamorfose da ciência. Brasília: UnB, 1997.

PRUDENZI, Ângela; RESEGOTTI, Elisa (orgs.). **Cinema político italiano – anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de; LOKOI, Zilda Márcia Gricoli. **A História do Historiador**. São Paulo: Humanitas, 1999.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em película**: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola. 221 f. Porto Alegre, UFRGS, 2010, Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em película**: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola. São José dos Pinhais: Estronho, 2014.

QUIROGA, Nicolas. El pasado tiene dueño. Algunos debates sobre la producción del

conocimiento histórico y el cine. **História: debates e tendências**, Passo Fundo, v. 7, n. 2, 2007, p. 226-242.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e História do Brasil. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005.

RAJAS, Mario. Introducción al análisis retórico del texto fílmico. **Icono 14**, n. 5, p.1-15, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

RANKE, Leopold von. O conceito de História universal. MARTINS, Estevão de Rezende (org) **A História pensada**: teoria e método na historiografia europeia do século XIX. São Paulo: Contexto, 2010. p.202-215.

REED, John. **México rebelde**. São Paulo: Boitempo, 2010.

REED, John. **México insurgente**. São Paulo: Círculo do Livro, [1980?].

REIS, José Carlos. História e Verdade: posições In: REIS, José Carlos. **História e Teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p. 147-177.

RIAMBAU, Esteve; ROMAGUERA, Joaquim (ed.). **La Historia y el cine**. Barcelona: Fontamara, 1983.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. 1968 no mundo. In: PONGE, Robert (org). **1968**: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p. 141-150.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.

RICOTTA, Letícia. Wilhelm von Humboldt. In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores**: clássicos da História, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 283-302.

RIVERA, Juan Antonio. **O que Sócrates diria a Woody Allen**: cinema e filosofia. São Paulo: Planeta, 2004.

ROBB, Daniel L. **Operación Hollywood**: la censura del Pentágono. Barcelona: Oceano, 2006.

ROBERTSON, Robert. Eisenstein's Film-Symphony Project, Que viva Mexico! Part 2: Music Eisenstein and Sound. **Offscrean**, v. 9, n. 3, 2005.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHFORD, Desmond. **Pintura Mural Mexicana**. Orozco Rivera Siqueiros. Ciudad de México: Limusa, 1993.

ROIZ, Diego da Silva. O ofício do historiador: entre ‘ciência história’ e ‘arte narrativa’. **História da historiografia**, n. 4, 2010, p. 255-278.

ROJAS, Carlos Antônio Aguirre. De memórias, olvidos e contramemórias: La nueva disputa por la historia em México. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 18, p. 17-42, 2003.

ROLLINS, Peter (org.) **Hollywood**: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural. Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1987.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010

ROSENSTONE, Robert. **John Reed**: un revolucionario romántico. Ciudad de México: Claves, 1979.

ROSENSTONE, Robert. **El Pasado en imágenes**: el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. Porto Alegre: UFRGS, 1999. 409 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

RÜSEN, Jörn. **História Viva**. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: UNB, 2007.

RÜSEN, Jörn. Narratividade e Objetividade nas Ciências históricas. **Textos de história**, v. 4, n. 1, p. 75-102, 1996.

RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica**. Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UNB, 2001.

RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado**. Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. Brasília: UNB, 2007.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALAZKINA, Masha. **In excess**: Sergei Eisenstein’s Mexico. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. **As ideias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SANCHÉZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Geraldo García (org.). **La luz y la guerra: el cine de la Revolución mexicana**. Ciudad de México: CONACULTA, 2010.

SAN MIGUEL, Pedro L. Mito e história en la épica campesina: John Womack y la revolución mexicana. **Secuencia**, n. 76, 2010, p. 135-156.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 109-141.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SCHMIDT, Friedhelm. Paraíso e inferno. La imagen de México en las literaturas y el cine europeo y estadounidense. **Poligrafias**, n. 2, 1997, p. 87-99.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHREINER, Michelle. Jules Michelet (1798-1874). In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v. 2 de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2013. p. 56-72.

SCHREINER, Michelle. Jules Michelet (1798-1874). In: BENTIVOGLIO, Júlio; LOPES, Marcos Antônio (orgs). **A constituição da História como ciência: de Ranke a Braudel**. Petrópolis, Vozes, 2013. p. 33-58.

SCHVARZMAN, Sheila. **Como o cinema escreve a História: Elia Kazan e a América**. Campinas. Dissertação de Mestrado, 1994.

SEBASTIANI, Breno Battistin. Políbio. In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores: clássicos da História**, v.1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 51-67.

SENKO, Elaine Cristina. **O passado e o futuro assemelham-se como duas gotas d'água: uma reflexão sobre a metodologia da História de Ibn Khaldun (1332-1406)**. 209 f. Curitiba. Universidade Federal do Paraná, 2012. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História Universidade Federal do Paraná. 2012.

SERRANO, Álvaro Ochoa; MARTÍNEZ, Herón Pérez. **Cancionero Michoacano**. 1830-1940: canciones, cantos, coplas y corridos. Zamora: El colegio de Michoacan, 2000.

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons no cinema. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – comunicação audiovisual, do **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005.

SILVA, Renata. Linguagem e ideologia: embates teóricos. **Revista Linguagem em (Dis)curso**, v. 9, n. 1. 2009. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0901/00.htm>. Acesso em 10 jan. de 2010.

SIMMON, Scott. **The invention of the western film**: a cultural history of the genre's first half-century. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SINKEVISQUE, Eduardo. Com Furores de Marte e com Astúcias de Mercúrio: *O Dell'Arte Historica* (1636) de Agostino Mascardi. **TOPOI**, v. 7, n. 13, p. 331-378, 2006.

SINKEVISQUE, Eduardo. O estilo em Como se deve escrever a história, de Luciano. **Nuntius Aniquis**, v. 8, n. 2, 2012, p. 47-57.

SORLIN, Pierre. **Cine europeo, sociedades europeas**. 1939-1990. Barcelona: Paidós, 1996.

SORLIN, Pierre. El cine: reto para el historiador. **Ístor. Revista de História Internacional**. México, n. 20, p. 11-35, 1995. Disponível em: <http://www.istor.cide.edu/istor.html>. Acesso em 20 mai. 2009.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**: la apertura para la historia de mañana. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUZA, César Henrique Guazzelli. A História como Montagem: contribuições do cinema para a crítica da historiografia. **Domínios da Imagem**, n 11, p. 25-38, 2012.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SULZBACH, Liliana. **Os dois olhares do cinema**: as relações de poder e a estrutura cinematográfica. Porto Alegre: UFRGS: 1998. 239 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

TAIBO II, Paco Ignacio. **Pancho Villa**: uma biografia. São Paulo: Planeta, 2007.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Francesco Guicciardini In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores**: clássicos da História, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 150-170.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2009

TORRES, A. Roma (org.). **Cinema, arte e ideologia**. Porto: Afrontamento, 1975.

TOSH, John. **A busca da História**: objetivos, métodos e as tendências no estudo da história moderna. Petrópolis: Vozes, 2011.

TOZZI, Verónica. ¿Por qué reescribimos la historia? Sobre el despropósito de un relato definitivo del pasado. **Revista latino-americana de filosofía**, v. 31, n. 2, 2005, p. 315-340.

TRONTI, Mário. **Operários e Capital**. Porto: Afrontamento, 1976.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas. Edição definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos**: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908. Porto Alegre: Terceiro nome, 2010.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.

TURNER, Frederick Jackson. **Oeste Americano**: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América. Niterói: EdUFF, 2004.

TURNER III, Frederick W. Introdução. In: **Gerônimo**: uma autobiografia. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 11-48.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. **História Social**. Campinas, n.11, p. 17-40, 2005. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/historiasocial/issue/view/4/showToc>. Acesso em: 20 nov. 2009.

VARNER, Paul. **The A to Z of Westerns in Cinema**. The Scarecrow Press, Inc: Lanham, 2009.

VARNER, Paul. **Historical dictionary of Westerns in cinema**. The Scarecrow Press, Inc.: Lanham, 2008.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da Revolução Mexicana**: o museu de História do México 1940-1982. São Paulo: Alameda, 2007.

VEYNE, Paul. **Acreditavam os gregos em seus mitos?** Ensaio sobre a imaginação constituinte. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIRILIO, Paul. **A máquina da visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

VITORINO, Júlio César. Tito Lívio. In: PARADA, Maurício (org). **Os historiadores**: clássicos da História, v. 1 de Heródoto a Humboldt. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012. p. 68-87.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WALKER, Janet (ed.) **Westerns**: films through history. New York, Routledge, 2001.

WASSERMAN, Cláudia. Entre a revolução mexicana e o movimento de Chiapas: a tese da hegemonia burguesa no México ou “porque voltar ao México 100 anos depois”. **Cadernos IHU Ideias**, v 152, p. 1-23, 2011.

WASSERMAN, Cláudia. **História contemporânea da América Latina-1900-1930**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

WASSERMAN, Cláudia. **A revolução mexicana (1910-1940):** um caso de hegemonia burguesa na América Latina. 1990. 245 f. Dissertação (Mestrado em história) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

WHITE, Hayden. **El contenido de la forma:** narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Paidós, 1992.

WHITE, Hayden. **Meta-História:** a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 2008.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 2001.

WOMACK, John. La revolución mexicana. 1910-1920. In: BETHELL, Leslie (ed.). **História de América Latina.** V. 9. Barcelona: Crítica, 1992. p. 78-145.

WOMACK, John. **Zapata e a Revolução Mexicana.** Lisboa: Edições 70, 1980.

XAVIER, Ismail. **Alegoria do subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago, 1986.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade da transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena:** melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar** - Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Ed Brasiliense, 1983.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum:** ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009.

ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa.** São Paulo: Boitempo, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

Referências das imagens

A morte comanda o cangaço

http://s2.glbimg.com/GPNmHbBXxxCIY6wtSnTDtFhETOpivvYXqYp3cXvJ4txW_1Qi2_MkWOnaGKNYyb0/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2013/06/11/a-morte-comanda-o-cangaco.jpg

http://static.bcc.org.br/fotos/FB_1529_001.jpg

Cangaceiro

http://2.bp.blogspot.com/-InxBUMdbymHM/T67ZJ8O2DqI/AAAAAAAAA-8/ed4_8l_TcYI/s1600/111%2BFOTO1..jpg

http://2.bp.blogspot.com/XbieziZ0mnE/T67ZvDe5O_I/AAAAAAAAA_U/vNHuiNB3ZEO/s1600/111%2BFOTO3..jpg

Antônio das Morte

http://3.bp.blogspot.com/_sxjmr_bZBPs/TTjcVBwCCjI/AAAAAAAAAC_M/tf7dgmxcHZg/s1600/antoniomorte.jpg

<https://laceysfilms.files.wordpress.com/2014/08/vooucsigqqypllvdpkesj0ct3h.jpg>

http://cdn.fstatic.com/media/movies/covers/2011/12/thumbs/8dfca59d2bb57f4b37bc9b7b4a97a637_jpg_290x478_upscale_q90.jpg

<http://www.escrevertriste.com/wp-content/uploads/2012/05/o-dragao-da-maldade-contra-o-santo-guerreiro-126147l.jpg>

Deus e o Diabo na Terra do Sol

<http://wp.clicrbs.com.br/matine/files/2010/08/01deuseodiabonaterradosol24082010.jpg>

imagem Os últimos dias de Pompeya

<http://www.filmaffinity.com/es/film828132.html>

Imagem Colossus de Rodhes

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Colossus_of_Rhodes_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Colossus_of_Rhodes_(film))

Imagens dos filmes extraídas dos DVDs