

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
PROGRAMA DE MESTRADO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

Joslan Santos Sampaio

**Nem verdade, nem mentira: a ficção histórica e
cinematográfica**

Vitória da Conquista
janeiro de 2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
PROGRAMA DE MESTRADO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

Joslan Santos Sampaio

**Nem verdade, nem mentira: a ficção histórica e
cinematográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de concentração:
Multidisciplinaridade da Memória.

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva de Farias

Vitória da Conquista
janeiro de 2014

Sa471v Sampaio, Joslan Santos.

Nem Verdade, Nem Mentira: a ficção histórica e cinematográfica; orientador Dr. Edson Silva de Farias - Vitória da Conquista, 2014.
120 f.

Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2014.

1. Cinema. 2. Ficção. 3. História. 4. Memória 5. Verdade. I. FARIAS, Edson Silva de. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.

Título em inglês: Neither truth nor lie: the historical and cinematographic fiction.

Palavras-chaves em inglês: Cinema. Fiction. History. Memory. Truth.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.


Banca Examinadora: Prof. Dr. Edson Silva de Farias (orientador); Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves (membro titular) Milene de Cássia Silveira Gusmão (membro titular); Prof. Dr. Carlos Alberto Pereira Silva (membro titular); Prof. Dr. João Diógenes Ferreira dos Santos (suplente); Profa. Dra. Maria Salete Nery (suplente).

Data da Defesa: 10 de janeiro de 2014

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Edson de Silva Farias (UNB)

(Orientador)



Prof.ª Dr.ª Milene de Cássia Silveira Gusmão (UESB)



Prof. Dr. Carlos Alberto Pereira Silva (UESB)



Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves (UFAL)

Suplentes

Prof. Dr. João Diógenes Ferreira dos Santos (UESB)

Prof.ª Dr.ª Maria Salete Nery (UFRB)

Local e Data: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 10 de janeiro de 2014.

Resultado: Aprovado

Dedico este trabalho, aos meus pais, João Batista e Maria Gildenice, que me deram condições para realizar este sonho. Obrigado por ser meu referencial de vida. A minha esposa Regiane, quem me deu forças e incentivo para que eu concluísse esta etapa da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Dedicar a produzir uma dissertação de Mestrado é, antes de tudo, se predispor a enfrentar desafios. Entretanto, os desafios para concluir um trabalho dessa magnitude são inconcebíveis sem a participação de pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para sua execução. É a essas pessoas a quem registro o meu sincero agradecimento.

Primeiramente, agradeço a DEUS por agraciar-me com a oportunidade de ingresso e de conclusão nesse programa de mestrado. Obrigado, Senhor, também por colocar pessoas tão especiais em minha vida, tornando esse sonho possível, sem as quais dificilmente teria dado conta.

Agradeço aos professores do Programa de Mestrado em Memória (PPGMLS) pela dedicação em compartilhar o conhecimento. Também à Prof^a Dr^a Milene Gusmão, pelo apoio, incentivo e disponibilidade em trocar experiências. A você, toda minha admiração.

Um agradecimento especial ao meu amigo e orientador Prof. Dr. Edson Silva de Farias por suas orientações precisas contribuindo muito para a conclusão deste trabalho. A você, meu irrestrito reconhecimento.

Não posso deixar de mencionar os grupos de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento e Cinema e Audiovisual: memória e processos de formação cultural. Com o espírito colaborativo, me ensinaram que, por trás da vida acadêmica, há vida humana - o que tornou nosso desafio mais agradável e suportável.

Agradeço também aos meus amigos/irmãos pelo incentivo. A Flávio e Adriana pela torcida desde o processo seletivo; João e Iracema pelo apoio constante; Darlan, Joabe, Wallace e suas respectivas companheiras por me ajudarem a superar esta jornada.

A Alex um agradecimento especial: colega/professor/amigo/irmão que tanto me ajudou trocando e atualizando experiências, não se importando com horário e lugar para conversarmos sobre conhecimentos análogos e dissemelhantes, conhecimentos estes que foram fulcrais para a conclusão dessa pesquisa.

Agradeço, também, a todos os meus familiares: tios e tias, primos e primas e minha avó. Vocês me ajudaram de alguma forma a completar esse percurso de pesquisa.

Dedico essa conquista, ainda, a meus pais, João Batista e Maria Gildenice, que sempre incentivaram e confiaram em minha capacidade. Obrigado, minha mãe, pelas lágrimas derramadas em suas orações nas madrugadas pedindo a Deus proteção e bênçãos a seu filho. Obrigado, meus irmãos Gislan e Júnior, pelo apoio incondicional,

sempre prontos para me acolher e me ajudar em momentos necessários para o ingresso e conclusão desse projeto.

A minha amada esposa, Regiane, pela paciência nos momentos de inquietação, desespero, *stress* e cansaço. Obrigado por me incentivar a concluir esse projeto, mesmo no momento mais difícil de nossas vidas, por me fazer ir mais longe do que imaginava e por fazer o meu sonho se transformar em nosso sonho.

A todos vocês, meu agradecimento!

A “verdade” deve ser entendida como um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A “verdade” está ligada (...) a sistemas de poder, que a produzem e sustentam.

(Michel Foucault – Microfísica do Poder)

RESUMO

A “verdade”, enquanto constructo discursivo adotado nesta leitura, expressa a continuidade da afirmação última de que ela não passa de uma estratégia fictícia. Rasurado sob a rubrica de *Nem verdade, nem mentira: a ficção histórica e cinematográfica*, este trabalho visa discutir alguns aspectos das estratégias adotadas pela narrativa historiográfica e cinematográfica na produção estética da “verdade”. Em outras palavras, tratou-se de operar com os dispositivos que regem a intersecção da História com o Cinema. Revisitou-se uma fortuna crítica sob os imperativos históricos e cinematográficos da perspectiva da aporia da “verdade” até o deslocamento dessas narrativas para as noções de “prática” e “representação”, ao passo que buscou-se rastrear pistas, por meio do método indiciário, a evidenciar um discurso que advoga pela busca de *documentos/monumentos* enquanto condição *sine qua nom* da construção da “verdade”, enquanto “prova”. Seguidamente, a leitura do filme *A verdadeira história de Lena Baker*, enquanto “artefato” de ilustração para a análise, sublinhou, ainda, uma fabricação da memória enquanto fenômeno de entrelaçamento de uma sutil percepção do “real” e da sugestão provocada pela imaginação, o que exerce um controle sobre essas narrativas, a ponto de serem designadas de ficções controladas. A análise resultante deste estudo acusa que a “verdade” produzida pelas narrativas em tela é o resultado de valores e normas do seu tempo, qual seja, a influência dos Estudos Culturais.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema. Ficção. História. Memória. Verdade.

ABSTRACT

The "truth" as a discursive construct adopted in this reading, expresses the continuity of the last statement that it is just a fictional strategy. Strikeout under the caption neither truth nor lie: the historical and cinematic fiction, this work aims to discuss some aspects of the strategies adopted by the historiographical and narrative film in aesthetic production of the "truth". In other words, was treated to operate with the provisions governing the intersection of history with cinema. Revisited is a critical fortune in the historical and cinematic imperatives from the perspective of the aporia of the "truth" to the displacement of these narratives to the notions of "practice" and "representation" , while we attempted to track down clues, by the method evidentiary, to show a speech that advocates the search for documents / monuments sine qua nom construction of "truth" as "proof". Then, reading the film *The Lena Baker History*, as "artifact" Illustration for analysis, also stressed a manufacture of memory while the phenomenon of entanglement in a subtle perception of the "real" and the suggestion caused by imagination which exerts control over these narratives, being designated of subsidiaries fictions. The resulting analysis of this study complains that "truth" produced by narratives on screen is the result of values and norms of its time, namely, the influence of Cultural Studies.

KEYWORDS

Cinema. Fiction. History. Memory. Truth.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 FIOS DA VIDA: AS INTERFACES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA	27
2.1 A “NOVA HISTÓRIA”: DAS MENTALIDADES À HISTÓRIA CULTURAL	28
2.2 A IMAGEM DOCUMENTAL NO CAMPO DO CINEMA	41
2.3 CINEMA E HISTÓRIA: ENTRE "PRÁTICAS" E "REPRESENTAÇÕES"	49
3 RASTOS, RESTOS, RITOS E ROSTOS: A ARTE DE COMPOR INTRIGAS	61
3.1 RASTOS E RESTOS	62
3.2 RITOS	67
3.3 A INVENÇÃO DE UM ROSTO	73
3.4 NARRATIVAS QUE VIOLAM A MEMÓRIA	80
4 FICÇÕES: VIGIADAS E CONTROLADAS	91
4.1 VÉU DE VERDADES	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O DESEJO DE LIBERDADE	114
REFERÊNCIAS	117

1 INTRODUÇÃO

“O que nos força a pensar é o signo. O signo é objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento.”

(GILLES DELEUZE)

Este trabalho elege como objeto investigativo a apreciação das proximidades e distâncias que cercam e integram o campo historiográfico e cinematográfico, além dos seus discursos produtores de “verdades” ainda obscuros ou pouco trabalhados. Não obstante, esta análise será norteadada pelo uso de uma obra cinematográfica denominada *A verdadeira história de Lena Baker* (título traduzido), em que a utilizaremos enquanto índice de análise, justamente por tornar possível a discussão que se constitui por uma reflexão bastante teórica: a relação – cotejamento – entre o Cinema e a História; reflexão que se caracteriza sensivelmente por possuir um caráter abstrato.

Este empreendimento se justifica pelo motivo de que esse tipo de filme ainda não ter sido objeto de estudos aprofundados a respeito da relação dele enquanto fonte e agente da história, além do fato de acompanharmos uma “onda” de filmes que buscam “resgatar” do esquecimento histórico as trajetórias de vida das minorias por tanto tempo silenciadas. Nesse sentido, longe de esposar uma análise eminentemente técnica e aprofundada sobre o filme, a nossa aproximação com a película – *A verdadeira história de Lena Baker* – deve-se ao interesse em utilizá-lo como ilustração, a tornar possível o desafio de revisar um debate teórico da relação entre o campo das “ciências sociais” e o campo das artes, sem a frieza da discussão puramente teórica.

Advertimos ao leitor, no entanto, de que toda a discussão teórica perpassará por deslocamentos performáticos, às vezes traumáticos e dolorosos, mas necessários. O filme sob o qual nos inclinamos, por seu turno, tem um caráter exemplar para os nossos anseios. Não obstante, afianço que o fio condutor de nosso raciocínio costura a relação que cerca e orbita os “jogos de verdade” presentes nos discursos histórico e cinematográfico. Em outras palavras, a película *A verdadeira história de Lena Baker* tem como função precípua auxiliar na elucidação daquilo que temos como intento, qual

seja, enxergar a maneira como a História e o Cinema (docudrama) bordam seus discursos, suas “verdades” propriamente ditas.

Figura 01: Foto da capa do DVD



Fonte: <http://www.nationalledger.com/pop-culture-news/tichina-arnold-says-the-lena-168700.shtml#.UpnpgdKkonM>. Arquivo capturado em 08 de julho 2012.

Uma cadeira está disposta, ao centro da imagem. Logo acima, duas efígies de homens brancos. O cenário é obscuro, sombrio, subtraído de vida. Os dois homens parecem perder-se, atônicos, num horizonte distante. Parecem fazer um esforço tremendo, talvez traumático, para “enxergar” o que se distancia da visão ligeira. A um só tempo, provocam a sugestão de fitarem um outro tempo que não o da vivência exata. Entre o passado e o futuro, eles buscam algo, precisam “enxergar” o ausente, ou antes, recompor, nos frangalhos da memória, um fiapo de vida. Mas a cadeira não pertence a nenhum deles; ela foi usada por outra pessoa, outra alma que, talvez, tenha se perdido nos rincões de uma história preocupada com a luminosidade, o colorido das vidas, a puberdade dos acontecimentos bélicos, diplomáticos, enfim, com uma história “verdadeira”. Dois homens, duas visões, duas direções, dois tempos. Conta a mitologia romana, mas também a etrusca, que Jano era o porteiro celestial, representado por duas cabeças, a simbolizar os términos e os começos, o passado e o futuro, tal qual as duas cabeças, sem corpos, daqueles dois homens caucasianos. Eles representam o “início” e o “fim” de uma história menor; tão menor que está ausente; tão menor que ainda não sei como começar, pois é desconcertante, incômoda, desnecessária, talvez. Mas a cadeira ainda está ali, a suplicar por sua história, por quem “confortavelmente” se dispôs a sentar-se, talvez por cansaço de uma vida marcada pelo álcool, surras, discriminações, temores, enfim, uma vida... Naquela cadeira está faltando algo, ou alguém. Diz o epíteto da imagem: “A verdadeira história de Lena Baker”. A “verdade” está ali,

insuportavelmente tímida, ou antes, escondida de qualquer explicação. Uma “verdade” tão desconcertante que não pode aparecer... Um corpo ausente, invisível, já havia ocupado aquela cadeira que, suponho, tenha estado eclipsado pela história. Eis a memória, obscura e sombria, sempre “violada” pela história. Onde está Lena Baker? onde esteve Lena Baker? Ela estará aqui, a partir de agora, como um espectro a rondar, vigiar, perturbar a memória para, exemplarmente, pedagogizar as gerações futuras. Mas, para aparecer com toda a sua crueldade, ela precisa gritar, fazer-se ouvir por caminhos diferentes, mas próximos, que são a História e o Cinema. Toda sua vida, reprimida de “verdade”, ganha força, agora, por meio de duas “ficções controladas”, aquelas mesmas, a História e o Cinema.

O filme *A verdadeira história de Lena Baker*, lançado no final de 2008 sob a direção de Ralph Wilcox, que também foi o roteirista e um dos produtores, contou com o desempenho, dentre outros, da atriz Tichina Arnold (Lena Baker) – que, devido as suas atuações, arrancou elogios da crítica –, além de Beverly Todd (Annie Baker, mãe de Lena) e Peter Coyote (Elliot Arthur) – um dos principais algozes da personagem protagonista. O filme possui um título bastante sugestivo ao nosso exame e traz na capa a retórica assertiva de que é “baseado em fatos reais”, o que será fulcral para o desafio que nos propomos a enfrentar nas páginas seguintes.

A verdadeira história de Lena Baker narra e representa a batalha de uma mulher afro-americana para superar os desafios e dificuldades impostos por uma sociedade na qual parecerem ter sido relevantes práticas orientadas por valores sexista, racista e elitista, marcado no momento histórico dos primeiros anos do século XX. Ela luta para enfrentar as suas escolhas e triunfar sobre suas circunstâncias impossíveis.

O filme apresenta Lena Baker que, portanto, ao lado da sua mãe, sobreviveu da colheita de algodão – atividade de importância considerável na economia do estado da Geórgia – na parte rural de Cuthbert, localizado no sul dos Estados Unidos.

Figura 02: Foto extraída do filme, representando a colheita de algodão.



Fonte: <http://www.therostrum.net/viewtopic.php?t=20209>. Arquivo capturado em 08 de julho 2012.

O estado da Geórgia, por seu turno, sofreu um surto de besouros que devastou um grande número de colheitas de algodão na década de 20 do século XX, o que contribuiu para aumentar a crise econômica dessa década, particularmente o final da década, com o crack da Bolsa de New York, que abalou a economia não só da Geórgia, mas também, estadunidense. Para agravar a situação, este estado é marcado em sua história por uma mácula de segregação racial que ultrapassou a metade do século em questão.

Ao longo desses anos de rígidos limites de representações tradicionais de identidade, Lena Baker estabeleceu seu primeiro contato com o álcool e traçou o sonho de mudar de vida. Para isso, ela busca acumular dinheiro se prostituindo, o que a levou pela primeira vez a prisão e posteriormente a condenação à 10 meses de trabalho duro e forçado. Após o pesado castigo, Lena voltou para a casa de sua mãe, onde, anos mais tarde, já mãe solteira de três crianças, ela se aproximou da religião protestante, em que passou a frequentar, de maneira mais corriqueira, a Igreja e a ajudar sua mãe com o trabalho de lavadeira.

Finalmente, quando parecia que Lena Baker já havia superado os traumas do passado, ela é convidada a trabalhar temporariamente na casa de Elliot Arthur¹, um homem branco, que tinha a reputação de ser um alcoólatra e extremamente violento. Ao longo do tempo, inicia-se uma série de abusos físicos e psicológicos contra Lena Baker. A protagonista é forçada a ser uma escrava sexual do senhor Elliot, além de ser obrigada a se embriagar por vários dias, sendo por diversas vezes raptada em seu próprio

¹ Elliot Arthur corresponde a um personagem fictício que foi criado para substituir Ernest Knight, o patrão assassinado de Lena Baker.

domicílio e mantida em cárcere privado durante semanas pelo mandatário ao ponto dela ficar impossibilitada de trabalhar, ver a mãe e os filhos.

Figura 03: Elliot Arthur sequestrando Lena Baker.



Fonte: <http://www.therostrum.net/viewtopic.php?t=20209>. Arquivo capturado em 08 de julho 2012.

Todo esse drama, vivido por Lena Baker, era acompanhado de sérias ameaças proferidas pelo homem caucasiano que prenunciava a morte dela e de toda sua família. Para aumentar a dramaticidade, Lena Baker era constantemente ameaçada de prisão pela polícia por estabelecer um relacionamento conjugal com um homem branco – nesse momento histórico, havia uma lei no estado da Geórgia que proibia pessoas negras de se relacionarem com pessoas brancas. Em contrapartida, o senhor Elliot, que a mantinha em cárcere privado, nunca sofreu qualquer ameaça relacionada ao relacionamento.

Cansada da subtração de sua liberdade, Lena Baker levantou-se contra o opressor e em busca de sua emancipação entrou em briga corporal com o senhor Elliot que, neste momento, empunhou uma arma para intimidar e evitar que Lena saísse do cativeiro. No fervor do litígio, a arma disparou acertando o homem branco que morreu imediatamente. Lena Baker desesperada empreendeu uma retirada para casa da sua mãe. Ao longo do caminho Lena encontra com o seu filho, e o orientou a chamar o senhor Cândia, patrão e conhecido da família.

Figura 04: Foto extraída do filme, no momento que Lena Baker é ameaçada de prisão sob a alegação de se “envolver” com um homem branco.



Fonte: <http://www.therostrum.net/viewtopic.php?t=20209>. Arquivo capturado em 08 de julho 2012.

De acordo com o filme, em uma sociedade em que o discurso misógino, racista e elitista determinava os códigos jurídicos, sociais e culturais da primeira metade do século XX, Lena Baker foi imediatamente presa e seu julgamento, que aconteceu no dia 14 de agosto de 1944, durou apenas 4 horas. Com um corpo de jurado composto, estrategicamente, por 12 homens brancos, Lena foi considerada culpada e foi condenada à morte na cadeira elétrica.

Figura 05: A foto representa o julgamento de Lena Baker.



Fonte: <http://www.therostrum.net/viewtopic.php?t=20209>, Arquivo capturado em 08 de julho 2012.

O governador do estado da Geórgia concedeu a condenada um tempo de mais 60 dias para uma solicitação de perdão, entretanto, a solicitação foi negada. No dia 05 de março de 1945, após proferir as seguintes palavras “O que eu fiz, eu fiz em legítima defesa. Não tenho nada contra ninguém. Estou pronta para encontrar com Deus.”, Lena Baker foi morta, se constituindo como a primeira e única mulher morta na cadeira elétrica no estado da Geórgia.

Figura 06: Foto da personagem Lena Baker no momento da eletrocussão.



Fonte: <http://www.therostrum.net/viewtopic.php?t=20209>. Arquivo capturado em 08 de julho 2012.

O filme se encerra com as afirmações de que a família de Lena Baker, no ano de 2001, entrou com um pedido de perdão ao Conselho da Geórgia de Perdão e Paroles, que foi concedido por considerar a decisão judicial original como racista. No ano de 2005, foi concedido pela junta de indultos da Geórgia perdão total e incondicional a Lena Baker e aos herdeiros de sua memória.

Entretanto, não é tarefa fácil dialogar com o filme a ponto de ele nos servir como suporte para desenvolvermos a discussão sobre as estratégias de construção dos “jogos de verdade” no campo do Cinema e da História. Para isso, faremos uso de uma metodologia que norteará o desenvolvimento de nossa pesquisa, qual seja, o método indiciário. Este método dará mais destreza aos nossos exames sobre as relações entre memória, história e narrativas cinematográficas de reconstituição histórica, ao passo que norteará nossa intenção de pôr em diálogo instigante esses campos (re)produtores de modos de existência. Por conta disso, faz-se necessário um breve esclarecimento do que é o método indiciário.

Os princípios constitutivos que marcam a característica dos estudos do historiador italiano Carlo Ginzburg assentam-se em “achados”, provenientes, quase sempre, de “acazos”, mas que, por sua vez, apontam para uma direção que se preocupa com as margens negligenciáveis pelos estudos históricos tradicionais. Para Ginzburg, esses achados fazem parte dos “frutos do acaso e não da curiosidade deliberada. Surge em algum momento da pesquisa onde a sensação é de ter encontrado uma pista relevante e ao mesmo tempo a consciência aguda da ignorância sobre o que é ou significa” (GINZBURG, 2004, p. 11).

Em *Nenhuma Ilha é uma Ilha* (2004), o autor postula a defesa do gênero ensaístico na confecção do texto produzido pelo historiador, ou seja, na “narrativa”

histórica. O autor assevera que “o andamento simultaneamente tortuoso, caprichoso e severo do ensaio pode parecer incompatível com o rigor de um *test*, mas talvez essa mesma flexibilidade tenha êxito em captar configurações que tendem a escapar às malhas das disciplinas institucionais” (GINZBURG, 2004, p. 13). Nesse sentido, a marca da escrita de Ginzburg acompanha conscientemente o gênero ensaístico, em que a erudição literária, cinematográfica e de outros campos produtores de saberes caminha de mãos dadas com a necessidade de verificação histórica. Não obstante, cabe ressaltar que o autor não participa da opinião de que há apenas um discurso histórico, verdadeiro, pelo contrário, ele esclarece que, de forma alguma, um discurso pode pretender-se único, dentro de uma verificação tida como definitiva.

Como produto de uma operação discursiva, que acompanha a trajetória acadêmica de Ginzburg, a defesa do gênero ensaístico que se envereda pelos achados e acasos encontra-se, desde já, em um ensaio que promove a recuperação de um método de pesquisa de finais do século XIX e que, por sua vez, encontrava-se eclipsado pela corrida rígida de vários estudiosos em direção ao caráter de cientificidade, principalmente dentro das relações entre a História e as obras de arte. Trata-se do método indiciário, discutido em *Sinais, raízes de um paradigma indiciário* (1989).

Neste ensaio, o autor discute a possibilidade de se verificar como os fragmentos escondidos pelas sombras dos documentos oficiais – e também dos espaços canônicos relacionados as artes – podem ser tão importantes quanto aqueles reluzentes, em que, por mais incidentes que possam ser os *fótons* de pesquisa histórica sobre um determinado evento pretérito, as vozes silenciadas e veladas pela História Tradicional trazem à tona a irrupção de acontecimentos inteligíveis e dignos de nota. Nesse sentido, a História “seria um discurso com dificuldade de perceber que, às vezes, a luz em vez de revelar as coisas, oculta-as, já que não deixa de ver sua dimensão sombria” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 47).

Desta maneira, podemos perceber um deslocamento de perspectiva de abordagem histórica, principalmente em relação aos objetos da história, uma vez que a própria claridade pode cegar os elementos residuais, ocultando-os, por sua vez, ou negligenciando-os, de outra forma, as ruínas² de um tempo que se foi e está

²Segundo Flávio R. Kothe, em *Para Ler Benjamin*, o conceito de Ruína pode ser entendido “enquanto índices da existência do passado, as obras de arte são “ruínas” de situações históricas anteriores, mas, ao mesmo tempo, são uma maneira de preservá-las, possibilitando a sua reconstituição, bem como a transmissão da experiência humana nelas conseguida. A “ruína” indicia um ponto mediador do duplo

escamoteado pelo relâmpago de uma pretensa cientificidade histórica, ou seja, podemos perceber, dentro de um processo de pesquisa alicerçado no método indiciário, como as formas elementares podem ser percebidas pelas menores sombras e os menores feixes de luz. Mas de que maneira esses sinais, indícios, resíduos, ruínas, bem como o rasto³, podem aparecer dentro da pesquisa histórica e cinematográfica e dar, ao mesmo tempo, luminosidade ao trabalho do historiador e aos envolvidos na produção fílmica? Como a luz e a sombra se fundem ou, pelo contrário, como se separam para todo o sempre? Assim nos Ensina Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007) por meio da metáfora da aurora, ao passo que exemplifica a maneira como tais resíduos ganham forma:

Aurora em que luz e sombra se mesclam, todas as formas se confundem, nada ainda é nítido, nada cega por sua claridade, nem por sua obscuridade, mas em que as formas apenas se insinuam, em que as formas prometem muitos futuros, inúmeros devires (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 47).

A História do século XVIII, transformada em ciência com o Iluminismo, reafirma este pacto com a luz, com a realidade e a verdade, tida como o já formalizado, como aquilo que está fora de todos os homens e os transcende. Ela buscará o segredo dos homens não mais no mito, na religião, no sagrado, mas, pelo contrário, no secular, no profano, no costume e na recorrência dos fatos e ações, sempre movida por uma racionalidade exemplar a ser apreendida. “A partir daí serão as artes, que surgirá como o texto, o espaço que ainda poderá tocar nesta parte negada e proibida da realidade, tão negada que precisará disfarçar-se de ficção para falar” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 47)⁴.

A partir de *sinais*, *sintomas*, *indícios* e *pistas*, Ginzburg promove uma sofisticada discussão acerca do paradigma venatório – relacionado às práticas da caça e

caráter da obra literária, mostrando especialmente a sua capacidade de transcender o seu momento e local de origem” (KOTHE, 1976).

³ Rasto (Spur) – “É um termo de grande importância no vocabulário de Ernst Bloch e, por contaminação de Walter Benjamin. A obra literária [em nosso caso, a obra fílmica] passou a ser entendida como um rasto, um vestígio de uma constelação histórica que, mesmo sendo passado, guardava uma relação íntima com o presente, ameaçando-o. Era, porém, exatamente o vestígio que permitia detectar a ameaça armada no passado e que, uma vez decifrada, possibilitava uma reação eventualmente capaz de neutralizar a superar tal negatividade. Aproximava, portanto, o crítico do detetive” (Op. Cit, 1976).

⁴ A relação entre História e as artes, em nosso caso o cinema, pode ser percebida, mediante um olhar que se desloca para uma questão de método, indiciário, através das malhas que a História constrói temporalmente, bem como o subentendido nas entrelinhas das artes. Se, por um momento, a História, com suas luzes documentais e canônicas esconde as relações sociais microscópicas, em outro, a película as clareia ou, até mesmo, consegue dar sentido narrativo àquilo que a História se furta, ou teme tocar, uma vez que tal ato poderia trazer-lhe enormes problemas frente ao seu anseio de ciência.

todo o seu universo – e do divinatório – subscrito no mundo das adivinhações e todos os instrumentos práticos que dele derivam – para, em seguida, abordar o método indiciário. Esta escolha de análise temporal – venatório, divinatório e indiciário – revela, por sua vez, uma tradição longuíssima que tem como foco essencial o caráter de práticas plurimilenares.

Dentro de uma análise minuciosa sobre o paradigma venatório, Ginzburg persegue uma hipótese que seria, para o positivismo, indemonstrável ou inaceitável. Esta hipótese visa a origem da narração, lançando luz sobre o pretense sentido primeiro da palavra história. Em outras palavras, o que é contado, relatado ou narrado, segundo Ginzburg, talvez tenha tido sua origem em um momento remoto, antes mesmo da invenção da escrita e que, por sua vez, teria surgido dentro de uma sociedade de caçadores, uma vez que, pretendendo transmitir um evento passado por meio de traços infinitesimais, o qual não havia testemunhado diretamente, estes caçadores ordenavam os eventos em uma sequência narrativa sublunar. Assim, o paradigma venatório possui o empenho em ordenar os eventos aparentemente insignificantes – um galho quebrado, uma pegada de animal – para uma forma narrativa, histórica, complexa e não observável diretamente.

Dentro de uma mesma lógica, Ginzburg promove uma analogia entre o paradigma venatório e o paradigma divinatório, respeitando, não obstante, as diferenças contextuais de surgimento de cada um desses modelos, haja vista que, enquanto o primeiro surge dentro de uma sociedade remota de caçadores, o segundo aparece implícito nos textos divinatórios mesopotâmicos – pensamentos mágicos –, redigidos a partir do terceiro milênio a. C. Ambos exigem um minucioso exame da realidade para procurar pistas e sinais de eventos dos quais o observador não havia participado ou experimentado diretamente. Não obstante, o autor aponte divergências entre os dois paradigmas – a adivinhação voltada para o futuro e o supralunar e a decifração venatória para o passado e o sublunar – a “atitude cognoscitiva era, nos dois casos, muito parecida; as operações intelectuais envolvidas – análises, comparações, classificações – formalmente idênticas” (GINZBURG, 1989, p. 152-153).

Desta maneira, é importante assinalar que o paradigma indiciário esteve permeando as mais diversas formas de pesquisa em nossa cultura, principalmente durante as décadas de 1870 e 1880, afirmando-se silenciosamente nas ciências humanas com base na semiótica médica. Ginzburg, então, promove uma leitura desse método, durante o século XIX, examinando as práticas de pesquisa de Giovanni Morelli, com

formação em medicina e crítico de arte; Arthur Conan Doyle, médico e posteriormente literato, criador do personagem Sherlock Holmes; e, por fim, Sigmund Freud, também médico, como os dois primeiros, e criador da Psicanálise. Desta forma, nos três casos, “entrevê-se o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo, pistas talvez infinitesimais que permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível”, através de resíduos, ruínas e pistas: “mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)” (GINZBURG, 1989, p.150-151).

Criando sua própria metáfora, Ginzburg compara as variáveis que compõem uma pesquisa desenvolvida sob o paradigma indiciário aos fios de um tapete. Definido o campo onde se realiza a investigação – o território – o pesquisador/tecelão busca os indícios de um padrão que (re)une as informações em uma interpretação que encontra seu significado no contexto teórico sustentado pela urdidura dos fios. A consistência da teia revelada no trabalho do pesquisador [tecelão] é verificável “percorrendo-se o tapete com os olhos em várias direções” (GINZBURG, 1989, p.170). O tapete seria o paradigma que, a cada vez que é usado e conforme o contexto, denomina-se venatório, divinatório, indiciário ou semiótico.

Trata-se, como é claro, de adjetivos não-sinônimos, que, no entanto remetem a um modelo epistemológico comum, articulado em disciplinas diferentes, muitas vezes ligadas entre si pelo empréstimo de métodos ou termos-chave. Essa ideia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário ou semiótico, penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas. Minúsculas particularidades paleográficas foram empregadas como pistas que permitiam reconstruir trocas e transformações culturais (GINZBURG, 1989, p 170 e 178).

Em *Relações de Força*, Ginzburg continua sua trajetória de pesquisa teórica e metodológica alicerçada no indiciarismo, travando uma incessante batalha contra o ceticismo e o relativismo pós-moderno que pretenderia, por meio da crise das representações, reduzir tudo e todos a meros textos. Nesse sentido, o autor italiano pretende responder questões levantadas por aquelas correntes de pensamento, discutindo o caráter da disciplina História, principalmente relacionando-a à retórica, como arte de persuadir, e a prova, averiguação apontada. Com isto, o autor estabelece a História

enquanto disciplina responsável pelo questionamento das fontes, sem, no entanto, reduzi-las ou amplificá-las ao nítido reflexo da realidade.

Mas a polêmica que estou desenvolvendo contra o relativismo céptico não deve levar a equívoco. A ideia de que as fontes, se dignas de fé, oferecem um acesso imediato à realidade, ou, pelo menos, a um aspecto da realidade, me parece igualmente rudimentar. As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditavam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção, (...) não é incompatível com a prova” (GINZBURG, 2002, p. 44-45).

Destarte, é na íntima relação entre as artes e História Cultural que pretendemos pensar, por meio das categorias acima mencionadas, como a memória de um grupo, de um evento ou de uma pessoa, pode ser (re)presentada, forjada ou inventada por meio de alguns controles. Nesse sentido, convido o leitor a significar o nosso trabalho, participando da produção dos sentidos expostos em tela.

Desta forma, a investigação, que ora se inicia, parte de uma análise interdisciplinar entre a narrativa cinematográfica e histórica, entendendo que essas reflexões perpassam pela mudança epistemológica que passaram as ciências humanas, em especial a História. Vale ressaltar que esse trabalho foi construído por meio de um olhar nos interstícios, nas lacunas deixadas pelos dois campos, o que nos permite trilhar um caminho que atravessa a fronteira dos conhecimentos “até então estipulados” e nos possibilite a compreensão dos embates de valores e significados estabelecidos pelos respectivos campos.

Para tal tarefa, nosso trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado: “Fios da Vida: as Interfaces entre História e Cinema”, que está dividido em três seções: a primeira seção, “A ‘Nova História’: das Mentalidades à História Cultural”, explicita o percurso teórico desenvolvido no campo da História, atenuando sua aproximação com o campo cultural. Esse caminho passa pelos questionamentos de pressupostos históricos desenvolvidos desde o Iluminismo e que influenciaram a História Metódica e posteriormente à História Positivista. Esse questionamento se deu desde a primeira geração dos *Annales* e foi enrobustecendo, passando pela segunda e terceira geração, chegando à História das Mentalidades que lançou um olhar mais especial ao campo cultural. O caminhar da História, próximo ao terreno do cultural, permitiu a construção de um campo historiográfico – Nova História

Cultural – que compreendeu a possibilidade de alcançar o passado atuando no terreno do simbólico, por meio das noções de práticas e representações. Nesse sentido, o terreno do simbólico permitiu que o historiador pudesse alcançar vestígios do passado por meio das artes – em especial, o Cinema.

Na segunda seção, “*A Imagem Documental no Campo do Cinema*”, tentamos expor as observações, mesmo que ligeiramente, a respeito do contexto em que se desenvolveu o debate sobre a análise da imagem, enquanto, instrumento digno ou não, de ser utilizado como documento e registro de um passado capturado pela câmara, bem como seus precursores e suas reivindicações.

Já a terceira seção, rasurada sob a rubrica de “*Cinema e História: entre ‘Práticas’ e ‘Representações’*”, buscamos aproximar as duas representações discursivas enviesadas pelas noções desenvolvidas pela História Cultural: as noções de práticas e representações. Por conseguinte, pelo olhar do campo cultural, o historiador se aproxima do cinema e o compreende enquanto fonte e agente da história. A aproximação das duas narrativas, entendidas enquanto representação, implica uma inviabilidade delas resgatarem ou explicarem o real, tal qual ele aconteceu, ou seja, elas apenas representam o passado por meio da verossimilhança. Ampliando nosso entendimento, a compreensão da narrativa, a funcionar por meio de representação, permite conjecturar que ela age, também, como fomentadora de práticas culturais e sociais. Portanto, os dois campos não podem espelhar o passado, tal qual aconteceu, mas apenas “fazer de conta”, por meio de representação.

No segundo capítulo, intitulado “Rastos, Restos, Ritos e Rostos: a Arte de Compor Intrigas”, nosso percurso se dá em quatro seções. Na primeira, “*Rastos e Restos*”, informamos que o filme *A verdadeira história de Lena Baker* se baseia em eventos do passado e que os profissionais envolvidos na produção fílmica só têm acesso a esses eventos do passado por meio de *documentos* – ou seja, os *rastos* e os *restos* do passado. Diante disso, desenvolvemos uma explanação a respeito do termo *documento*, que, ao longo do trabalho, passa por um deslocamento até ser compreendido como *monumento*. Assim, a película será sugerida e interpretada como um “monumento discursivo”.

Após essa investigação, iniciamos a segunda seção “*Ritos*”, em que informamos a estratégia discursiva, ou antes, o ritual, que um filme de reconstituição histórica precisa percorrer para atingir o efeito desejado, culminando com a construção de um fato histórico, seja a partir da (re)construção de um(a) personagem histórico ou de um

evento histórico. Nesse sentido, os indícios do passado precisam ser montados, selecionados e até inventados para tornar-se verossímil e inteligível a ponto de executar o papel desejado pelo diretor.

Vale ressaltar que esse ritual desempenhado pelos filmes de narrativa histórica age como (re)construtores de um indivíduo e de uma ação situada em determinado tempo histórico. Assim, a discussão sobre a (re)apresentação de histórias de vida é o que examinaremos na terceira seção nomeada de “*A Construção de um Rosto*”. Esse espaço está destinado para a discussão a respeito da biografia, haja vista que acreditamos que um filme de reconstituição histórica quando pretende (re)significar a vida de alguém, o faz por meio de um percurso biográfico. Desta forma, em nosso entendimento, esse *rito* ajuda a construir um *rostro*, claro que construído por meio de representações a partir do nosso presente.

Nesse sentido, o debate no terreno da biografia abre espaço para o desenvolvimento da quarta seção “*Narrativas que Violam a Memória*”, que corresponde à investigação a respeito do tema da memória. Nesta seção, a película será pensada como um monumento atualizador de uma memória, ao mesmo tempo, pretendemos estrategicamente revelar como a aproximação de narrativas como o cinema e a história do campo da memória atuam como violadores desta última.

Para tal tarefa, assinalamos que essa violação se dá a partir do momento que a História se aproxima da memória, pois a História só começa no momento em que viola a memória. Em poucas palavras, a História é a reconstrução problemática do passado, é onde as construções dos grupos desaparecem, ao contrário da memória, que se constitui como um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente que reflete a noção de pertencimento e identidade de grupos.

Como nos sublinha Halbwachs, só há memória quando há sentimento de pertencimento com o grupo, quer dizer, quando existe um sentimento de continuidade. Em outra direção, na história a construção dos grupos desaparece, fomentando uma descontinuidade, distanciamento e fragmentação do tempo. É na aproximação da História com os restos de memória que acontece a fabricação dos lugares de memória, que só é possível por meio dos recursos imaginativos e fictícios.

É na esteira dessa discussão que chegamos ao nosso terceiro capítulo, intitulado “*Ficções Vigiadas e Controladas*”, que é marcado por um exame aprofundado do debate em torno da ficção. A luz do que nos apresenta o historiador Carlo Ginzburg, ficção é uma técnica que parte de algo e, para a História e para o filme de reconstituição

histórica, esse algo são os *documentos/monumentos*, ou antes, rastos e ruínas do passado.

Poderia soar como normalidade, ação corriqueira, senso comum, enfim, como algo sugestivamente já esgotado atribuir o epíteto ficção ao ramo do Cinema. Mas asseverar que a estratégia técnica da História também se constitui como ficção, os adjetivos seriam facilmente deslocados para “desrespeito”, “ingenuidade”, “loucura”, por aqueles que se atrevesse a macular a História.

Não faremos uso de um senso comum esvaziado de teoria, antes, convidarei alguns teóricos capazes de pensar diferente, mesmo sob o risco de uma má interpretação. Portanto, dialogaremos com pensadores como Luiz Costa Lima, Michel de Certeau, Michel Foucault, Durval Muniz de Albuquerque Junior, Jacques Derrida, dentre outros.

Assim, pelo fato de compreendermos que os dois discursos – o histórico e o fílmico – são narrativas que se caracterizam como fortes fomentadoras de uma prática cultural e social que podem subverter uma ordem estabelecida, estas narrativas precisam ser vigiadas. Além disso, são controladas pelo fato de basear-se nos documentos/monumentos, pois não podemos fugir completamente dos elementos expostos nos documentos, por isso, nós a designamos como “ficções vigiadas e controladas”.

É lícito ressaltar que o controle também se dá pelos códigos normativos do período de fabricação desses discursos fictícios. Assim, salientaremos que as narrativas fílmicas e históricas são portadoras dos códigos culturais do seu tempo. Não se trata, todavia, apenas de restabelecer o contexto social da obra cinematográfica. Ela não é somente a manifestação de um contexto histórico, espiritual de uma época; ela é também discurso que invade e constrói segundo uma *poética cultural*.

Diante disso, na segunda seção “*Véus de Verdade*”, se torna premente uma associação do filme “*A verdadeira história de Lena Baker*” com a *poética cultural* de seu tempo. Nestes termos, o artefato cultural se insere na *poética cultural* do seu tempo, que hoje é claramente influenciado pelos Estudos Culturais, cujo qual se tem notado um grandioso e explícito trabalho de revisão historiográfica, permeado por uma perspectiva teórica que possui o intuito de diagnosticar indiciariamente os critérios de conceitualização e das emissões de juízos de valor.

Nesse sentido, sublinhamos que a película não será uma fonte para discutirmos o evento passado, antes será usada como objeto cultural possível para a compreensão

daquela sociedade que a produziu, ou seja, a película foi fabricada e influenciada a partir das perguntas, dos anseios e dos valores normativos do final do século XX e início do século XXI. Localizado em um espaço situado, construído e datado historicamente, o filme configura-se em um entre lugar, ou antes, um “suplemento”.

Este entre lugar é a confirmação de uma noção que as coisas, os sujeitos, as identidades, as diferenças, as verdades e, por consequência, as mentiras são inventadas historicamente, socialmente e culturalmente pelos homens, ou seja, são inventadas em um espaço temporal, fruto de um processo histórico que é fabricado e (re)fabricado a partir dos valores, dos conceitos, das noções, das metáforas, dos símbolos, representações e normas de um determinado tempo histórico. Portanto, *A verdadeira história de Lena Baker* se constitui enquanto “verdade” ou “mentira” a partir de operações técnicas que produzem sentidos e ao mesmo tempo são aceitos por uma comunidade de pares.

2 FIOS DA VIDA: AS INTERFACES ENTRE HISTÓRIA E CINEMA

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

(MARC FERRO)

A aproximação entre a História e o Cinema pode, a princípio, assinalar uma perspectiva ao sabor de *dejà vu*, sugerindo a impressão de esgotamento do assunto. Ledo engano! Os apontamentos a seguir consideram que tal impressão se tornam ultrapassada pelas questões que irrompem nesse início de século, modeladas pela chamada crise de paradigmas. Crise esta que trouxe a dobra questionadora das verdades e dos modelos explicativos do real, situando-se nas freixas de complexificação que estilhaçam a realidade, a objetividade, o uno, o homogêneo e a verdade em sua forma insuportável. A rigor, então, cada geração ensaia respostas, construídas sob um arsenal de conceitos renovados historicamente.

Nessa trajetória, pensamos que a articulação dos conceitos, enquanto operações mentais, resulta em uma nova postura epistemológica dentro do discurso histórico e cinematográfico, apontando para uma dimensão simbólica da representação e do imaginário. Extrapolando as percepções sensíveis da realidade concreta, o imaginário representa, também, o não-visto, o não-experimentado. Consequentemente, partimos do pressuposto de que o real é construído por meio de significados que permitem a representação de vivências e visualizações construídas temporalmente. Por conseguinte, o mundo passa a ser sentido e visto de acordo com a representação social da realidade, numa significação enunciada por meio do pensamento. Conjugando os traços de permanências imaginárias com as configurações específicas de cada temporalidade, caminhamos pela redescoberta do Cinema pela História.

Nessa pesquisa, intencionamos estabelecer uma análise interdisciplinar entre dois campos comunicantes: a História e o Cinema. Devido à amplitude do tema, pretendemos apenas enunciar algumas questões de ordem teórica e conceitual que consideramos importantes dentro dessa relação. Desta forma, investigamos que a expansão da aproximação e relação desses dois campos se insere no quadro de transformações pelo qual passa a História nos últimos tempos: “a “crise da história” é portadora de algo muito mais profundo – a crise do “real” como referente da própria historiografia” (FALCON, 2002, p. 25). Assim, é possível afirmar que esta aproximação se insere no quadro das discussões que acompanham a crise do paradigma tradicional.

A História é pensada, aqui por nós, como uma técnica (*techné*) que tem como princípio a busca pelos estudos do passado de homens e mulheres. Contudo, até a segunda geração dos *Annales*, sua preocupação voltava-se apenas para duas dimensões, o social e o econômico, dando pouca importância às várias outras dimensões do humano. Couberam, então, às artes - como a literatura, a pintura, o teatro, a fotografia e, em especial para nós, o cinema - escutar a dimensão sombria e simbólica do sentimento, da dor, da alegria e das sensibilidades humanas. Não obstante, a terceira geração dos *Annales*, movimento histórico conhecido, também, como “nova história”⁵, ao se aproximar da dimensão cultural proposta pela antropologia, percebeu a necessidade veemente de dialogar com outras formas de dizer o humano, para enxergar essa nova dimensão que é o simbólico.

Portanto, a fim de clarear todo processo exposto acima, intencionamos dividir o presente Capítulo em três seções: (1) A “Nova História”: das mentalidades à História Cultural; (2) A imagem documental no campo do cinema; e (3) Cinema e História: entre práticas e representações.

Faz-se necessário afirmar, no entanto, que, embora pretendamos investigar a relação nodal entre História e Cinema, os exames aqui arrolados – juntamente com os métodos e categorias utilizados para entendermos essa relação –, não podem ser pensados apenas como uma evolução linear e mais correta dos conceitos. O que buscamos é, justamente, difundir as transformações históricas, no intuito de tornar mais claro a produção do saber.

2.1 A “NOVA HISTÓRIA”: DAS MENTALIDADES À HISTÓRIA CULTURAL

Os primeiros resultados da pesquisa sobre a relação entre História e Cinema, enquanto objeto de investigação da História, se confunde com o movimento historiográfico da “Nova História”, associada à chamada Escola dos *Annales*. Tal perspectiva de abordagem se alicerça enquanto oposição à “velha história” do século XIX, descrita por Peter Burke (1992) como “história rankeana” (BURKE, 1992a, p. 12). Por esta forma, no sentido de se escutar a Nova História, é preciso compreender a sua

⁵ A expressão “nova história” dá título a uma coleção de ensaios editada por Jacques Le Goff, publicada no *Faire de l'histoire* em 1974 e que, na tradução brasileira de 1976, aparece apenas como *História*, organizada em três volumes: “novos objetos”, “novas abordagens” e “novos problemas”.

antecessora para se pensar em uma reviravolta historiográfica, ou seja, a Nova História enquanto reação deliberada à História Tradicional.

Peter Burke, ao buscar uma definição para a “Nova História”, parte de um exame “do que ela não é”, ou seja, daquilo a que se opõe: a História Tradicional dos oitocentos, também chamada de Escola Metódica, ou positivista⁶. Iniciaremos os nossos estudos definindo, primeiramente, a antecessora da Nova História, caminhando à luz da proposta de Burke, para entendermos a sua “novidade” em relação aos estudos históricos e, posteriormente, dentro da diversidade dos campos de investigação, pensar a relação entre História e Cinema por meio das categorias de práticas e representações.

De acordo com o paradigma tradicional, a História deveria preocupar-se com grandes acontecimentos que, por sua vez, deveriam ser circunscritos ao universo político e militar, liderados por grandes homens: “estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos” (BURKE, 1992, p. 12). Para dar inteligibilidade “racional” aos grandes feitos, o historiador, tributário do labor “tradicional”, deveria “narrar” os fatos, descrevê-los “tal como aconteceram”, obedecendo a uma rigorosa ordem cronológica, preocupada apenas em causas e consequências⁷, por meio da “verdade” contida nos documentos verdadeiros e oficiais, “ficando os ‘mentirosos’ e falsos à margem da pesquisa histórica” (VAINFAS, 1997, p.130).

A princípio, pode parecer-nos ultrapassada essa compreensão de História eminente da História Tradicional, mas como nos aponta o historiador inglês Keith Jenkins, em seu recente e sofisticado trabalho *A História Repensada*:

[...] ainda vemos historiadores tentarem invocar ante nossos olhos o espectro do passado real, um passado objetivo sobre o qual os relatos desses historiadores seriam precisos e até verdadeiros, na acepção mais ampla da palavra. (JENKINS, 2005, p. 30).

Denominada de “*École des Annales*” – acreditamos, como Ronaldo Vainfas, apoiado no destaque de Jacques Revel, tratar-se de um movimento bem mais amplo do que uma “escola” –, o grupo de historiadores liderados por Marc Bloch e Lucien Febvre, dirigiu sérios ataques àquela História Tradicional, classificando-a como

⁶ Sem querer entrar na discussão, mas apenas a título de esclarecimento, há divergências entre alguns historiadores sobre a utilização do termo “positivista”, sendo sustentada por Peter Burke (1992a-b) e Jacques Le Goff (1988a-b), mas questionada por Ronaldo Vainfas (1997). Este, no entanto, não entra na órbita da discussão, apenas salienta que “alguns qualificam um tanto impropriamente de positivista” (VAINFAS, 1997, p. 130).

⁷ A proposta da narrativa tradicional era ordenar os grandes eventos dispostos em um progressismo linear. O modelo de narrativa era a imitação da biografia: entre o nascimento e a morte, em que o historiador se posicionava de forma objetiva e imparcial dando ordem aos eventos.

historicizante, acontecimental ou *événementielle*. Reunidos em torno da revista *Annales d'Histoire Economique et Sociale*, no final dos anos de 1920⁸, fundavam a expressão “Nova História” em contraposição ao “antigo, velho e ultrapassado” método histórico dos historiadores rankeanos.

Os *Annales* combatiam a falta de diálogo com outras disciplinas das ciências humanas, defendendo uma maior aproximação com a Antropologia, a Psicologia, a Linguística, a Geografia, a Economia e, sobretudo, a Sociologia de Durkheim, ao passo que procuraram afastar-se da Filosofia. Rejeitaram a História eminentemente Política, para se interessarem por toda atividade humana, na busca de uma História Total⁹. Recusaram a mera descrição dos acontecimentos, uma *histoire événementielle*, para propor a História-Problema¹⁰. Ampliaram o conceito de fonte histórica, libertando-se da conceitualização anterior que vê apenas os documentos escritos e oficiais como dignos de “verdade”, passando a incluir qualquer vestígio capaz de identificar a ação do homem no tempo, inclusive a fonte oral¹¹. Por fim, trouxeram a novidade da percepção temporal situada em uma longa duração¹² – já com Braudel, mas que tinha a sua discussão embrionária na primeira geração de Bloch e Febvre. Por esta forma, “a História Nova nasceu em grande parte de uma revolta contra a História Positivista do século XIX” (LE GOFF, 1988 (a), p. 28), em um movimento que se inicia na França,

⁸ Peter Burke examina o percurso da Escola dos Annales por meio de três gerações. Com base nos estudos de Burke, José Carlos Reis (2000) constrói o seu arcabouço teórico interpretativo na divisão em quatro fases: Primeira Fase (1929/1946) Febvre e Bloch; Segunda Fase (1946/1968) período de Fernand Braudel; Terceira Fase (1968/1988), aposentadoria de Braudel e maior participação de outros historiadores, entre eles Le Goff; e, por fim, uma quarta fase que se daria de 1988 até os dias de hoje (REIS, 2000, p. 91)

⁹ Assim, afirma José Carlos Reis: “Essa expressão tem, a nosso ver, dois sentidos: pode querer dizer “tudo” e “todo”. No primeiro sentido, seria a consideração de que “tudo é história”, não havendo mais regiões que seriam interditas ao historiador; no segundo, seria a ambição de preencher o “todo” de uma época, seria uma abordagem holística de uma sociedade, o que levaria, talvez, a uma contradição com a história-problema” (REIS, 2000, p. 11).

¹⁰ A História-Problema reconhece a impossibilidade do historiador em narrar os acontecimentos “tal como se passaram”, atribuindo a este um papel mais claro dentro da produção do saber histórico, para explicitar os seus conceitos, suas hipóteses e teorias, seus problemas levantados no presente e direcionados ao passado, além das novas técnicas depositadas na análise documental que favoreceriam a construção do fato histórico.

¹¹ O documento passa a ser selecionado pelo historiador, transformando-se em *monumento*, enquanto intenção de escolha. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder.” (LE GOFF, 1996, p. 545). As fontes históricas, que são o alicerce do labor historiográfico, passam a ser, também, vistas como construções de quem as produzem. Assim, questionou-se o lugar da produção dos documentos tidos como oficiais, descortinando o caráter objetivo de tais fontes.

¹² A noção de “longa duração” está incrustada nos estudos desenvolvidos por Fernand Braudel em *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, já na segunda geração. O autor divide sua temporalidade em tempo longo, tempo médio e tempo curto, reconhecendo velocidades diversas do tempo. Embora tais discussões já se encontrassem em sua tese de doutorado, elas serão mais bem desenvolvidas e explicadas em *Escritos Sobre a História*.

mas que, posteriormente, se expande por todos os níveis metodológicos das academias universitárias.

Fazendo uso do epíteto “novo”, no sentido de amplificar a estereotipia em torno dos historiadores do século XIX¹³, um campo de pesquisa nasceu ainda no seio dos estudos da primeira geração dos *Annales*: as mentalidades¹⁴. Inicialmente, não havia uma nítida separação entre os níveis econômico e mental, mesmo porque a sua associação ligava-se à proposta de uma História Total. “Todavia, nessa primeira geração dos *Annales*, o compartimento das mentalidades ainda não estava bem separado do da economia, ou do socioeconômico. Os dois juntos constituíam a História Total, ou que se pensava ser total”¹⁵ (ÀRIES, 1988, p. 156). Ainda na esteira dos estudos econômicos, carro chefe desta primeira geração, percebe-se a relação nodal com o campo psicológico, ligado ao mental. Le Goff sustenta que “o historiador de mentalidades encontra-se muito particularmente com o psicólogo social. As noções de comportamento ou de atitude são para este e para aquele essenciais” (LE GOFF, 1988 (b), p. 70).

O caráter interdisciplinar da História das Mentalidades participa diretamente da reação aos historiadores “positivistas” e, ao mesmo tempo, daqueles que praticavam um marxismo vulgar, já que, como sublinha Le Goff, numa espécie de desabafo,

Mais ainda que facilidades de relações que procura com outras ciências humanas, a atração da história das mentalidades provém sobretudo da mudança de ideias que oferece aos intoxicados da história econômica e social, e sobretudo de um marxismo vulgar (LE GOFF, 1988 (b), p. 70).

No entanto, foi Fernand Braudel quem forneceu valiosos instrumentos teóricos para os historiadores das mentalidades, principalmente em sua noção de tempo longo, embora dedicasse pouca atenção ao estudo do mental, já que privilegiava a concepção sintética e totalizante da História: “Para mim, a história é a soma de todas as histórias

¹³ Ronaldo Vainfas, Philippe Àries e Jacques Le Goff estão de acordo quanto à contribuição de vários historiadores que desde o século XIX já haviam depositado atenção às mentalidades.

¹⁴ Mesmo preocupados com o espírito de síntese, concomitante à busca de uma história totalizante, o interesse pelos estudos do mental já se encontrava na primeira geração dos *Annales*. Antes mesmo da formação da Escola dos *Annales*, em 1924 Marc Bloch “foi verdadeiramente precursor da História das mentalidades e de uma espécie de antropologia política ao escrever *Les rois thaumaturges*”. Quanto a Lucien Febvre, em seu *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle: la religion de Rabelais*, de 1942, já esboçara o seu conceito de *outillage mental*, “inspirado no conceito de *mentalidade primitiva* ou *pré-lógica* de Lévy Bruhl” (VAINFAS, 1997, p. 132).

¹⁵ O próprio epíteto da revista dos *Annales – Annales d'Histoire Economique et Sociale* – já evidenciava o interesse dos *annalistas* em tornos do econômico e social.

possíveis – uma coleção de misteres e de pontos de vista, de ontem, de hoje, de amanhã” (BRAUDEL, 1969, p. 53). Assim, ligava-se à primeira geração ao privilegiar o estudo da História Total, ao passo que se afastava na medida em que marginalizava o estudo do mental. No entanto, como afirma Vainfas,

A verdadeira ruptura ocorrida na historiografia francesa e responsável pela irrupção da chamada *Nova História*, particularmente da história das mentalidades, parece ter ocorrido muito mais em relação à “era Braudel”, na qual predominou uma visão totalizante e socioeconômica da história, do que em relação aos primórdios dos *Annales*, tempo em que as mentalidades eram valorizadas (VAINFAS, 1997, p. 135).

Desta forma, a noção renovada de tempo torna-se elemento fulcral para se escrutinar a História das Mentalidades, principalmente por ter em mira o tempo “real” e o “pensado”, o vivido e o reconstruído. Desta maneira, seguindo a hipótese de José Carlos Reis, “a base profunda de um método histórico é uma ‘representação do tempo histórico’ e é esta representação que diferencia as diversas escolas e programas históricos” (REIS, 2000, 09).

A noção de **Longa Duração**, influenciada pelo estruturalismo da antropologia de Lévi-Strauss, percebia uma lentidão do tempo – quase que imóvel – importantíssima para a estrutura do mental, uma vez que “a mentalidade é aquilo que muda lentamente. História das Mentalidades, história da lentidão na história” (LE GOFF, 1988 (b), p. 72). No entanto, pensar o tempo lento é, ao mesmo tempo, pensar na abrangência do campo documental. A elasticidade do domínio de fonte histórica, pela História das Mentalidades, dar-se-á, também, com o diálogo interdisciplinar, incorporando, por esta forma, conceitos e métodos de outras disciplinas para a análise das experiências e/ou representações, construídos culturalmente em um determinado tempo e espaço. Assim, como exemplo que norteará o desenvolvimento dos nossos exames mais a frente, Le Goff sustenta que:

Uma outra categoria de fontes privilegiadas para a história das mentalidades é constituída pelos documentos literários e artísticos. História não de fenômenos ‘objetivos’, porém da *representação* desses fenômenos, a história das mentalidades alimenta-se naturalmente dos documentos do imaginário (LE GOFF, 1988 (b), p. 76).

Porém, as críticas à História das Mentalidades não tardaram a cair como tempestade, principalmente quanto ao método utilizado. Os críticos alegavam que a fragmentação da História, dando ênfase a assuntos do cotidiano, se afastaria da proposta

de História Total da primeira geração¹⁶. Em frente desta e de outras críticas, o dilema conceitual permeava a ação dos historiadores do mental:

Em primeiro lugar, o dilema entre, de um lado, reconhecer uma *relativa autonomia das mentalidades* (sua irredutibilidade ao econômico, quer como reflexo, quer como nível determinado pela base material da sociedade) e *a necessidade de articulá-las a totalidades históricas explicativas*. Em segundo lugar, o dilema entre *a perspectiva da longa duração*, resultado da aproximação com a antropologia, e o *risco de fossilizar a história*, tornar imperceptíveis as mudanças, apegar-se enfim às finalidades que ocorrem em todas as sociedades, mesmo as “quentes” (históricas). Em terceiro lugar, o dilema entre *resgatar o lado humano e até individual da história* (sentimentos, desejos, fobias), o objetivo eivado de motivações psicologizantes (embora legítimas), e o dever de *explicar o sentido coletivo e global da história*, as razões sociais de processos historicamente determinados (VAINFAS, 1997, p. 141, grifos do autor).

Diante de tais dilemas, sendo alvo de várias críticas, os historiadores que trabalhavam com o mental lançaram mão de estratégias para permanecerem trabalhando nos seus estudos. Muitos deram uma nova roupagem aos exames do mental, passando do desgastado conceito de “mentalidades” para o de “cotidiano” e, posteriormente, para a atual “História Cultural”. Não obstante, o principal impasse, à luz dos exames de Vainfas, se constitui “entre a *crise do racionalismo e a própria tradição racionalista do mundo ocidental*” (VAINFAS, 1997, p. 142). Ciro Flamarion Cardoso (1988) sublinha que a brecha por onde entrou as mentalidades foi justamente aberta por este impasse, e que, de certo modo, constituiu a invalidez explicativa da história por trazer em seu bojo o “renascimento da narrativa”.¹⁷

É na História Cultural de hoje que se concentra grande parte das pesquisas sobre o mental. Ampliando a variedade de estudos, abordando os mais diversos campos, a História Cultural se tornou apanágio dos historiadores inclinados para as representações do imaginário. Mesmo recusando, no entanto, o conceito de mentalidades – seja pelas

¹⁶ Um dos maiores críticos à Escola dos *Annales* foi, com certeza, François Dosse (1992) em seu célebre livro *A História em Migalha: dos Annales à Nova História*. O autor, entre outras coisas, acusa os *Annales* de exercerem uma hegemonia modista nas academias, principalmente na França, e, ao mesmo tempo, de esmigalhar a História por meio de um reducionismo.

¹⁷ Vale salientar que a História nunca deixou de fazer uso da narrativa, uma vez que se expressa e se faz conhecer por meio da linguagem, entre a construção do fato – dando ênfase à construção ficcional no caráter inventivo do historiador – e a recepção do texto. Assim, Durval Muniz de Albuquerque Jr (2007) evidencia que “a ingenuidade de pensar que a linguagem apenas espelha o objeto da experiência, que pode ser uma instância transparente a dizer as coisas como realmente são”, próximo a afirmação positivista, “começa a ser questionada pelas reflexões que se dão em torno do papel da linguagem” (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 20).

críticas exógenas ou endógenas ao movimento –, “é lícito afirmar, portanto, que a História Cultural é, nesse sentido, outro nome para aquilo que, nos anos 70, era chamado de História das Mentalidades, ao menos no que toca aos temas e os objetos” (VAINFAS, 2002, p. 56).

Como resultado dessa dilatação do olhar da História Cultural, não podemos nos furtar de tocar no método utilizado pela própria História Cultural, metodologia que já fora desenvolvida em nossa introdução, mas que cabe tocá-la novamente, haja vista que o método indiciário permite ao estudioso dos indícios, dos rastros, explicitar e tocar naquilo que muitas vezes poderia passar despercebido, opaco em uma leitura despercebida e rápida. Esse método, que segundo a historiadora Sandra Pesavento (2005) é definido como um *saber-fazer*, ou seja, uma estratégia de como trabalhar os indícios que chegam até nós. Ela questiona “Mas, afinal, qual seria o método do historiador e, particularmente, esse método concebido pela História Cultural?” (PESAVENTO, 2005, p. 63).

Como já fora dito, a própria historiadora nos sugere a resposta: o paradigma indiciário. Esse método que nos permite conjecturar sobre algo mais – que preenche interstícios no exercício de desenhar sobre a própria tessitura desvelada, através de rastros, marcas, sinais, indícios e resíduos históricos, sociais e culturais de um determinado momento – contribuiu para transformar o arcabouço em que a História se amparou por tanto tempo. É lícito ressaltar que a estudiosa ainda sugere o *método da montagem*, método sugerido pelo Walter Benjamin. Tal método se baseia na montagem cinematográfica em que, a partir de fotografias combinadas, produz o movimento, ou seja, o historiador associando seu ofício com esse método irá montar um percurso produtor de sentido com os rastros recolhidos. Além desse método, Pesavento nos sugere o *método da descrição densa*, oriundo da antropologia, e permite ao historiador explorar o máximo possível os resíduos do passado. Não obstante, nosso trabalho baseia-se no primeiro método explicitado.

Nesse sentido, na esteira dessas mudanças, no final da década de 1960 e durante a década de 1970, as chamadas ciências humanas, em especial a História, passaram por uma transformação radical de método, de fragmentação e postulação de novos objetos, de novos domínios e novas perspectivas. Estas mesmas transformações, em que a História se viu envolvida, se inserem no desenrolar das noções de “crise da modernidade” e “crise da história”, como assevera Falcon:

A produção historiográfica contemporânea, quer em termos gerais, quer do ponto de vista da história cultural, vem sendo geralmente analisada em termos de duas noções de “crise” que se consideram constitutivas das condições mesmas em que tem lugar essa produção: a “crise da modernidade” e a “crise da história” (FALCON, 2002, p. 17).

Serão essas mesmas crises as responsáveis pelo questionamento das noções de “evolução”, “razão”, “progresso”, “linearidade”, “verdade”, “realidade”, “sujeito”, dentre outros, ao passo que contribuirão para uma crítica veemente das principais correntes interpretativas da História: a corrente francesa dos *Annales* e a corrente do marxismo. A rejeição a modos de explicação baseados na noção de “real”, existente nas correntes citadas acima, externou que elas não davam mais conta de explicarem o mundo diante dos novos questionamentos e das novas transformações.

Os novos questionamentos, como a substituição da noção de “real” pela noção de “representação”, possibilitaram e fomentaram a necessidade de uma (re)invenção do passado. Assim, fez-se necessário contar, de outra forma, tudo o que já tinha sido dito. No bojo dessa empreitada, ocorreu uma transformação importante nos principais campos de interpretação da História, que contribuiu para a mudança de se escrever, narrar e (re)inventar a História.

Tanto os neo-marxistas ingleses¹⁸, quanto os franceses da terceira geração dos *Annales*¹⁹, recusarão a busca da explicação do real, para descreverem as várias partes dessa “realidade”. Ambos os grupos se aproximarão progressivamente da Antropologia e da Sociologia, multiplicando as abordagens, ou melhor, a partir de agora “a história produz[irá] abordagens múltiplas de uma sociedade sem centro, sem sujeito e sem futuro” (REIS, 2000, p. 114). Nesse sentido, as correntes fitadas acima dedicarão uma maior importância aos traços culturais e simbólicos. Não obstante, a História, ao desenvolver esse trajeto, terá de se aproximar de outros campos do saber e das artes, como a Antropologia, a Linguística, a Semiótica, a Literatura e o Cinema.

Não podemos nos furtar de falar, entretanto, de outros pensadores que não faziam parte da cartografia francesa e inglesa neo-marxista, mas que foram fundamentais para o desenvolvimento de uma perspectiva histórica que lançou seu olhar no cultural e, por consequência, aproximou a História de outros postulados. Nomes

¹⁸ Destacam-se os nomes de Edward Thompson e Eric Hobsbawm.

¹⁹ O historiador José Carlos Reis nomeará essa terceira fase ou geração dos *Annales* de *Nouvelle Nouvelle Histoire*. Nessa fase a revista será dirigida por um comitê formado por jovens historiadores como: Jacques Le Goff, Marc Ferro, Paul Veyne, dentre outros.

como os italianos da micro-história, Carlo Ginzburg e Giovanni Levi; o alemão Reinhart Koselleck; os brasileiros Durval Muniz de Albuquerque Junior, Sandra Jatahy Pesavento, Luzia Margareth Rago; o norte americano Hayden White; além do historiador cultural inglês Peter Burke, merecem devida apreciação; membros da historiografia tradicional positivista, historicista, marxista e dos *Annales* que discutiram o mesmo tema, também possui importância²⁰.

Na esteira desse processo, não podem ser esquecidos dessa lista intelectuais que não eram historiadores, mas que foram de importância cirúrgica para a mudança de tais postulados históricos, como Mikhail Bakhtin, Michel Foucault, Norbert Elias, Pierre Bourdieu. Como assinala Peter Burke, “Juntos, esses quatro teóricos levaram os historiadores culturais a se preocuparem com as representações e práticas, os dois aspectos característicos da Nova História Cultural segundo um de seus líderes Roger Chartier” (BURKE, 2008, p.780). Temos, também, nomes como: Gilles Deleuze, Michel de Certeau, Jacques Derrida, dentre tantos outros que contribuíram com suas ferramentas de pesquisa para quebrar a barreira entre o social e o cultural.

Faz-se necessário explicitar que essa fortuna crítica compreende ainda um grande leque de estudiosos que lançavam seus olhares para o cultural. Representantes da Escola de Frankfurt²¹, que tinha como principais expoentes Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse. Walter Benjamin e Jürgen Habermas apesar de não fazerem parte da Escola de Frankfurt tiveram uma relação indireta e bastante importante no pensamento da referida escola e devem receber uma atenção em nosso caso, haja vista que esse grupo dedicou uma atenção especial à relação entre a História e o Cinema, além de seu diálogo com as ciências sociais, “por isso o pensamento desses autores permanece pertinente e atual para análises sobre o tema da cultura, notadamente sobre o cinema, orientando muitas reflexões” (FRESSATO, 2009, p. 95). Esses estudiosos diagnosticaram que os filmes de baixa qualidade estética podem nos revelar, também, um potencial de contrapor os homens e a sociedade que os produziram. Em outras palavras, esses filmes também podem nos servir de objeto de análise para o estudo de uma determinada sociedade.

²⁰ Entretanto, não é interesse em nossa pesquisa listar e desenvolver os aspectos culturais presentes em cada escola citada, pois o número de trabalhos que já o fizeram é considerado demasiadamente relevante.

²¹ Vale ressaltar que a Escola de Frankfurt não era homogênea e existiam divergências de pensamento no seio do grupo. Enquanto Adorno e Horkheimer viam negativamente o cinema, enquanto um elemento que atua no campo do simbólico e do imaginário, portanto, homogeneizador de comportamentos, pensamentos e desejos, Benjamin enxergava no cinema tanto a possibilidade deste ratificar uma ordem existente, quanto a possibilidade de desenvolver um discurso subversivo, que poderia denunciar e romper uma determinada ordem.

Em síntese, as contribuições de todos esses intelectuais conduziram a História para uma aproximação muito latente com o terreno do cultural, abrindo caminho para que outros historiadores viessem em sua esteira, na busca de novos discursos que flexibilizaram novos modos de ver, de representar e de reconstruir o mundo a partir de um caráter fictício e não mais por um caráter científico realista “os historiadores não costumam considerar-se ficcionistas, embora possam sê-lo sem se darem conta” (JENKINS, 2005, p.29). Nos trilhos desse processo se cunhou a expressão Nova História Cultural, que abarcou um grande número de historiadores e estudiosos das ciências sociais e humanas que dedicavam seus estudos ao terreno do cultural. Assim, como assevera a historiadora Sandra Pesavento,

Se a História Cultural é chamada de Nova História Cultural, como o faz Lynn Hunt, é porque está dando a ver uma nova forma de a História trabalhar a cultura. Não se trata de fazer uma história do pensamento ou de uma História Intelectual, ou ainda mesmo de pensar uma História da Cultura nos velhos moldes, a estudar as grandes correntes de ideias e seus nomes mais expressivos. Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo (PESAVENTO, 2005, p. 15).

Dessa forma, nosso trabalho se desenrola no campo da Nova História Cultural, que legou todo esse arcabouço teórico desenvolvido após as crises supracitadas. Faz-se necessário salientar, entretanto, que a Nova História Cultural, amparada na crítica da realidade do fato histórico, assevera que o terreno em que os historiadores podem atuar para conjecturar sobre partes do passado é justamente o “simbólico e o imaginário”, por meio da análise das noções de práticas e representações.

A noção de representação, em linhas gerais, entendida aqui como um “modo de ver” um objeto cultural, atua no campo do plausível, da verossimilhança e não no campo da verdade, pois o historiador não tem acesso ao real, mas a indícios que substitui o real. Assim, o estudo das representações nos permite entender como alguns grupos impõem sua visão do mundo social, ratificando as concepções de seu grupo e eclipsando outras. Desta forma, a História Cultural em que nos baseamos tem por finalidade diagnosticar como as “realidades culturais” são pensadas, construídas e lidas em diferentes lugares e momentos históricos. Ou seja, para nosso campo de pesquisa, a “realidade” do passado só chega ao presente e ao historiador por meio de representações: “Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade” (PESAVENTO, 2005, p.39). Desta forma, aquilo que

o historiador visualiza como fonte de um determinado evento passado, para a Nova História Cultural são indícios, traços, sinais de representações deste evento passado que chegaram, com seus devidos déficits, até nós.

Como assevera o principal ícone do campo historiográfico em destaque – o historiador francês Roger Chartier –, o relacionamento do historiador com a representação é “entendida, deste modo, como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente” (CHARTIER, 2002, p. 21), ou seja, a noção de representação é percebida como algo que possibilita “ver uma coisa ausente”, permitindo uma variabilidade de compreensões ou incompreensões. Assim, atuando com a noção de representação na história, o profissional deve relacioná-la e concebê-la não como imitação do real acontecido, mas como uma nova construção a partir do evento representado por meio de uma mediação, uma vez que o evento mediado e representado está distante no tempo e no espaço do evento original.

Portanto, a noção de representação leva o historiador a atuar mais no campo da verossimilhança, do plausível, à revelia das interpretações de veracidade e verdade. Desta forma, por mais tradicional que seja a narrativa historiográfica, ela remete seu discurso a uma busca de verdade e a explicação de um passado real. Não obstante, ela o faz por meio de representações, o que dinamita todo aquele discurso de verdade.

Na esteira desse entendimento, a análise das representações, enquanto “modos de ver”, possui um potencial simbólico colossal, pois ela tem a capacidade de forjar práticas culturais, sociais, modos de conduta e relações de identidade de uma determinada sociedade. Como sublinha a Sandra Pesavento:

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. Há no caso do fazer ver por uma imagem simbólica, a necessidade da decifração e do conhecimento de códigos de interpretação, mas estes revelam coerência de sentido pela sua construção histórica e datada, dentro de um contexto dado no tempo (PESAVENTO, 2005, p.41).

Diante desse entendimento, por meio das representações, o estudo do simbólico pode (re)tratar os sentimentos, os pensamentos e a memória²². Assim, a análise das

²² A rigor, o tema da memória, também, será detalhadamente desenvolvido e trabalhado no segundo capítulo.

representações pode levar os historiadores, que a utilizam, a repensarem sobre o acesso ao passado e a escrita da História.

Nesse sentido, o conjunto de representações corresponde e compreende ao imaginário de um determinado momento histórico, ou seja, tudo o que homens e mulheres consideram como real é o próprio imaginário. É importante ressaltar que essas noções presentes no campo historiográfico aproximavam a narrativa histórica à técnica da ficção, ao passo que a afasta das características de cientificidade buscada por ela há tanto tempo.

Desse modo, o imaginário se configura como mais um terreno de atuação da Nova História Cultural, podendo ser entendido como um conjunto de imagens e representações que os homens construíram para si e os possibilita dar sentido ao mundo. Portanto, o imaginário exprime o potencial que os homens em geral têm de se expressar e representar o mundo.

Não obstante, convém registrar que esse imaginário composto por uma série ou um conjunto de representações no campo do simbólico tem como consequência a invenção de práticas culturais e sociais. Esta prática, entendida aqui como “modos de fazer”, é outra noção, ao lado da noção de representação, considerada como grande legado do historiador Roger Chartier para o que chamamos de Nova História Cultural.

Embasados pela noção das práticas culturais e sociais, podemos compreender que as práticas de produção, de consumo, de recepção e apropriação dos objetos e dos sujeitos históricos variam a depender do período histórico e dos locais em que se encontram. Entretanto, as noções problematizadas acima possuem características complementares, haja vista que as representações difundidas de/em uma época ajudam a forjar as práticas culturais. Por seu turno, as execuções de determinadas práticas culturais contribuem para o fortalecimento ou subversão de representações dos sujeitos e dos objetos em específicos tempos históricos. Para facilitar nossa inteligibilidade a respeito dessas noções, faremos uso da explanação do historiador José D'Assunção Barros,

“Práticas” e “representações” são ainda noções que estão sendo elaboradas no campo da História Cultural. Mas, tal como já ressaltamos, elas têm possibilitado novas perspectivas para o estudo historiográfico da Cultura, porque juntas permitem abarcar um conjunto maior de fenômenos culturais, além de chamarem atenção para o dinamismo destes fenômenos (BARROS, 2004, p. 83).

Portanto, essas noções nos servem como arcabouço para o desenvolvimento subsequente de nosso trabalho, a partir do qual analisaremos de que forma as representações discursivas sobre o que se passou, de algo que teve lugar no tempo, conseguem ou não forjar e inventariar múltiplas práticas culturais na produção e na recepção de um dado histórico.

Desta forma, é por meio das noções de práticas e representações que a Nova História Cultural, ou simplesmente História Cultural, se enveredará e amplificará a variedade dos campos de abordagem, ampliando os caminhos alternativos para a investigação histórica, característica essa muito essencial para o nosso exame²³. Portanto, seja abordando a História vista de baixo, a Micro-História, a História das Mulheres, a História de Além-mar, a História das Imagens, a História da Leitura, a História Oral, a História do Pensamento Político, a História do Corpo, dos acontecimentos e do renascimento da narrativa²⁴, a disciplina História amplia sua área de atuação por meio de diálogo com outras disciplinas.

Assim, com o desenvolvimento de novos campos de estudos, da História das Mentalidades à História Cultural e sua multiplicidade de abordagens, novas metodologias vêm dilatar os exames acerca da relação e da aproximação entre dois campos comunicantes: a História e o Cinema. A História que, durante muito tempo, relegou o campo do sensível, do ínfimo, do cotidiano às artes, mudou o seu comportamento após as crises sublinhadas anteriormente. Ela viu nesse campo a oportunidade de dar um fôlego ao seu discurso.

Nesse sentido, por meio da História Cultural, percebemos algo inconcebível em tempos passados: uma diluição das fronteiras entre a História e as artes. No momento em que a história lança seu olhar para outros campos como o Cinema, a Literatura, a biografia, a fotografia, o diário íntimo, ela propicia que o especialista em seu processo de urdidura possa se interessar e se aproximar do cotidiano, do ínfimo, do esquecido, do particular, do pudor, do doméstico, do perdido, do (re)canto da sala.

Portanto, os problemas levantados aqui pela História Cultural, nos provocam a olhar para aquilo que muitos negligenciaram; permite-nos lançar a luz aonde ela ainda não chegou; força-nos a fitar a história vista de baixo; ou antes, obriga-nos a deslizar

²³ Muitos estudiosos se debruçam nas pesquisas sobre as variedades da História Cultural e seus domínios. Ver, por exemplo, Burque (1992), Cardoso e Vainfas (1997), Le Goff (1988), entre outros.

²⁴ Os exemplos de abordagens citados fazem parte do *corpus* de análise, composto de 11 artigos, organizado por Peter Burke no livro, *A Escrita da História: novas perspectivas*. Alguns títulos dos artigos estão em letras maiúsculas e minúsculas respeitando a organização do sumário. Outros domínios podem ser vislumbrados a partir da leitura sugerida na nota anterior.

nosso interesse para a dimensão sombria do “humano”, justamente aquela esquecida pela História Economicista e Política. É sob a rubrica dessas palavras que ousamos a nos aproximar do campo artístico, pois, se não podemos trabalhar o ínfimo com aqueles documentos canônicos da História Tradicional, haja vista que ele não era digno de tal feito, vamos buscá-lo no campo que nos é autorizado pela nova perspectiva adotada pela história dos *Annales*: o Cinema.

2.2 A IMAGEM DOCUMENTAL NO CAMPO DO CINEMA

Através destas linhas que seguiram pelas páginas anteriores, é possível sugerir, desde já, o percurso traçado pela historiografia até se aproximar das imagens cinematográficas. Entretanto, compreendê-las apenas do ponto de vista da narrativa histórica não nos permite uma análise substancial das relações entre a História e o Cinema. Longe disso! Esse percurso, clivado pelo ângulo particular de uma relação fronteiriça, não é de mão única. Diante disso, a fim de possibilitar uma melhor análise da imagem cinematográfica enquanto objeto cultural capaz de ser entendido enquanto documento/monumento, esquadriharemos esse percurso dentro do próprio campo cinematográfico, ou antes, aquilo que melhor se afigura.

Cabe ressaltar, entretanto, que a nossa metodologia, conscientemente adotada por nós, pretende tocar, mesmo que ligeiramente, na teoria do documentário. Com isso, não pretendemos desenvolver uma análise exaustiva deste e sua teoria, mas sim fazer uma análise indiciária, pontual e performática de como foi construído os descontínuos discursos e estratégias que compreendiam a imagem como documento/monumento.

Embora a imagem, enquanto documento/monumento, houvesse sido negligenciada por longo tempo para uma massa significativa de historiadores, o entendimento, a crença e o debate na sinceridade das imagens fílmicas estiveram presentes desde os primórdios dos estudos das imagens no campo do cinema. Basta citarmos a compreensão dos irmãos Lumière, que viam as imagens capturadas como espelhos do mundo verdadeiro. Essa compreensão da imagem, enquanto espelho do real, será retomada de forma bem parecida pelo cinema direto, mais de meio século depois.

Nesse percurso, constituíram-se dois polos opostos no trato com a imagem espelhando o “real”: em um, encontravam-se estudiosos crentes que para a imagem

espelhar o real, “capturar sua essência verdadeira”, seria necessário evitar que a câmera fosse flagrada por aqueles que estivessem sendo filmados; em polo oposto, encontravam-se profissionais e estudiosos que não acreditavam na (re)produção do “real”, e que a única verdade possível seria a “verdade fílmica”, inventada no próprio filme. Assim, a ideia de apreensão do “real”, ou antes, seu reflexo capturado pelas imagens fílmicas, vai depender bastante do período e dos interesses a ela relacionados.

Para dar maior inteligibilidade ao nosso trabalho, faremos um percurso do *estado da arte* ao tratamento da imagem no campo do cinema enquanto documento, a fim de desnudar esse percurso desde o aperfeiçoamento das máquinas que capturavam, e/ou projetavam imagens, até as recentes discussões que orbitam a imagem em movimento.

Descortinando esse trajeto, encontra-se Thomas Edison, que, nos finais do século XIX, já havia escrito um texto vislumbrando um aparelho que pudesse representar a ilusão de uma imagem em movimento. Pouco tempo depois, esse projeto passou a ser desenvolvido dentro de um estúdio em New York. Concomitante a Edison, mas no outro lado do Oceano Atlântico, na França, os irmãos Lumière desenvolveram um estilo distinto daquele produzido nos Estados Unidos. Com uma máquina portátil, o cinematógrafo – que capturava e reproduzia sons e imagens em movimento da vida cotidiana fora dos estúdios - os irmãos Lumière eivados pelo clima científico que rondava os Oitocentos, criaram um modelo visto como a apreensão de registros e instantes do real.

Louis Lumière perseguiu uma linha coerente com esta trajetória técnico-científica, dedicando-se a experiências de observação e registro do real executadas por vezes de forma sistemática e com a câmara oculta. Alguns de seus filmes possuem mais de uma versão, com repetição muito aproximada do ponto de vista, sugerindo o aperfeiçoamento sucessivo de apreensão do movimento (DA RIN, 2006, p. 28).

Esse método buscou apresentar e impor um caráter de cientificidade técnica aos registros da realidade capturados pelo cinematógrafo, no intuito de apreender o mundo “real”. Ele fez um enorme sucesso no período e contribuiu para a formação de um gênero cinematográfico chamado de “atualidades”. Cabe ressaltar que as atualidades não compreendem apenas o modelo estilístico exposto até o momento, mas, também, as representações de assuntos da “realidade” considerados em evidência. Desta forma, em fins do século XIX e início do XX, a importância não estava centrada na assertiva de

que as imagens eram “reais”, autênticas ou não, mas sim na importância de representar acontecimentos reais do cotidiano, ou antes, inventá-los para dar maior “efeito” de real ao que se lhe afiguravam como verossímeis.

A partir de 1903, o cinema externou sua vocação para o entretenimento e mudou seu estilo, implicando em uma nova forma de contar histórias. O cinema apresentou uma nova representação do tempo e possibilitou ao espectador transitar e interagir junto com a película, tornando-o identificado com as representações narradas pelo filme. Como nos apresenta Da Rin, por Xavier:

Tomando os filmes de Griffith como referência, é possível observar o período 1908-1913 como um ponto de inflexão decisivo na história do cinema. [...] É a consolidação de princípios de representação que inscrevem o cinema na tradição de uma literatura e de um teatro, preocupados com o coeficiente de realidade na composição do imaginário (XAVIER *apud* DA RIN, 2006, p. 38).

Esse foi o modelo que perdurou nesse tempo no campo cinematográfico. A fortuna crítica cinematográfica, e nesse momento especial, o documentário ganhou um novo rumo quando, em 1922, um explorador norte-americano, denominado Robert Flaherty, lançou pela produtora Pathé, o filme *Nanook of the North*. Esse filme encerrou definitivamente o modelo deslindado pelos irmãos Lumière, pois *Nanook of the North* desenvolveu um percurso que transitava entre os filmes de viagem, vistos como apreendedores de aspectos do real, e os filmes de ficção que recebiam esse nome por fazer uso constante das encenações.

O filme em tela transitou nessa fronteira, pois não tinha o foco exclusivamente no viajante portador da câmera, como era comum aos filmes de viagem, mas sim na comunidade ou em uma personagem desta. Este modelo não era filmado com atores profissionais como os filmes de ficção, mas sim com pessoas comuns, em seu cotidiano a fim de explorar a dramaticidade de suas vidas convencionais²⁵. Como assevera o próprio Flaherty, citado por Da Rin,

O documentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre material documental, *com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção*, e quando, como corresponde ao âmbito de suas

²⁵ Anos mais tarde, existiu um debate no meio dos estudiosos cinematográficos, e em especial do documentário, sobre o comportamento natural ou não das pessoas comuns na frente dos aparelhos cinematográficos.

atribuições, infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso (FLAHERTY *apud* DA RIN, 2006, p. 51, grifos nossos).

Nesse sentido, o empreendimento desenvolvido por Flaherty estava centrado na busca da imagem fílmica enquanto uma ferramenta documental e preocupado com a apreensão de registros “reais”. Entretanto, ele não se interessava em apurar apenas as “realidades realmente vividas”, pois “sabia que as plateias nem sempre esperavam uma fiel representação da realidade, que preferiam o artifício relativamente superior dos filmes de ficção e que os filmes não-ficcionais as atraíam com recursos como a reconstituição” (DA RIN, *op. cit.*, p. 53). Por isso, Flaherty não se eximia de usar uma pessoa nativa representando outra ou reconstituindo ações muitas vezes já abandonadas por algumas comunidades. Isso não era um problema para ele, pois, o que, de fato, o interessava era o efeito que o filme de “atualidades” produzia na apreensão dos registros da realidade e não apenas o “real” empírico.

Flaherty não foi o único a trabalhar em defesa dos filmes de “atualidades”. Do outro lado do Atlântico, especificamente na União Soviética, destacou-se o nome do estudioso e profissional do campo cinematográfico Dziga Vertov que, apesar de possuir especificidades distintas das de Flaherty, traçou um percurso em defesa do gênero em tela.

Em sua trajetória de defesa das “atualidades”, Vertov constrói um método – cinema-olho – de externar por meio da câmera cinematográfica uma nova visão da “realidade”. Aqui, o Cinema deveria atuar formando as massas, exercendo um papel explicativo da vida e revelador do mundo. Para tal empreendimento, fazia-se necessário a descida das câmaras para as ruas a fim de cumprir bem o papel técnico e científico desejado por Vertov.

O objetivo é “uma percepção nova do mundo”, percepção especificamente cinematográfica, organização do tempo e do espaço que o olho humano desarmado não tem condições de realizar. Para isto, Vertov propunha o uso de “todos os meios cinematográficos, todas as invenções cinematográficas, todos os procedimentos e métodos, tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade” (VERTOV *apud* DA RIN, 2006, p.14).

Assim, o estudioso estava propondo a utilização dos recursos e técnicas próprias das “atualidades” cinematográficas para cumprir um papel social, em que esse recurso revelaria a “verdade” da própria estrutura social, ou seja, revelaria o invisível ao olho

humano. Esse princípio estratégico do cinema de Vertov passou a ser conhecido como “cinema-verdade”. Vale salientar que, para alcançar tal fim, não bastava apenas registrar os fatos e esperar que as imagens viessem a “revelar” automaticamente as verdades dos registros. Vertov explanava que o “cinema-olho” explicaria o invisível ao olho humano – por exemplo, as relações sociais – por meio da dialética da montagem e dos registros dos fatos. “Os filmes do “cinema-olho” estão em montagem a partir do momento em que se escolhe o assunto até a cópia final, ou seja, estão em montagem durante todo o processo de fabricação do filme” (DA RIN, op. cit., p. 117).

É lícito ressaltar que o profissional soviético se destacou por cunhar a defesa de uma linguagem documental para o cinema, em especial para o cinema de “atualidades”, ou seja, defendeu a (re)apresentação dos fatos estabelecidos e cravados na película. É esta a trajetória do soviético narrado por Da Rin: “Ao declarar-se um “cine-escritor das atualidades”, Vertov [...], acreditava estar fundando a “verdadeira linguagem cinematográfica”” (DA RIN, op. cit., p. 128).

Na esteira desse processo, no início da década de 1960, por meio do filme *Chronique d'un Été*, de Edgar Morin e Jean Rouch, ocorreu uma retomada do “cinema-verdade” e de suas discussões. Em 1963, Mario Ruspoli, cunhou a expressão “cinema-direto” para designar o cinema de Morin e Rouch, entendido enquanto o cinema em tomada direta sobre a “realidade”. Entretanto, essa expressão leva a uma confusão com o “cinema-direto” desenvolvido nos Estados Unidos por Robert Drew e Richard Leacock, os quais defendiam uma discrição exacerbada dos aparelhos cinematográficos a fim de revelar a realidade nas ações cotidianas capturadas pela câmera.

Na contramão das concepções da escola norte-americana e seu “cinema-direto”, os franceses do “cinema-verdade” interagiam constantemente com os atores sociais na pretensão de extrair verdades opacas, ou seja, eles compreendiam que as verdades se revelariam a partir das intervenções. Portanto, compreendiam a imagem enquanto documento possibilitado pela brecha entre o real e o fictício, ou seja, real e imaginário se alteram constantemente.

Assim, para eles, a interação não criava o problema da encenação por parte dos atores sociais, haja vista que eles não buscavam a pureza utópica da imagem enquanto documento. Ao contrário, eles entendiam que a própria vida é encenada no cotidiano das relações sociais, ou seja, algumas vezes, na vida real, o ator é mais verdadeiro ou mais falso que no filme. Podemos observar esse posicionamento nas próprias palavras de Morin e Rouch:

Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo em que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso (ROUCH e MORIN *apud* DA RIN, 2006, p. 153).

Nesse sentido, o cinema intervencionista de Morin e Rouch parte do entendimento de que a “verdade” e o “real” não são uma *episteme*, mas sim fruto de uma fabricação, de uma trucagem. Portanto, faz-se necessário uma interação com os atores sociais para possibilitar a construção e invenção manipuladora e imaginária das “verdades” e “realidades” capturadas pela câmara. Assim, cabe ressaltar que os dois pensadores não pretendem representar a realidade, mas produzir por meio da interação a própria realidade fílmica: “Sim, porque filmar um evento é produzir uma realidade fílmica até então inexistente, que necessariamente transforma a matéria bruta registrada” (DA RIN, 2006, p. 157).

É lícito ressaltar que não foram apenas os teóricos do documentário e das atualidades que tratavam as imagens fílmicas enquanto registro do real e fonte documental. Analisando a fortuna crítica a respeito do tema, encontramos o estudioso do cinema André Bazin, que se destacou por destinar grande tempo de sua vida aos estudos sobre a relação entre o cinema e a apreensão do real, por isto, não podemos deixar de falar dos seus princípios de compreensão do realismo objetivo.

Bazin estabeleceu uma relação entre o cinema de vanguarda e o cinema comercial. Indo um pouco mais além, em especial ao que particularmente nos interessa, percebemos que o estudioso compreende o cinema enquanto um importante instrumento de “educação popular” devido a sua capacidade de mostrar o real. Ou seja, ele explora o potencial do cinema em registrar o real. Como nos sublinha Baecque:

Bazin, em seu primeiro ensaio fundamental, “Ontologie de l’image photographique”, [...] situa a argumentação de Sartre no ponto de partida de seu pensamento. O cinema na ótica de uma “arte sartriana”, é o modo privilegiado da liberdade da consciência do homem. Bazin circunscreve a especificidade dessa consciência artística na ontologia: a submissão ao realismo do registro da essência do real. O cinema mostra, não escreve nem descreve. Nisso reside sua verdadeira força, sua verdade. A liberdade do pintor é recompor o real segundo a consciência do pincel que ele empunha; a liberdade do escritor é recriar o real com o

virtuosismo de sua pena; *a liberdade do cineasta é registrar o real segundo a inconsciência de seu instrumento, a câmera.* (BAECQUE, 2010, p. 65, grifos nossos).

Nesse sentido, como nos sugere Baecque, por meio do entendimento de Bazin, o realismo do cinema deriva da verdade registrada em sua essência. Mas não para por aqui, Bazin ainda foi além quando lançou seu prisma a respeito da relação entre arte e realidade. Nesse percurso teórico, ele afirma que o cinema é uma arte privilegiada na possibilidade de atingir o real, frente às outras artes: “Apenas o cinema é capaz de remontar às origens do realismo, isto é, o registro objetivo, ontológico, do mundo, sem a mediação da arte. Esta é a posição central de Bazin: o realismo, base do cinema, decorre da verdade absoluta do registro do real” (BAECQUE, op. cit. p. 73).

O teórico francês não defende a pureza incondicional das imagens como realidade objetiva, ao contrário, Bazin não nega a possibilidade de alcançar a objetividade da realidade por meio de uma encenação teatral “efeitos de ficção misturados aos efeitos de real”, ou seja, o real aqui é produzido por uma conjugação de cinema e teatro.

É lícito ressaltar que esse entendimento de Bazin sobre a relação entre imagem, encenação e realidade foi ilustrado no cinema pelos neorrealistas italianos. Essa informação fica bastante evidente na obra *O Cinema: Ensaio*, do próprio Bazin, quando este destina um capítulo especialmente para tratar do realismo no cinema italiano. Obviamente, não pretendemos desenvolver um estudo aprofundado sobre o cinema italiano, apenas o utilizaremos como índice para o desenvolvimento da nossa pesquisa.

O exercício de aproximar o cinema de uma representação do “realismo” não surgiu espontaneamente no cinema neorrealista italiano. Podemos registrar, apesar de bastante tímida, uma presença de uma tendência “realista” nas películas italianas nos finais dos anos 30 e início dos anos 40 do século XX. Essa característica impulsiona o cinema italiano a aderir às atualidades no pós-guerra. “Essa perfeita e natural aderência às atualidades se explica e se justifica interiormente por uma adesão espiritual à época” (BAZIN, 1991, p. 238).

A aproximação com as atualidades se deve a utilização de atores não profissionais para desempenharem suas vidas cotidianas. Entretanto, esse mecanismo “realista” não é novo, haja vista que desde Louis Lumière, assim como o cinema russo, a encenação já fazia-se presente.

As reportagens e as informações da grande imprensa dedicaram-se, naturalmente, a anos dizer que *Vítimas da tormenta* tinha sido realizado com autênticos meninos de rua, que Rossellini filmava com uma figuração ocasional escolhida nos próprios lugares da ação (BAZIN, op. cit., 239).

Evidentemente o cinema italiano não retratava a “realidade objetiva”, não possuía a rubrica do realismo apenas por utilizar atores não profissionais e por encenar fora do estúdio, mas especialmente por casar a expressão estética com todas essas características. Assim, para o cinema tocar o “real”, ou melhor, criar a ilusão de real, não se fazia necessário desconsiderar totalmente as técnicas fílmicas, como nos aponta o próprio Bazin:

O realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, *a criar a ilusão do real*, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. Sem ela, supondo que o cinema total fosse desde hoje tecnicamente possível, retornaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável, já que ela se faz em definitivo às custas dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente. Por isso, seria vão rebelar-se contra qualquer progresso técnico novo que tivesse por objeto aumentar o realismo do cinema: som, cor, relevo (BAZIN, op. cit., p. 243, grifo nosso).

Portanto, o realismo na arte cinematográfica será entendido enquanto toda e qualquer expressão capaz de possibilitar o máximo possível de realidade, ou melhor, ilusão de realidade na tela: “Chamaremos, portanto, *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes” (BAZIN, op. cit., 244). Assim, o realismo da arte cinematográfica não será entendido como um realismo transparente, não será um espelho do evento, tal qual ele aconteceu. Não é e não pode ser fiel ao “documento” original. “Assim, a mais realista de todas as artes partilha, contudo, a sina comum. Ela não pode apreender a realidade inteira, ela lhe escapa necessariamente por algum lado” (BAZIN, op. cit., p. 245).

Ora, parece-nos razoável assinalar, após esse trajeto sinuoso, repleto de ondulações, cujas margens incidem, ou antes, passam a incidir sobre a estrada da imagem e sua nodal relação com o registro do “real”, que muito antes dos historiadores arrogarem a “imagem” enquanto fonte privilegiada de acesso aos registros do passado, essa discussão já fazia parte da pauta dos próprios teóricos do cinema. Capturar o real,

representá-lo, iludi-lo, atualizá-lo, adulterá-lo, entre outras coisas, já abrigava a “cena” do conflito entre imagem/documento do próprio cinema.

2.3 CINEMA E HISTÓRIA: ENTRE “PRÁTICAS” E “REPRESENTAÇÕES”

Embora saibamos a dificuldade e o risco em desenvolver um exame a respeito da relação entre a narrativa historiográfica e a narrativa cinematográfica²⁶, pretendemos aqui sublinhar breves considerações a respeito desse campo investigativo que vem se ampliando desde o processo fitado e explicado nas páginas anteriores. Ao passo que nos adentramos na complexa relação entre esses dois campos comunicantes, somos levados a problematizá-la a partir de algumas questões ensaiadas em nosso presente: a) Por que profissionais da História possuem tanto “medo” em se aproximar do cinema, seja ele ficção ou documentário²⁷?; b) Em que medida a narrativa historiográfica se aproxima da narrativa fílmica?; c) Por fim, o que a História ganha com essa aproximação?

No Brasil, são poucas as inflexões analíticas sobre esta relação. Tais inflexões são tão incipientes que historiadores do porte de Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas (2012) organizaram, no fim do ano de 2012, os *Novos Domínios da História*, uma obra em que lança o cinema como um “novo” domínio a ser ainda explorado e aprofundado pelo historiador, como sugere o próprio título do livro. Embora o cinema tenha sido “inventado” no século XIX, é somente após as últimas décadas do século XX – a partir do advento da Nova História Cultural – que a película passa a ser analisada enquanto fonte e agente da história (BARROS, 2012), por meio de suas práticas e representações simbólicas. Em outras palavras, o olhar que a História lança sobre o cinema se altera, inevitavelmente, ao longo dos tempos, denunciando sua própria

²⁶ Nas vezes em que aparecerem os termos narrativa cinematográfica, fílmica quanto película, neste trabalho, estamos tratando eminentemente das películas de reconstituição histórica – leia-se “vívida” – que, à luz de Rossini (1999), nos faz entender que o filme de reconstituição histórica é aquele que lança seu olhar para representar a biografia de alguém (com existência “real”) ou um acontecimento histórico datado e localizado historicamente e que foi construído com o mínimo de coerência com os registros históricos. Embora não seja atributo do cineasta produzir “história”, ele, inevitavelmente, caminha na esteira metodológica do historiador, ao selecionar e/ou excluir os documentos que serão o seu alicerce para o edifício da trama.

²⁷ No Segundo Capítulo, desenvolveremos uma discussão mais eloquente e demorada sobre o Documentário, em especial, para nós, o filme de narrativa histórica que chamaremos de *docudrama*. As aproximações e impasses que cercam violentamente as oposições proporcionais da “ficção” e da “verdade”, daquilo que se convencionou chamar de filme de ficção e documentário, respectivamente, serão mais bem problematizadas no segundo capítulo, em que tentaremos demonstrar que embora os discursos queiram marcar as diferenças de enunciação por meio de uma hierarquia valorativa da “verdade” (documentário) sobre a “ficção” (filme de ficção), não conseguem passar de uma “representação” do vivido. Em outras palavras, tanto um quanto o outro necessitam da “imaginação” para a produção de sentidos, chegando, em último termo, a uma imaginação diegética (METZ, 2007).

historicidade. Como adverte o historiador Alexandre Busko Valim (2013), na recente obra *Novos Domínios da História*:

Todo processo de produção de sentido é uma prática social, e que o cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações (VALIM, 2013, p. 285).

Nesse tipo de trabalho, a narrativa fílmica não é analisada apenas como condição de obra de arte²⁸, mas também como algo imbuído de significações que vão além de seu conteúdo estético. Desta forma, a narrativa fílmica é entendida enquanto agente gerador, transformador e transmissor de práticas culturais que possuem um potencial colossal de gerar certos “efeitos de verdade”, devido a sua capacidade imagética e discursiva.

O caminho que levou a aproximação do Cinema com a História tem seu início desde a invenção do cinema pelos irmãos Lumière²⁹, no final do século XIX, mas será somente nos finais da década de 1960, com o historiador Marc Ferro e o advento da *Nouvelle Vague* e do *Neo-Realismo Italiano*, que o cinema passará a ser analisado de forma sistemática enquanto documento útil de exame histórico, embora sua análise concentrasse substancialmente na busca dos indícios que pudessem denunciar certos anacronismos históricos presentes no filme, como assevera Valim.

Ao analisarmos a fortuna crítica dessa relação, observamos que, no Brasil, mesmo de forma incipiente, vários autores vêm contribuindo de maneira sistemática para o entendimento que a enfeixa. Nomes como Alex Vianny e Octávio de Faria, com

²⁸ A Nova História Cultural se aproxima do Cinema enquanto “fonte”, mas não problematiza o seu caráter de arte, ao passo que negligencia sua atividade “inventiva”. Como pensar a obra artística, como classificá-la sem que, com isso, ela perca sua particularidade enquanto obra de arte? Façamos desse questionamento um exercício crítico alicerçado nos pressupostos teóricos de Walter Benjamin. Este autor sempre buscou, muito antes da Nova História Cultural, uma coerência que postulava pela especificidade reconhecida da obra de arte, evitando que esta fosse transformada em mero testemunho ou documento ideológico a serviço de alguma ideologia dominante. Na segunda seção, trataremos deste impasse, apontando as aproximações e distanciamentos que emolduram a particularidade da obra de arte frente ao “documento(ário)”, para nós, um gênero que fica entre o documentário e a ficção: *docudrama*.

²⁹ Como nos sugere a estudiosa da comunicação Marcia Nogueira Alves (2008) em *Um breve passeio pela história da comunicação*, a criação de um aparelho que projetasse imagens vem desde o século XV, e os créditos desse invento – a câmara escura – deve-se a vários colaboradores, dentre eles, destaca-se Leonardo da Vinci. Na esteira desse processo, em meados do século XVII, foi criada a lanterna mágica, responsável por projetar as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro. Contudo, a invenção de aparelhos que viessem a projetar imagens fotográficas em uma determinada velocidade, característica básica do cinema, só veio a ser desenvolvida em meados do século XIX, por diversos inventores – dentre eles Thomas Edison, inventor do cinetoscópio – que designaram diversos nomes aos aparelhos. O cinematógrafo é fruto de um aperfeiçoamento dos aparelhos anteriores, em especial o de Edison, e foi apresentado em público em 28 de dezembro de 1895, em Paris, iniciando a história do Cinema.

suas obras *Introdução ao Cinema Brasileiro* e *Pequena Introdução à História do Cinema*, respectivamente, discutiram, no final da década de 1950 e na década de 1960, a necessidade de uma análise histórica por meio do cinema. Mais recentemente, nomes como os de Jorge Nóvoa, José D' Assunção Barros, Sheila Schvarzman, Cristiane Nova, Michele Lagny, Alcides Ramos, Solene Biscouto Fressato, Sávio Tarso Pereira da Silva, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Miriam Rossini, dentre outros, inclinaram seus olhares para o cinema enquanto possibilidade de tocar o sensível, por meio de práticas, representações e imaginação, amparadas no arcabouço teórico da História Cultural.

Uma grande tensão, responsável pelo temor de vários profissionais historiadores em se aproximarem da narrativa cinematográfica, foi justamente o uso declarado da imagem. Já sabemos que até o início do século XX havia uma hierarquia das fontes históricas que privilegiava os arquivos canônicos e escritos. Assim, para aquela História, que buscava o “real” e/ou o evento tal qual sua aparição, era inadmissível se aproximar do cinema, e, menos ainda, utilizá-lo como fonte histórica, justamente por se tratar de uma pseudo representação da realidade, ou antes, a imagem dolorosamente capturada pela lente da câmera: “assim, para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o Estado, aquilo que não é escrito – a imagem – não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la?” (FERRO, 2010, p. 29). No entendimento de Ferro, muitos historiadores se sentiam desconfortáveis em trabalhar com o cinema, motivados, especialmente, pela impossibilidade de apontar a “autoria” e a veracidade da imagem capturada.

Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos (FERRO, 2010, 29).

Em outras palavras, se os documentos³⁰ escritos trazem consigo a rubrica de quem os produz – a oficialidade do Estado –, para o cinema, sublinha o historiador francês, não era comum dar créditos à autoria daqueles que capturam as imagens (FERRO, 2010, p. 29). Se o historiador tem como seu *modus operandi* a citação, como poderia proceder, em sua “rigorosa” metodologia, diante da “imagem sem autor”?

³⁰ Ressalvamos que os documentos, propositalmente, assinalados por Marc Ferro acompanham o mesmo movimento de percepção da História Tradicional, qual seja, aqueles inexoravelmente escritos e assimilados enquanto oficiais, ficando toda uma série de fontes eclipsadas pelo poder da ideologia de quem os selecionam.

Vejamos, em linhas gerais, o problema levantado por Ferro e que, por extensão, norteará todos os nossos gestos de análise:

O historiador não pode se apoiar em documentos dessa natureza [a imagem cinematográfica]. Todos sabem que ele trabalha numa redoma de vidros: “Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas”. Mas ninguém diria que a escolha desses documentos, a forma de reuni-los e o enfoque de seus argumentos são também uma montagem, um truque, uma trucagem (FERRO, 2010, p. 29).

Bem, se, por um lado, o problema da fonte passa a ser questionado pelo historiador, principalmente pela dificuldade em citar o filme na sua dimensão documental, por outro, quando o cinema passa a expor a sua dimensão imagético-discursiva, os historiadores se veem quase que na impossibilidade em utilizar o cinema enquanto referencial histórico, uma vez que, ao desnudar a imaginação enquanto condição *sine qua non* do labor cinematográfico, o historiador mais inclinado a postular certa aporia de verdade em seu denso trabalho, jamais poderá lançar mão do discurso fílmico para reverberar o seu efeito discursivo de real.

Ao vislumbrarmos a película enquanto representação cultural e formadora de práticas culturais, nos afastamos, consideravelmente, daqueles historiadores de que nos informa Ferro. Em outras palavras, se, a princípio, tais historiadores permaneciam aflitos sobre a possibilidade de se trabalhar com o cinema enquanto fonte – uma vez que a história escrita por eles necessitava de citações –, o cinema aparecia como uma séria ameaça para aquele historiador inclinado à “verdade dos fatos”. Em outra direção, o historiador cultural caminha pela (re)descoberta do Cinema pela História, buscando enxergar e/ou sentir aquilo que durante algum tempo a incomodava: a imaginação.

Convém notar que, dentro dos estudos historiográficos, mais especificamente a partir da terceira geração dos *Annales*, muitos historiadores se viram obrigados a repensarem o seu labor historiográfico. O profissional da História passou a questionar a fonte histórica, ampliando seu raio de ação para outros indícios, pistas e evidências que pudessem assinalar os rastos e ruínas deixados por homens e mulheres no tempo, aumentando o raio de ação do seu próprio arquivo. Todavia, quando o historiador lança mãos de estratégias discursivas para a comunicação dos seus estudos, ele passa, necessariamente, pela montagem de uma trama com vistas a persuadir o leitor daquilo que ele fala. Para a montagem dessa mesma trama, o historiador precisa selecionar alguns documentos, excluir outros, para dar demonstrações razoáveis de verossimilhança. A sua busca pelo “real” esbarrará na sua condição última: o encontro

com a representação, com a possibilidade do narrável, com os desvios da intriga, com a imaginação do acontecido.

Eis aí o ponto em que os dois campos se aproximam: ambas narrativas – a historiográfica e a cinematográfica – são representações discursivas, capazes de (re)configurar ações e acontecimentos pretéritos. Ou seja, o profissional do cinema, assim como o profissional historiador, pretende traduzir – “toda tradução é uma traição”, como nos lembra Umberto Eco – como agiam e pensavam as pessoas em um determinado local e tempo histórico, por meio de representações e imaginações.

Desta forma, a película, tal qual uma obra historiográfica, é fruto de um mediador – no primeiro caso o cineasta ou o diretor, no segundo o historiador – que seleciona aspectos que lhe interessa e oblitera outros que não interessam, assim, o espectador e o leitor respectivamente, que não possuem conhecimento a respeito da cultura, da política, das visões de mundo, dos modos de vida do período (re)tratado em tais obras, as assimilam como verdadeiras. Desta maneira, ambas as narrativas possuem indícios do “real”.

Como adverte Christian Metz (2007), a imagem em movimento – característica do Cinema –, lhe garante uma forte sensação de realidade, até mais que a História, haja vista que as tramas do cotidiano são móveis. “Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” (METZ, 2007, p.16). Nesse sentido, é característica da película uma forte proximidade com o público, devido a sua técnica de representação gerar uma impressão de realidade que atualiza constantemente o imaginário do espectador.

Entretanto, embasados pelo olhar cultural, o que nos interessa é entender que a representação trata da verossimilhança e não da “verdade”, ou seja, o que nos interessa é saber como cada conjuntura constrói sua representação sobre o passado. Nesse sentido, a representação que o profissional cinematográfico e historiográfico narra sobre um evento pretérito, trata-se de um processo de (re)construção de uma ação que se passou.

Dito isso, o labor fílmico e historiográfico se aproximam veementemente, pois, na tentativa de (re)construir um acontecimento pretérito escolhido, tanto um como o outro, vão em busca de traços, rastros do que existe do passado para saber como teria acontecido a ação escolhida. Desta forma, no que diz respeito à urdidura desse trabalho, os profissionais fitados acima fazem uso do processo de seleção, exclusão e imaginação. Ou melhor, nem a obra historiográfica, muito menos a obra cinematográfica se

constituem enquanto obras que resgatam e explicam o passado real e verdadeiro. Ambas, ao contrário, por meio de representações, propõem uma explicação plausível e verossímil de algum evento pretérito ou de alguém que eles se dispuseram a investigar. Como enxerga Metz:

As artes da representação – e o cinema é uma delas que, “realista” ou “fantástico”, é sempre figurativo e quase sempre ficcional – não apresentam todo o possível, todos os possíveis, mas apenas os possíveis verossímeis. [...] é verossímil o que está conforme as regras de um gênero estabelecido (METZ, op. cit., p. 228-229, grifo nosso).

Nesse sentido, nosso entendimento de verossimilhança é eminentemente histórico e sociocultural, ou seja, o verossímil muda o sentido a depender da época e do local que o compreende, por isso ele é dinâmico, cambiante e fragmentário. Contudo, independente da época, ele não perde sua essência de verossimilhança. Como nos sugere Keith Jenkins, “Para explicarem o presente os historiadores vão além do efetivamente registrado e formulam hipóteses seguindo os modos de pensar do presente” (LOWENTHAL *apud* JENKINS, 2005, p. 33).

A aproximação da História com o Cinema, enquanto representações verossímeis, dá um alento considerável à narrativa historiográfica, haja vista que a película pode revelar e clarear ou, até mesmo, conseguir dar sentido narrativo àquilo que a História e os seus documentos canônicos se furtam, ou temem tocar. Eis aqui um ponto de grande valia dessa relação: o filme se constitui como agente histórico e fonte histórica, pois ele permite formar e inventar consciências, a partir de pontos que os documentos tradicionais não podem.

Portanto, em virtude dos argumentos supracitados, compreendendo o cinema enquanto formador de práticas culturais, consideramos que a película, atuando no campo do simbólico e da imaginação, se constitui enquanto um agente histórico, haja vista que ela homogeneiza emoções, sentimentos, gestos, imaginários e comportamentos, forjando ou desconstruindo um sentimento de *pluribus unum* de um grupo, em uma sociedade ou parcela desta. Ou seja, a película funciona como agente histórico na medida em que forja consciências. Nesse processo, o uso das visões de mundo de quem a produz é evidente. O profissional fílmico pode clarear o que lhe interessa, dá atenção a angústias, sentimentos, dores de pessoas comuns que foram eclipsadas pelos técnicos historiadores e por seus documentos canônicos.

Desta maneira, a narrativa cinematográfica desempenha uma empreitada de formação cultural, pois, ela fictícia ou não, cria um efeito de “realidade”, assumindo aqui uma função memorialística e formadora de um imaginário coletivo. Não obstante, a tarefa de forjar um imaginário coletivo pode ser de formas distintas: ratificando os ideais de uma sociedade ou um determinado segmento social, como também pode inventariar um imaginário que subverte determinada ordem. É lícito ressaltar que esse mesmo papel é desempenhado pelo profissional historiador em seu campo, ou seja, a narrativa fílmica e a narrativa histórica são lugares de memória.

Diante disso, os filmes podem e devem ser tratados como documentos para a investigação historiográfica, do mesmo modo que a literatura, a pintura, a arquitetura e os monumentos. Para *a ciência histórica*³¹, o fenômeno cinematográfico assume uma dimensão ainda mais importante que a da literatura. (NÓVOA, 2012, p.45, grifo nosso).

O diretor fílmico³², assim como o historiador, desenvolve o exercício de escolher na história os indícios, rastros, restos e sinais que alimentam sua imaginação e sua visão de mundo. Em detrimento disso, ele eclipsa indícios que não lhe agradam e não lhe interessam. É claro que o historiador e o diretor fílmico buscam aproximar tudo isso com suas visões de mundo, a fim de tornar a obra plausível.

Isso exposto, fica evidente que uma obra cinematográfica é produto(ra) de um discurso que pretende escrever e inventar a história de tempos passados e também do tempo presente, forjando e inventariando uma conscientização ratificadora ou subversiva de uma determinada ordem. Portanto, a narrativa cinematográfica criadora de um acontecimento, de um fato, é agente histórico.

Gostaríamos de salientar que esse entendimento reforça e amplia o labor historiográfico, pois a análise da obra cinematográfica enquanto agente da história possibilita ao historiador o problema de (re)ver a leitura do passado. Como assevera Ferro:

A leitura cinematográfica da História coloca para o historiador o problema da sua própria leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção como na não ficção, demonstram, como por exemplo, no caso de Allio, que, graças à memória popular e a tradição oral, o historiador pode devolver à

³¹ Ciência aqui não deve ser entendida do ponto de vista galileano.

³² Como já foi dito acima, direcionamos nossas atenções a obras fílmicas que remetem seus olhares a eventos históricos. Em nosso caso particular, o docudrama que será discutido nas páginas do segundo e terceiro Capítulos.

sociedade uma História da qual a instituição a tinha despoído (FERRO, op. cit., p.21).

Conforme já mencionado, essas narrativas possuem o potencial de modificar o passado, imbuídos de imaginação. Os profissionais cinematográficos e historiadores agem como um artista: concatenando, organizando sinais, indícios, rastros, e conjecturando sobre eles. Logo, fica explícito que a película se constitui enquanto construtora de uma prática cultural e social por meio de representações, e, justamente por ser carregada de intenções, pode (re)escrever um acontecimento. Diante disso, cabe ao historiador que pretende trabalhar com o cinema buscar nos indícios, nas ruínas, nas imagens, algo que o filme não pretendia revelar.

Diante dessas inquietações, nos enveredamos pela outra possibilidade de aproximação entre os dois campos: o cinema como fonte histórica. Não analisaremos se é possível a utilização do filme como fonte histórica, pois essa é uma discussão que já foi superada. O que importa em nosso trabalho é saber como utilizar a película enquanto fonte histórica. “A primeira medida que se impõe, para examinar em quais condições utilizarmos o cinema na pesquisa histórica, é precisamente a que se refere às questões às quais ele pode responder” (LAGNY, 2009, p. 101).

Nossa proposta, enquanto trabalho aproximado ao terreno da História Cultural é analisar a obra fílmica como representação de um acontecimento pretérito. Ou seja, o filme vai nos revelar como a sociedade ou o segmento social que produziu a obra fílmica representa ou representou um acontecimento pretérito ou contemporâneo. Por isso, ele é visto também como fonte histórica, pois, por meio do estudo e análise das representações, permite ao historiador compreender ou conjecturar a respeito de uma determinada sociedade produtora e representadora de um acontecimento histórico. Assim, o olhar que propomos lançar sobre o filme é de entendê-lo enquanto traço que explica como uma geração fita outra, ou ela mesma, permitindo uma análise de seus recursos imaginativos para explicá-lo.

A realidade-ficção do cinema induz ou promove assim, leituras e interpretações de camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção de imagens e do imaginário social e de outros elementos que compõem a mentalidade dominante de uma época (NÓVOA, 2009, p.176).

Nesse caso, a película permite ao historiador fazer uso do tempo presente como objeto de estudo. Desta forma, as imagens e os textos dos filmes devem ser analisados

como sugestões e evidências problemáticas de seu tempo, ou seja, o olhar que temos do filme hoje não representará o mesmo olhar de quem verá o filme na posteridade.

É-nos interessante sublinhar que não é apenas no campo historiográfico que a questão da representação e da objetividade da reprodução da realidade pela imagem é discutida, uma vez que é debatido, também, no terreno do audiovisual, embora, sejam poucos os envolvidos nessa problemática.

Um exemplo a ser citado é o artista, cineasta e documentarista reflexivo Arthur Omar e seu cinema experimental desconstrutivista. Em filmes como *Congo e Tesouros da Juventude*, Omar desenvolve um percurso que caminha na contra mão de um bom número de cineastas da década de 1970 e 1980 no Brasil, que almejaram uma representação e reprodução especulativa do real acontecido. Em suas obras, Omar busca questionar o realismo e a própria possibilidade da representação, que para ele é sempre ilusória, graças também a um fosso distante entre o empírico e a representação cinematográfica, como nos aponta Silvio Da Rin:

Logo, é preciso romper com uma abordagem fenomenológica, que fornece imagens sonoras e visuais como um simulacro da experiência empírica, como “fatias da realidade”. Em *Congo*, este corte se obtém tornando opaca a “janela aberta para o mundo”, reduzindo o filme à sua realidade puramente fílmica, atribuindo assim ao espectador o único estatuto que lhe cabe, o de consumidor de um tecido feito de signos, o artefato-filme, projeção luminosa na tela da sala escura (DA RIN, 2006, p.191-192).

Outro cineasta brasileiro que problematizou a questão da representação foi Jorge Furtado, embora sua manifestação não seja da mesma ordem do percurso desenvolvido por Omar. Em *Ilha das Flores*, o cineasta brinca com os códigos de verdade e ficção: “para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-lo” (FURTADO *apud* DA RIN, op. cit., p. 203). Nesse sentido, *Ilha das Flores* reverbera o quanto é artificial a veracidade da narrativa e do discurso cinematográfico no jogo arbitrário da utilização da representação. Pois, para se construir um argumento, o que Furtado nos sugere é a utilização do recurso da representação de forma bem intencional, o que fortalece uma análise mais aprofundada sobre o terreno da representação.

No filme *A Matadeira*, Furtado novamente joga com o uso da representação. Neste, o cineasta orientou seus personagens a representarem as mais variadas versões

sobre o episódio de Canudos, gerando uma tensão no interlocutor, pois ele é forçado a ratificar ou refutar algumas versões exibidas na película.

Ao ser colocado diante da questão da representação de um evento ocorrido um século atrás, Furtado optou pelo choque de diversas versões supostamente explicativas, que terminam por anular-se. Versões que são construídas de modo irônico e autocorrosivo, parecendo demonstrar a intangibilidade do fato histórico, nossa incapacidade de fazer dele um juízo minimamente acurado, já que todas as suas representações trarão sempre a marca arbitrária da ideologia que as informa (DA RIN, op. cit., p. 212-213).

Esse recurso adotado por Jorge Furtado contribuiu para a crítica ao processo de construção dos vários modos de representação pelo cinema, assinalando o quanto é problemático o uso da representação. Portanto, como espelhar o real acontecido é impossível e como representar o passado perpassa por uma mediação, o máximo que podemos fazer é utilizarmos do recurso técnico, qual seja, a ficção: “mais adequado seria denominar estas sequências pelo que elas são do ponto de vista das convenções cinematográficas que regem a sua construção: uma ficção” (DA RIN, op. cit., p. 213). Nesse sentido, a utilização da imagem cinematográfica como modeladora de consciências se insere mais na ordem da simulação e menos na ordem da representação, haja vista que a “verdade” não se revela automaticamente pelo uso de representações nas imagens.

Portanto, a partir da constatação problematizada de alguns teóricos do campo historiográfico e cinematográfico no terreno da representação, identificamos que a película é vista aqui como representação cultural e/ou social da sociedade que o produziu e que ela representa. Devemos deixar claro, no entanto, que em nenhum momento desse trabalho a película será vislumbrada como imitação perfeita ou reconstituição verdadeira do passado, mas sim como reconstrução de um passado mediatizado, haja vista que o diretor fílmico, para dá sentido ao filme enquanto fruto de uma época, seleciona, imagina, inventa e faz escolhas a partir de suas convicções no presente.

Porém, para o desenvolvimento da nossa análise, sugerimos não analisar apenas os componentes escritos em uma narrativa cinematográfica, mas também lançar o olhar nas imagens que nos sinalizam como vestígios de um passado. Nesse sentido, analisaremos os silêncios, as lacunas, os lapsos, os gestos, os efeitos, qualquer operação produzida na película. Precisamente, nosso trabalho consiste em descortinar os vazios,

significar um processo indiciário de decodificação de imagens. Corroborando com nosso entendimento, sublinhamos as palavras da historiadora Fressato:

Analisando não somente o filme (a narrativa, o cenário, o texto), mas também o que não é a obra final do filme (o autor, a produção, o público e a crítica) pode-se compreender a obra, mas fundamentalmente, a realidade que representa. Porém, adverte Ferro, essa realidade não se apresenta diretamente. Deve-se buscar o não-visível no visível, o conteúdo latente no que é aparente, ou ainda, como diria Marx, e antes dele, Hegel, buscar a essência partindo da aparência” (FRESSATO, op. cit., p.85).

Analisados dessa forma, observaremos que os discursos fílmicos muitas vezes revelam discursos dominantes, como também podem revelar suas falhas, modificando ou não a contemporaneidade, a possibilitar, de forma indiciária, o mergulho nas representações do grupo que a produziu e que a recebeu.

O trabalho cinematográfico, ou melhor, a obra fílmica, pertence àquele que o produziu, mas também àquele que o assiste. Assim, essa forma de analisar a obra cinematográfica possibilita, além do estudo das práticas e representações, o estudo da análise da produção, mediação e recepção da obra.

Percebemos ao longo dessa narrativa, que a película possuidora ou não de grande apelo fictício e imaginativo, é, também, uma história. Essa noção nos possibilita desnudar sua conjuntura histórica e social, pois, como já foi dito, um filme permite ao historiador (re)apresentar a sociedade que o produziu, com ou sem a intenção do diretor cinematográfico. Esse terreno nos permite diagnosticar facilmente os filmes de nossa contemporaneidade, haja vista que estamos em uma sociedade marcada pelo sentimento de reaver as “certezas” de outrora. Por isso, observamos um grande número de trabalhos históricos, historiográficos e cinematográficos (re)lançando seus olhares para eventos históricos do passado, (re)explicando os discursos hegemônicos e os comportamentos tradicionais. Destarte, o documento cinematográfico permite, enquanto instrumento simbólico, **permite** ao profissional historiador da cultura diagnosticar e entender a película como representação de um passado que existiu e quanto ele pode inventar, bem como representar as disposições e relações sociais e políticas em uma conjuntura específica. Como afirma Barros:

O cinema é “produto da história” – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do “lugar que o produz”, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui as suas temáticas.

Por isso, qualquer obra cinematográfica – *seja um documentário ou pura ficção* – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que o produziu (BARROS, op. cit., p.67, grifo nosso).

Isso exposto, devemos antever que a narrativa fílmica se relaciona muito bem com a História Cultural, pois este campo historiográfico – que resgatou o indivíduo, o invisível, o sentimento, a dor e os anônimos como sujeito/objeto da história – pode ter acesso a essas novas dimensões do “humano” através do discurso fílmico. Por isso, a película é uma fonte privilegiada para o desenvolvimento do trabalho historiográfico, pois revela visões de mundo, permite ao historiador ter acesso a “razões”, mas também a emoções, ao voluntário e involuntário, ao tensional e intencional. Como adverte a historiadora Sandra Pesavento:

Práticas sociais podem valer como discursos, silêncios falam, ausências revelam presenças, coisas portam mensagens, imagens de segundo plano revelam funções, canções e músicas revelam sentimentos, piadas e caricaturas denunciam irreverência, senso de humor e deboche (PESAVENTO, op. cit., p. 119).

A afirmação de Pesavento sugere que a película analisada de forma indiciária permite ao pesquisador revelar coisas pretendidas ou não pelos produtores fílmicos, se constituindo como um discurso, assim como o historiográfico, de riquíssimo potencial simbólico, que tem o poder de “tentar” recuperar uma época e explicitar a “realidade” daquela que a produziu.

Junto ao repertório das discussões que se avolumaram ao longo do texto, buscamos esclarecer que o filme que constrói uma visão imagética e discursiva do passado, também possibilita ao historiador uma análise da sociedade que o produziu. Entretanto, a narrativa cinematográfica, principalmente aquela que pretende possuir uma narrativa histórica e reconstrutora de um passado que não existe mais, que recorre a fontes semelhantes à História, possui um discurso postulado pela imaginação de forjar um imaginário coletivo, um produtor cultural de sentidos, por diversas vezes mais eficaz que o discurso histórico, pois ele é animado pela imagem em movimento.

3 RASTOS, RESTOS, RITOS E ROSTOS: A ARTE DE COMPOR INTRIGAS

"A realidade apenas se forma na memória; as flores que hoje me mostram pela primeira vez não me parecem verdadeiras flores."

(MARCEL PROUST)

Na esteira do conjunto que fora discutido nas páginas anteriores, continuaremos nossa trajetória de pesquisa teórica e metodológica alicerçada no indiciário, lançando, dessa vez, nosso olhar para as estratégias e ferramentas utilizadas por narrativas específicas, construídas culturalmente, que contribuem para a (re)construção memorialística de um evento, de um grupo ou de uma pessoa em especial.

Principiaremos nossa discussão ponderando os conceitos de *documento* e *monumento* que serão abordados a partir de *rastos* e *restos* do passado que nortearão os debates do gênero fílmico eleito por nossa pesquisa. Nesse sentido, faremos uso dos debates alavancados no Capítulo anterior a respeito do caminho percorrido pela historiografia, da História Tradicional até a História Cultural, e a associaremos com as discussões em torno das evidências da história, das provas, dos *rastos*, dos *restos*, dos *documentos* e dos *monumentos*, que alicerçarão o filme em análise.

Logo em seguida, analisaremos a segunda seção do Capítulo. Este trata dos *ritos* que caracterizam o gênero fictício cinematográfico denominado *docudrama*, que funcionará como arcabouço teórico para aprofundarmos nosso conceito de ficção ginzburgiano. Como fruto das tensões geradas pela discussão acima, entraremos na terceira seção e ampliaremos nossa análise para o debate em torno da categoria biografia. Esta será entendida a partir de uma relação com as noções de práticas e representações construídas pela película, ou seja, o filme no momento que reporta um evento histórico em torno da trajetória de uma pessoa histórica age como um (re)inventor biográfico, um inventor de *rostos*.

Nesse sentido, a representação biográfica (re)construída pelo gênero em tela, nos possibilita chegar a última seção do nosso Capítulo. Este será o espaço destinado às asserções em relação ao tema da memória. Vale salientar que a memória será analisada, aqui, mediante uma aproximação com os campos narrativos da biografia, do Cinema e da História. Entretanto, esses campos, no processo de construção de lugares memória – pois todas as atualizações memorialísticas inventadas por esses campos narrativos são entendidos por nós como lugares de memória – violam a memória. Por fim, o filme passa a ser entendido como um monumento atualizador de uma memória.

3.1 RASTOS E RESTOS

Por diversas vezes nos debruçamos na leitura de um livro, ganhamos horas em cima dele, de suas páginas e, ao final dessa tarefa, nos perguntamos, o que de fato guardei dessa leitura? “Vemos” várias páginas, diversas frases e inúmeras palavras, ao passo que “enxergamos” apenas algumas dessas, por quê? De maneira análoga, por diversas vezes trafegamos por uma escada³³, subindo ou descendo, “vemos” um quadro exposto por anos na parede e este nunca chamou nossa atenção. Tempos mais tarde, temos acesso a informações e conhecimentos que se relacionam com o quadro, desde então, passamos a “enxergá-lo”. Nota-se que de forma singela já assinalamos para uma diferenciação, uma curva contundente do significado do “ver” e “enxergar”.

À luz do que nos assevera o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior³⁴, ao tratar da História das Sensibilidades, nem tudo o que “vemos”, conseqüentemente “enxergamos”. Nessa diferenciação, que emoldura dois atos humanos completamente distintos, sugerimos que a condição de “ver” está relacionada a uma atividade biológica, ontológica e mecânica, ou seja, nós simplesmente “vemos” na condição de seres humanos aptos a “ver”. O ato de “enxergar”, em outra direção, aponta para algo mais, suplicante de outras experiências culturais. Quando uma pessoa “enxerga”, passa a operar com uma série de significados, a exigir um exercício de codificação, a atribuir sentidos culturais e sociais ao que ela ver. Nesse sentido, o olhar dessa pessoa vai depender do lugar histórico em que ela se situa, da conjuntura histórica da qual faz parte, das suas relações sociais e coletivas, do seu meio, que serão os responsáveis para a sua leitura do que “ver”, a constituir sentidos para deslocar-se, performaticamente, para o ato de “enxergar”.

Ao nos preocuparmos com esse entendimento, passamos a eleger essa incipiente discussão a respeito da História das Sensibilidades, pois acreditamos que ela alargará

³³ Em uma escada não podemos ficar parados, temos que subir ou descer, para não atrapalhar os transeuntes. Assim, no momento em que “subo” os degraus posso “elevar” minhas compreensões, no momento em que “desço” posso ter acesso aos posicionamentos anteriores. Nesse sentido, nunca fico parado. Estou sempre na fronteira, a escada é o nosso entre-lugar. Do mesmo modo, a escada sempre está em movimento, levando seus transeuntes a alcançar as margens, subindo ou descendo.

³⁴ Em entrevista concedida a Mauro Dillmann, publicada na Revista Territórios e Fronteiras, o Professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior faz uma explanação a respeito da História das Sensibilidades, destacando os dois caminhos que este campo pode seguir: o dos sentidos e o dos sentimentos. Extraída do site: www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/.../136. Arquivo capturado em 08 de julho de 2012.

nossos horizontes em torno da importância que o olhar tem no campo da História e para o historiador, na compreensão de que nem sempre, ou nunca, o visível é dado, muito menos descoberto, mas, sobretudo, construído pelo historiador, por sua subjetividade. Como conformidade ao nosso trabalho, compreendemos, também, a partir da discussão baseada na História das Sensibilidades, que o cinema possui uma contribuição considerável na transformação do visível.

Da mesma forma, essa análise nos permite conjecturar que a História necessita de evidências baseadas na visão como sentido essencial de conhecimento.

A palavra 'história' (em todas as línguas românicas e em inglês) vem do grego antigo *historie*, em dialeto jônico [Keuck, 1934]. Esta forma deriva da raiz indoeuropéia *wid-*, *weid* 'ver'. Daí o sânscrito *vettas* 'testemunha' e o grego *histor* 'testemunha' no sentido de 'aquele que vê'. Esta concepção da visão como fonte essencial de conhecimento leva-nos à ideia que *histor* 'aquele que vê' é também aquele que sabe; *historein* em grego antigo é 'procurar saber', 'informar-se'. *Historie* significa pois "procurar". É este o sentido da palavra em Heródoto, no início das suas Histórias, que são "investigações", "procuras" [cf. Benveniste, 1969, t. II, pp. 173-74; Hartog, 1980]. Ver, logo saber, é um primeiro problema (LE GOFF, 1996, p. 018).

Ao aprofundarmos nossa análise a respeito da importância do olhar para a história, indagamos: Que olhar é esse que falamos? É o olhar do historiador que viu o evento acontecer? E os eventos que o historiador, por diversos motivos, não pôde ser testemunha? Esse evento está impossibilitado de ser tratado pelo historiador ausente? De forma nada fugidia, mas sem esgotar as inquietações, responderemos às inquietações sugeridas acima. O historiador não está impossibilitado de tratar dos eventos que ele não testemunhou, esses mesmos acontecimentos não estão totalmente perdidos; o historiador pode tocá-los “do lado de cá” (presente) a partir dos *rastos*, dos *restos*, dos vestígios suportados pelo tempo, “vindas de lá” (passado). Entretanto, cabe ao historiador distante dos *restos* do passado, interrogá-los. A História necessita de evidências! O filme citado na Introdução é visto, em nosso trabalho, como uma evidência documental.

As discussões sobre o expediente das evidências não é único e exclusivo do campo historiográfico. Longe disso, ela está mais próxima de outros campos do conhecimento, embora estes campos não sejam distantes do campo historiográfico, como nos sublinha o historiador François Hartog (2011), em seu livro *Evidências da História*. *A priori*, podemos assinalar que o terreno da Filosofia é um dos campos que tratam intimamente do expediente da evidência. Neste campo, os modernos cunharam a expressão como algo que passava uma “clarividência”, “transparência”. Antes deles, os

filósofos da Antiguidade Clássica, Aristóteles e Cícero, por exemplo, já faziam uso largamente do termo. Vale ressaltar este último, que inclusive foi o pensador que inseriu o termo *evidentia* na língua latina, o qual traduziu o termo a partir de seu étimo grego: *enargeia*. Vejamos abaixo a compreensão que os gregos tinham da palavra:

A palavra orienta para a visibilidade do invisível, uma epifania, o surgimento do invisível no visível. Para Aristóteles, é a visão que, “por excelência, é o sentido da evidência”. Associada, com efeito, à visão, a evidência dos filósofos é “critério de si, *index sui*, ligada ao verdadeiro e necessariamente verdadeira. A *enargeia* está aí para garantir que o objeto é tal como ele aparece”. Desde então, é necessário, e suficiente, um dizer que diga o mais apropriadamente possível “o que se vê tal como isso é visto”. É, em primeiro lugar, essa evidência que Cícero traduz por *evidentia* (HARTOG, 2011, p. 12).

Nesse entendimento, a compreensão do termo se aproxima do *ver*, ao passo que se afasta da compreensão do *enxergar*. Em outras palavras, a evidência, em Cícero, orienta um conhecimento “verdadeiro”, que implica, por sua vez, garantir ao objeto visível sua essência, tal qual o seu “parecer”. Contudo, caminhando em outra direção, a Retórica - outro campo que faz uso do termo evidência - compreende o termo não mais como uma visão transparente, clara e distinta como a Filosofia, mas um *como se* da visão, ou seja, aquela caminha para o plausível, o verossímil, para se tornar inteligível ao cultural do presente histórico, nesse sentido, mais próximo do gesto de *enxergar* (HARTOG, op. cit., p. 13).

Uma derradeira compreensão do termo é a atribuição dada pelo Direito e pela Medicina, que a utiliza como prova, testemunho, documento. É esse sentido de evidência que fez parte por muito tempo da historiografia, se baseando em *rastos* e *restos*, documentos, provas enxergadas pelo historiador. Nesse entendimento, ampliaremos nossa análise das evidências do passado, dos *documentos* e *monumentos* que possibilitarão a visão do passado para o profissional e pesquisador da História.

Preenchendo esse espaço, sugerimos que todo relato histórico sustenta-se pelos *documentos* e *monumentos* enquanto sinais, *rastos* e *restos* de um tempo pretérito digno de conhecimento. Nesse sentido, é possível identificar as particularidades que envolvem o *documento*, enquanto escolha do historiador, e o *monumento*, como herança do passado (LE GOFF, 1996, p. 535). Todavia, tais particularidades podem tornar-se mais semelhantes do que díspares, se pensadas a partir de um conjunto de fatores envolventes dentro das relações de poder que se estabelecem a partir da memória e do conhecimento histórico. Este, no entanto, deve ser examinado a partir da historicidade que o constitui.

O *monumento*, de acordo com Le Goff, configura-se como tudo aquilo que pode evocar o passado enquanto forma de perpetuar a recordação por meio de um sinal, voluntário ou involuntário, das sociedades históricas. Em sua forma etimológica, “A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, “avisar”, “iluminar”, “instruir”” (LE GOFF, op. cit., p. 535). Por sua vez, “o termo latino *documentum*, derivado de *docere* “ensinar”, evoluiu para o significado de “prova”” (LE GOFF, op. cit, p. 536). O que se percebe, a princípio, é que o termo *monumento* está associado a uma intencionalidade, enquanto que o *documento* passa por um processo temporal de modificação de sua semântica, ganhando um sentido moderno de testemunho histórico no início dos Oitocentos, ao passo que principia contornos de “cientização”, objetividade, com os historiadores positivistas do final do século XIX e início do XX. Assim, é possível afirmar que o *monumento* passa por um declínio em relação ao *documento*, em plena ascensão.

Fazendo uso das discussões suscitadas no Capítulo anterior em relação ao caminho percorrido pela História ao lançar o seu olhar em torno do cultural, é lícito ressaltar que o caminho percorrido pelas discussões em torno do documento e monumento são concomitantes às análises da historiografia em torno de suas fontes, sua percepção de tempo já visto anteriormente.

De acordo com o paradigma tradicional da escola positivista, a História deveria preocupar-se com grandes acontecimentos que, por sua vez, teriam que ser circunscritos ao universo político e militar, liderados por grandes homens “estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos” (BURKE, 1992, p. 12). Para dar inteligibilidade “racional” aos grandes feitos, o historiador, tributário do labor “tradicional”, deveria “narrar” os fatos, descrevê-los “tal como aconteceram”, obedecendo a uma rigorosa ordem cronológica, preocupada apenas em causas e consequências³⁵, por meio da “verdade” contida nos *documentos* verdadeiros e oficiais, “ficando os ‘mentirosos’ e falsos à margem da pesquisa histórica” (VAINFAS, 1997, p.130).

Os *documentos*, a partir da interpretação positivista, estão associados aos registros escritos, oficiais e “autênticos”. “Em princípio, o documento era, sobretudo um texto” (LE GOFF, op. cit., p. 539), em que cabia ao historiador descrever objetivamente

³⁵ Como já visto no capítulo anterior, a proposta da narrativa tradicional era ordenar os grandes eventos dispostos em um progressismo linear. O modelo de narrativa era a imitação da biografia: entre o nascimento e a morte, em que o historiador se posicionava de forma objetiva e imparcial dando ordem aos eventos.

tudo o que estava contido nele, eliminando qualquer subjetividade humana. Entretanto, se, como afirmara Samaran, “não há história sem documentos”, estes passam a ser ampliados e enriquecidos, a partir de uma nova proposta historiográfica reunida em torno da “*École des Annales*” (LE GOFF, op. cit, p. 539).

Como sabemos, os *Annales* ampliaram o conceito de fonte histórica, libertando-se da conceitualização anterior que via apenas os *documentos* escritos e oficiais como dignos de “verdade”, passando a incluir qualquer vestígio capaz de identificar a ação do homem ou da mulher no tempo. O *documento*, então, com os *Annales*, ganha um significado mais amplo, não apenas restrito ao texto oficial, mas passando a ser pensado enquanto qualquer vestígio ou sinal humano. Não obstante, o próprio *documento* precisou ser submetido a uma crítica mais radical. Os problemas postos por sua transmissão, enquanto produção, voluntária ou involuntária das sociedades históricas, passa a ser expostos, levando-se em consideração a própria intencionalidade de seu constructo, uma vez que “não existe um documento objetivo, inócuo, primário” (LE GOFF, op. cit, p. 545).

O *documento* passa a ser selecionado pelo historiador, transformando-se em *monumento*, enquanto intenção de escolha. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder” (LE GOFF, op. cit., p. 545). As fontes históricas, alicerces do labor historiográfico, passam a ser, também, vistas como construções de quem as produzem. “Todo documento tem em si um caráter de monumento” (LE GOFF, op. cit., p. 428). Assim, questionou-se o lugar da produção dos *documentos* tidos como oficiais, descortinando o caráter objetivo de tais fontes.

Portanto, Ginzburg sugere que é preciso transformar a realidade em um claro enigma, duvidar do óbvio e tratar a prova e a retórica como partes integrantes e importantes de um mesmo processo, em que a prova documental, as provas extratextuais e a retórica, são parte da pesquisa e do processo de construção do conhecimento histórico. O núcleo do paradigma indiciário é o postulado segundo o qual a realidade, pelo menos em certos aspectos, se apresenta opaca, mas há certos pontos privilegiados – os indícios, sintomas, *rastos* e *restos* – que tornam possível decifrá-la.

A construção imaginativa e retórica não é incompatível com a prova empírica palpável, nem com o desejo, sem o qual não há pesquisa, nem com os desmentidos infligidos pelo princípio de realidade. Destarte, podemos perceber que a narrativa histórica é qualitativamente diferente de outras narrativas e que, a despeito do ceticismo

- que não acredita na possibilidade do conhecimento e do relativismo, e não estabelece compromisso com a averiguação (prova) - o conhecimento histórico é possível.

Tendo como arcabouço teórico o método indiciário, gentilmente examinado por Carlo Ginzburg, tentaremos promover uma discussão ousada - longe de pretender esgotar o assunto que trata da ligação entre História e Cinema (*docudrama*). Para isso, estamos buscando desnudar seus contatos, suas malícias, que trazem à tona uma irrupção de discursos, baseados nos *rastos* e *restos* do passado, que as definem enquanto verdade ou ficção.

3.2 RITOS

Após a compreensão do que entendemos por evidência, provas, *rastos*, *restos*, *documentos* e *monumentos*, acreditamos já estarmos licenciados a falar de um gênero fictício que se baseia em um evento histórico chegado a nós por meio dos vestígios do passado e que nos faz “enxergá-lo” como um documento/monumento. Debruçaremos sobre essa ficção conhecida como *docudrama*³⁶, ou em nosso entendimento “artefato”,³⁷ pois, compreendemos que a História não deva ser feita apenas por um sentido: pela visão, pelo olhar testemunhador, pela leitura de livros que falam de um evento histórico, pela leitura de fontes documentais, monumentais ou o que quer que seja. Ela deve ser feita, também, por outros sentidos e por sentimentos. Desta forma, assinalamos que o *docudrama* – em nosso entendimento funciona como fonte e agente da história – permite tocar sentidos e sentimentos que não são tocados pelas frias palavras e páginas de um livro histórico. Ratificando esse entendimento, nos sugere o professor Durval Muniz:

Você chega para o aluno e diz [ou ele próprio ler um livro de história]: morreram 35 milhões de pessoas na Segunda Guerra. E o aluno não faz a menor ideia do dramático que é isso, do trágico que é isso, porque isso é só um número, frio. Se ele assistir um filme e ver uma pessoa morrendo, ele sofre; se ele ler um livro de Literatura que conta o drama de uma família na guerra, ele tem muito mais consciência do que foi a guerra, do que lendo um livro de História que fala da guerra.

³⁶ Devido à imprecisão do termo, haja vista que muitos estudiosos o utilizam e outros o refutam, não o adotaremos como definição última desse gênero fílmico. Entretanto, como a definição do termo proposta pelo Fernão Pessoa Ramos sugere referências significativas a nossa discussão, o utilizaremos por este ser aclimatar teoricamente ao nosso trabalho.

³⁷ A noção de artefato é entendida aqui como a arte (o discurso cinematográfico) que cria o fato (o discurso historiográfico) por meio de documento (comum aos dois discursos).

Porque na verdade a História racionaliza excessivamente as coisas, e ao racionalizar, faz as pessoas aceitarem. A História tem essa função de fazer as pessoas fazerem o luto, aceitar esses grandes dramas, essas grandes tragédias. A História racionalista do século XIX e XX faz as pessoas racionalizarem as grandes tragédias (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p. 284).

Nesse entendimento, assinalamos que a história humana também é dramática, ela é trágica, contudo ainda são escassos os trabalhos historiográficos que exercem essa tarefa devido ao papel de “seriedade” que o campo assumiu ao longo do tempo. Coube às artes exercer esse papel, coube ao cinema, em especial o *docudrama*, exercer a função de tocar os vários sentidos e sentimentos das humanidades. O *docudrama* carrega consigo a capacidade de enfatizar essas tragédias e esses dramas, pois, por meio de um recurso fictício, o seu ritual produz uma história dos dramas humanos, das tragédias humanas criando uma compreensão da história por diversas vezes mais impactante que a própria História.

Assim, a fim de compreendermos melhor o gênero fílmico denominado *docudrama* – eleito como nosso “artefato” – e podermos estreitar sua relação com o nosso trabalho, faz-se necessário uma explanação definindo e conceituando os *ritos* que caracterizam o estilo cinematográfico em questão. Nessas iniciais formulações, para se evitar uma corriqueira confusão, é lícito ressaltar o que é o *docudrama*, mas para a execução dessa tarefa, inicialmente afirmaremos o que ele não é. A confusão mais comum em torno do nosso “artefato” é a compreensão de igualá-lo ao gênero documentário. Aqui podemos assinalar: o *docudrama* não é o mesmo que um documentário. Apesar de estarem bem próximos, como observaremos logo a seguir, há uma fronteira bastante tênue entre as duas formas de narrar que as diferenciam.

Para principiarmos nossa empreitada, nos basearemos na definição de documentário sustentada por Fernão Pessoa Ramos, que nos apresenta:

Podemos dizer que a definição de *documentário* se sustenta sobre duas pernas, *estilo* e *intenção*, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares: aquelas que são características, em todas as suas dimensões, do peso e da consequência que damos aos enunciados que chamamos *asserções* (RAMOS, 2008, p. 27, grifo do autor).

Portanto, o documentário possui estilos próprios do seu gênero, ou seja, a voz *over*³⁸, câmara na mão, depoimentos, utilização de imagens de arquivo, entrevistas. Entretanto, isso não é o bastante para a definição de um documentário, pois uma obra narrativa clássica pode ter todos esses elementos e não se configurar como um documentário. Nesse sentido, para evitar qualquer confusão, nos basearemos na sugestão do Ramos que assinala que o documentário “também é definido por sua intenção” (RAMOS, op. cit., p. 27). Para Silvio Da Rin:

O fundamental é perceber que, bem mais do que conteúdos ou estratégias, o que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele; em princípio tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador (DA RIN, op. cit., p. 10).

Ou seja, a narrativa documentária enuncia, por meio de asserções, que deve ser entendido como a intenção do diretor de sugerir afirmações sobre um evento, um grupo ou uma pessoa, como também, pode ser entendido a partir da maneira que o interlocutor mediatiza com ele.

Nesse caso, a partir da definição de que o *docudrama* não é um documentário, pois este último tem características próprias e específicas, como sua intenção, por exemplo, ousaremos esquadrihar algumas definições para cunharmos uma melhor compreensão do gênero *docudrama*, como também para alocarmos e o utilizarmos de forma mais coesa e adequada. *A priori*, o gênero fílmico em tela, se enquadra mais adequadamente nas características das narrativas ficcionais clássicas hollywoodianas, não apenas por fazer uso do recurso da encenação³⁹, mas sobretudo por não enunciar da mesma forma e por não possuir as mesmas técnicas do documentário.

A ficção baseada em fatos *históricos*⁴⁰, ou docudrama, possui todas as características narrativas de uma ficção, conforme a narrativa ficcional se configurou na história do cinema. Para representar fatos *históricos*, o docudrama usa estruturas narrativas marcadas pelo classicismo (RAMOS, op. cit., p. 51).

Para não deixar qualquer dúvida em relação à dissociação entre *docudrama* e o documentário e sua aproximação com a narrativa clássica, o próprio Ramos assinala:

³⁸ A voz *over* é compreendida no meio cinematográfico como a presença de uma locução.

³⁹ Devido ao exíguo recurso tecnológico da época, o uso da encenação era recorrente nos documentários até meados do século XX.

⁴⁰ Fato nesse trabalho é compreendido como a organização do presente através de seleções e exclusões de documentos que constituirão a trama, ou seja, o fato é sempre presente. Nesse sentido, o autor ao se referir sobre “fato”, ele está na verdade promovendo uma referência aos eventos, portanto, o objeto será sempre um fato.

O cinema de ficção costuma narrar sem a voz do narrador, narra da forma dramática. Nesse sentido, o docudrama pertence integralmente à tradição da narrativa clássica ficcional, tanto em seu aspecto formal quanto em seu modo de fruição. É em relação à tradição da narrativa ficcional que o docudrama deve ser analisado. Já o documentário dela se distancia e se singulariza a partir dos elementos que estamos tentando definir neste ensaio (RAMOS, op. cit., p. 52).

A despeito de afirmarmos com veemência que o *docudrama* não é documentário – apesar de serem considerados primos próximos – vale salientar que o gênero em destaque não se enquadra simplesmente como uma pura narrativa ficcional clássica fantasiosa. Para responder melhor essa inquietação, caminharemos sob a égide do conceito de ficção cunhado pelo historiador Carlo Ginzburg. O historiador italiano compreende a ficção não apenas como uma invenção meramente fantasiosa, mas como algo que parte de uma “realidade” histórica escolhida – baseada nos *documentos*, ou melhor, como visto anteriormente, nos *monumentos* – para desenrolar sua trama.

Diante disso, o *docudrama* - que parte de um evento histórico e não é totalmente livre, mas controlado pelo acontecimento narrado em um *documento/monumento* – diferencia-se dos outros modelos de narrativas hollywoodianas clássicas. Vale ressaltar que o filme *A verdadeira história de Lena Baker* não pode ser compreendido como uma mera reconstituição histórica, haja vista que para cumprir o seu papel de drama ele necessita gerar tensões e choques no espectador. Nesse sentido, o diretor deve intervir criando personagens, falas, cenários e situações para cumprir seu papel dramático.

Com raras exceções, o docudrama utiliza-se de técnicas dramáticas e narrativas advindas do estilo clássico do filme de ficção. Trata-se de histórias conduzidas por um protagonista claramente definido, orientado por uma meta que enfrenta obstáculos em seu caminho. A história encontrará seu desfecho no momento em que todos os obstáculos estiverem superados e o equilíbrio perdido for reestabelecido. A cena, como parte de um todo, deverá estar integrada a um encadeamento linear de acordo com os critérios estabelecidos pela narrativa, narrativa esta que irá selecionar, organizar e ordenar os eventos que interessam colocando-os em uma sucessão comandada pela lógica de causa e efeito. Embora exista a pretensão a uma abordagem fidedigna de um evento real, o docudrama esbarra invariavelmente na necessidade de determinadas adaptações, a critério do roteirista, feitas sempre com o intuito de se explorar as possibilidades dramáticas da história, possibilidades que já devem estar latentes na história original caso contrário esta dificilmente motivará a produção de um docudrama (SOARES, 2007, p. 40).

Por consequência, a narrativa ficcional denominada *docudrama* – que já podemos observar após as discussões acima, se concentra na fronteira⁴¹ entre o documentário e a narrativa tradicional clássica – parte de um evento histórico. Contudo, para tornar a trama mais inteligível, para dá-la sentido enquanto resultado de relações de força e “jogos de verdade”, o diretor ou o roteirista fazem uso constante da criação e articulações de personagens e ações criando um novo fato histórico. “O *docudrama* toma a realidade *histórica* enquanto matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano.” (RAMOS, op. cit., p. 53).

Portanto, o *docudrama* evidencia o processo criativo do diretor que cria modos de representar a história dentro de uma norma narrativa do gênero aqui analisado, ou seja, uma norma característica de produzir o “artefato” entre as técnicas do documentário e da narrativa dita “ficcional”. Isto posto, podemos assinalar que, embora o gênero em tela seja um constructo pessoal que permite o processo criativo do diretor, o *docudrama*, ao fazer uso de eventos históricos está fadado a não ser totalmente livre, o que o afasta-se tenuamente da narrativa tradicional clássica, em que o diretor é totalmente livre para produzir o que quiser.

Assim, quem assiste uma narrativa fílmica do gênero *docudrama*, não a assimila como uma narrativa documentária, nem tampouco como uma narrativa fantasiosa clássica, mas a apreende como uma narrativa peculiar, que, embora utilize de recursos das narrativas fictícias clássicas, consegue criar, por meio de sua técnica, efeitos de verdade, muito próximo ao documentário. Ou melhor, a narrativa cinematográfica, por si só já possui um potencial de convencimento muito forte pelo simples fato de transmitir imagens em movimento, associe a isso uma narrativa que parte de um evento histórico e fortalecido com a estrutura organizada característica do drama. Esses elementos constituem um efeito de real muito forte no interlocutor do *docudrama*, o que não necessariamente acontece com o receptor da narrativa clássica tradicional. Para corroborar com esse entendimento, nos assevera Sérgio Soares:

O docudrama nasce de uma intenção, expressa no cabeçalho inicial do enunciado, de se efetuar, com o filme, uma reconstituição histórica, fica sempre aberta a discussão quanto aos critérios da adaptação, o ponto de vista adotado, a fidelidade para com os fatos originais, etc. No entanto esse grau de veracidade, resultante do poder de

⁴¹ “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”. (HEIDEGGER *apud* BHABHA, 1998, p. 19).

convencimento do filme, é sempre um aliado das imagens cinematográficas. Todos os artifícios do drama ficam, assim, mascarados pelo efeito de realidade do cinema, brecha que faz com que a reconstituição histórica operada por um docudrama, quer seja ela referente a um universo de domínio público ou privado, seja tomada na imaginação de quem vê, como índice do real. As imagens do filme passam a ocupar aquele espaço vago da nossa imaginação. Aquilo que está na tela passa a ter um novo valor: não se trata mais da reconstituição de um fato histórico, mas do fato histórico em si, a reconstituição passa a ter valor de verdade mesmo que essa expressão de verdade não esteja nos quadros das ambições do filme. O filme é sempre discurso, um discurso que interpreta um fato histórico (mesmo que através de jogo dramático no qual o discurso fica ofuscado pela aparente autonomia dos personagens) como o discurso do historiador que se interpõe entre o fato histórico e a produção da História. Mas mesmo em sendo discurso, o filme não deixa de revelar, em alguns momentos, fatos relacionados a uma verdade histórica (SOARES, op. cit., p.53).

Aqui, a verossimilhança se amplifica de tal maneira que chega a causar um efeito de verdade. Portanto, não há como negar que o *docudrama* desempenha e se constitui como uma importante estratégia discursiva de convencimento, assim como a História que, enquanto narrativas verossímeis, pode atuar como importantes (re)inventores de narrativas de vida. Nesse sentido, é esse rito de inventar e fabricar a “verdade” que aproxima as narrativas que nos ocupamos até esse momento. Esse ritual inventa a “verdade” de acordo as necessidades e desejos dos produtores fílmicos.

Assim, o “artefato” é compreendido como um monumento discursivo erigido por um determinado grupo ou pessoa detentora de um poder que não se alicerça somente no Estado, mas perpassa todas as relações sociais e também econômicas. É monumento, pois sua produção tem uma intenção articulada ao poder de criar efeitos de memória mesmo que seja por meio de uma expressão artística e fictícia. Esse efeito de memória se dá por meio de uma busca desenfreada de cumprir um exercício eminentemente biográfico.

3.3 A INVENÇÃO DE UM ROSTO

Após enveredarmos pelo percurso que desenhou o nosso Capítulo até aqui, desenvolvemos uma discussão amparados no entendimento dos rastos e restos do passado. Além dos ritos que compõem a narrativa fílmica, salientamos que toda essa trajetória desempenha um percurso biográfico. Para tornar mais claro, sugerimos que a

atualização de uma vida por meio de um filme obedece a um caminho linear e escatológico, que desempenha o papel de construção de um rosto. Para tal feito, a película busca reconstituir todo o contexto social e cultural do biografado, porém, já adiantamos e afirmamos que reconstituí-lo, tal qual, é impossível.

Assim, as narrativas fílmicas históricas são uma espécie de artefato que cria, inventa, imagina e ficciona histórias de vida e de coisas. Entretanto, a estratégia de construção do nosso artefato, ou seja, seu rito consolida-se sujeito a transformações a depender do seu tempo e da localidade, bem como a compreensão dos biografados também estão dependentes da sua conjuntura histórica e da sua poética cultural⁴².

Devemos salientar que nenhum artefato é construído de forma direta e intermitente, ao contrário, os objetos culturais são construídos com as pausas presentes em toda e qualquer obra fictícia. Essa condição, invariavelmente, implica na construção de um rosto por meio de um percurso biográfico, pois, na pausa, o narrador muda, a narrativa é quebrada e a compreensão da narrativa também.

Portanto, o filme analisado carrega consigo todos os pressupostos arraigados de um trabalho biográfico, ou seja, a película conta a vida de Lena Baker de forma contínua, linear, coerente e homogênea a fim de tornar a trama mais inteligível, embora, em seu processo de urdidura, já sinalizamos a presença comum dos momentos de pausa. Como nos adverte Bourdieu (2006), em seu texto *A ilusão biográfica*, a respeito de como são entendidas os percursos biográficos:

Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo. O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega a um investigador” [...], tendem ou pretendem organizar-se em seqüências ordenadas segundo relações inteligíveis (BOURDIEU, 2006, p. 284).

Assim, entendemos que a biografia é um recurso de aproximação com o objeto, ou antes, uma estratégia de abordagem. Nesse sentido, conjecturamos que a estratégia de um pesquisador das narrativas biográficas deva ser desconstruir a homogeneidade proposta pelos artistas biográficos e construir a partir delas uma multiplicidade, haja

⁴² Apresentaremos a definição de poética cultural no capítulo seguinte. *A priori*, deixaremos claro que a locução poética cultural está intrinsecamente relacionada com as noções que explicam e determinam o seu tempo e tudo que for produzido nesse período.

vista que a vida não é contínua, a própria identidade⁴³ é ela mesma complexa e sua formação não é linear, talvez, sim, aberta para o devir em sua incompletude, assim como nos assinala o estudioso Bourdieu:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. [...] Como diz Allain Robbe-Grillet, “o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, op. cit., p. 185).

Logo, a vida é construída e deve ser escrita e entendida a partir de indivíduos que estão sujeitos a incessantes transformações, nunca entendida como um objeto imutável e isento das influências das relações interpessoais. A vida é maleável às contingências, quer dizer, ela é cambiante, fragmentária, múltipla. Assim sendo, o rosto do biografado vai ser construído a depender de como e de que forma o diretor fílmico, o historiador ou o biógrafo articulou e relacionou os rastros e restos do passado. Corroborando para o nosso percurso, assevera Bourdieu:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. [...] O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis (BOURDIEU, op. cit., p. 189-190).

Nessa mesma direção, assinala o teórico e estudioso de biografia Sergio Vilas Boas:

Os biografados não são consistentes, lógicos, simples e diretos como os biógrafos tentam nos fazer crer pela via da ostentação de seus

⁴³ Como nos adverte Philippe Lejuene: “Identidade não é semelhança. A identidade é um *fato* imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação*, sujeita a discussões e *nuances* infinitas, estabelecidas a partir do enunciado” (LEJUENE, 2008, p.35).

perdidos e achados, seus gigantescos arquivos de informações, suas memórias prodigiosa, suas ideias fixas (BOAS, 2008, p. 163).

Esse posicionamento nos inclina a afirmar que nenhum objeto cultural pode ser construído como uma experiência homogênea de uma época; ao contrário, ele deve ser pensado como uma experiência única, pois a relação que o construtor biográfico desempenhou com os vestígios do passado vai depender, e muito, de suas experiências passadas e de sua vivência de mundo. Nesse sentido, como o produtor da narrativa biográfica, em seu processo de urdidura, não construiu o biografado sem a interferência do meio externo, o próprio biografado, também, não pode ser entendido fora de seu contexto social, não pode ser explicado como um elemento isolado. Corroborando com nossa discussão, nos afirma Giovanni Levi:

Em muitos casos, as distorções mais gritantes se devem ao fato de que nós, como historiadores, imaginamos que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado. Seguindo uma tradição biográfica estabelecida e a própria retórica de nossa disciplina, contentamo-nos com modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas (LEVI, 2006, p. 169).

Diante dessa análise, podemos avançar um pouco mais a discussão e empreender que existe uma grande ilusão em encontrar o biografado nas obras, ou antes, encontrar a “verdadeira história” do biografado. Contudo, nos arriscamos a dizer que o exercício mais interessante não seja esse. O exercício que nos chama atenção em um trabalho biográfico é justamente aquele em que o biógrafo e o biografado estabelecem relações tão fortes com o seu tempo, que fiquem mais marcas de seu tempo do que sua vida. Dito de outra forma, sugerimos não buscar a essência do biografado, pois essa não é a função da biografia. Como produto cultural, a biografia possui uma função pedagógica de externar as virtudes e os vícios do biografado, conseqüentemente, de seu tempo.

Nesse sentido, se todo objeto cultural – qualquer obra fílmica e histórica são objetos culturais – é construído à luz das relações e sistemas normativos de seu tempo, conjecturamos a impossibilidade de se alcançar a “verdadeira” trajetória de vida de qualquer pessoa, por meio de uma narrativa biográfica. Entretanto, não foram e não são poucos os objetos culturais que possuem essa pretensão. Por exemplo, estamos acompanhando uma explosão de filmes que se intitulam “verdadeiras histórias”. O próprio francês Jean Jacques Rousseau “acreditava ser possível narrar a vida de um homem, como também entendia que essa narrativa podia ser totalmente verídica”

(LEVI, op. cit., p. 171). Assim, enxergava o pensador tratando do consagrado *Confissões*: “Eis o único retrato de homem, pintado exatamente ao natural e em toda a sua verdade, que existe e que provavelmente existirá”. (ROUSSEAU apud LEVI, 2006, p. 171).

A impossibilidade de execução da verdade no percurso biográfico e autobiográfico, aos moldes das palavras do intelectual francês, tornou-se evidente no futuro. Um dos motivos dessa impossibilidade deve-se ao papel da imaginação no momento da produção biográfica, seja em um trabalho de História, seja em um filme de reconstituição histórica que (re)constrói a vida de personagens históricos, percebemos que o uso do exercício da imaginação é intrínseco a esses trabalhos.

Desta forma, a imaginação está presente desde o momento em que os construtores biográficos selecionam e recortam os restos do passado para tornar a trama mais enquadrada em seus códigos normativos. Assim, a história de vida narrada se insere em um jogo sofisticado do armar. Por isso, o pesquisador há de se distanciar e olhar cuidadosamente um trabalho biográfico e autobiográfico, pois, por trás da película e dos textos que se propõe narrar os fios da vida de alguém, há um narrador que pode mitificar o biografado.

Nesse contexto, é essencial conhecer o ponto de vista do observador; a existência de uma outra pessoa em nós mesmos, sob a forma do inconsciente, levanta o problema da relação entre a descrição tradicional, linear, e a ilusão de uma identidade específica, coerente, sem contradição, que não é senão o biombo ou a máscara, ou ainda o papel oficial, de uma miríade de fragmentos e estilhaços (LEVI, op. cit., p. 173).

Portanto, a partir desse pensamento podemos perceber que não só a biografia se constitui enquanto fonte para um trabalho de pesquisa, como também os seus autores permitem essa possibilidade. É lícito ressaltar que fonte aqui, também, é entendida enquanto operação que o produtor faz para deixar o trabalho mais aceitável, ou seja, a relação entre o que é comum e mensurável e as individualidades nas operações sociais e culturais dos indivíduos, inclusive as individualidades do biografado.

Como na escrita da História, que é uma resposta provisória sobre o passado, a escrita biográfica também transporta a carga de seu autor, suas impressões pessoais, sua formação, sua história de vida, seus compromissos com a sociedade que o formou e consigo – o mesmo amplo conjunto de valores, aliás, que constituem a biografia, evidentemente (BOAS, 2008, p. 153).

Não obstante, como já assinalado, devemos tomar cuidado nas análises às biografias para não correremos o erro de mitificar o biografado, isso acontece quando tiramo-lo de seu contexto, ou antes, de suas relações socioculturais. Para evitar o processo de mitificação, devemos encontrar um equilíbrio entre o lembrado e esquecido, fazendo perguntas aos saberes que já estão estabelecidos. Em nosso entendimento, mitificação nada mais é do que ilusão.

À vista disso, algumas biografias mitificam os biografados porque estes são exemplares, ou seja, em seu processo de urdidura os responsáveis pelas histórias de vida gostam de esquadrihar o biografado pelo que ele tem de mais exemplar, desenvolvendo uma exemplaridade pedagógica. Para explicarmos tal fato, tomaremos de empréstimo, com os devidos cuidados para não incorremos em erros anacrônicos, o termo *historia magistra vitae* para, em seguida, acomodá-lo aos nossos argumentos. Este termo – que na verdade é um *topos* –, por sua vez, postula o argumento de que a História é a mestra da vida. O *topos historia magistra vitae*, cunhado por Cícero, pertence ao contexto da oratória, “a diferença é que, neste caso, o orador é capaz de emprestar um sentido de imortalidade à história como *instrução para a vida*, de modo a tornar perene o seu valioso conteúdo de experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 43, grifo nosso).

O emprego desse *topos*, então, perdura até o século XVIII, como sugere Koselleck, em que a historiografia é dirigida a uma prática pela qual o orador exerce sua influência persuasiva, por meio de uma coleção de exemplos pretéritos, “a fim de que seja possível instruir por meio dela [a história]” (KOSELLECK, op. cit., p. 43). Nesse sentido, quando assistimos a um filme que pretende contar a vida de alguém, com todo um ritual pedagógico, é possível asseverar que a película em seu percurso biográfico, assim como a História, possui um caráter “prático e utilitário”, em que a instrução para o futuro acontece por meio de exemplos passados, sustentados numa espécie de aporia da verdade⁴⁴.

⁴⁴ Koselleck argumenta que o *topos historia magistra vitae* subsiste quase ileso até o século XVIII, orientando o modo como os próprios historiadores compreendiam seu objeto e sua produção. Dentro de uma perspectiva histórica da conceituação semântica do *topos*, Koselleck afirma que a exemplaridade do passado perde o seu teor a partir da Revolução Francesa que, desprovida de exemplos anteriores, sugere um futuro incerto. O ineditismo singular da revolução conduz a uma nova temporalização e racionalidade da História, subtraindo do passado a sua exemplaridade para, em consequência, atribuir ao futuro uma ideia de aceleração e progresso. “Não se pode mais esperar conselho a partir do passado, mas sim apenas de um futuro que está por se constituir” (KOSELLECK, op. cit., p. 58).

À luz dessas palavras, compreendemos que o filme *A verdadeira história de Lena Baker* constrói a imagem de sua protagonista como um grande exemplo de injustiça da sociedade da primeira metade do século XX. É o que podemos observar nas palavras proferidas pelo diretor Wilcox no site oficial do filme:

“O lugar de Lena na história é fundado no simples fato de ter sido a primeira e única mulher a ser executada na cadeira elétrica na Geórgia. No entanto, sua importância vai além de simples fatos. Lena tem agora o poder de educar uma nova geração acerca das batalhas que foram travadas outrora. Se não fossem as lutas e o tratamento desumano dado a Lena Baker e a outros como ela, não teria havido nenhuma verdadeira motivação para a mudança que ocorreu”⁴⁵.

Aqui, percebemos que o diretor faz uso de um topos literário atribuído à História do século XVIII, qual seja, *historia magistra vitae*. A memória, construída/inventada pela utilização desses exemplos, parece servir a um propósito pedagógico, não só aos que se identificam com a personagem Lena Baker, mas a um *éthos*, forjado por meio de uma *doxa*, aceitável e verossímil. Assim, a iteração dos usos argumentativos dos *exempla* – denominados *paradeigmata* em grego –, sugere uma memória fixada na continuidade, em que os grandes exemplos históricos parecem constituir a lembrança necessária de um aprendizado futuro. Por sua vez, a exortação entre a lembrança e o esquecimento alinha-se ao binômio bem/mal, falso ou verdadeiro.

Nesse jogo, o “verdadeiro” e a “verdade” se sobressai, pois estão amparados nos eventos negligenciando o simbólico que trata do imaterial. Mas não devemos esquecer que o filme é uma produção dependente do imaginário, ou antes, a imaginação é um artifício presente na (re)criação do “real”. Assim, não podemos entender a narrativa biográfica sem o jogo sofisticado das ações subjetivas e suas reflexões.

Nesse sentido, é o biógrafo interprete que define o modo de narrar a vida de pessoas. Ele que escolhe por onde começa – pode ser pela morte ou pelo nascimento – não importando muito o que lembrar, mas como lembrar. Essa lembrança é construída de forma a persuadir o leitor, utilizando técnicas para representar uma ação desejada de forma verossímil, que carrega a ilusão de resgatar a “verdade” dos acontecimentos da vida de alguém no passado. Ilusões que ainda persistem em algumas obras biográficas.

⁴⁵ Lena’s place in history is cemented by the mere fact that she was the first and only woman ever to be executed by the electric chair in Georgia. However, her significance goes beyond simple facts. Lena now has the power to educate a new generation about the battles that were previously fought. Had in not been for the struggles and inhumane treatment of Lena Baker and others like her, there would have been no real motivation for the change that has come. Ver: <<http://www.lenabakerthemovie.com/>>. Arquivo capturado em 08 de julho de 2012.

Para embasar nosso argumento, o estudioso do assunto Sérgio Vilas Boas sustenta: “Um véu de verdade absoluta encobre as biografias, a visão dos biógrafos e a percepção de resenhistas e prefaciadores. O biógrafo pode atingir a verdade sobre o biografado?” (BOAS, 2008, p. 153). A partir desta questão, estendendo-a até ao filme que nos ocupa, uma outra pergunta se faz necessária: Um filme pode resgatar “a verdadeira vida de Lena Baker”? A resposta, claro, já se insinua nas entrelinhas do nosso próprio texto. Todavia, o que nos inquieta é justamente o fato de existir, envolvidos no campo biográfico, e não são poucos, os que acreditam representar as pessoas através de um discurso verídico. Ao longo dos tempos, nos deparamos com várias afirmações, como as de Fernando Morais na apresentação das várias versões da biografia sobre Olga Benário: “Este livro não é a *minha versão* sobre a vida de Olga Benário ou sobre a revolução comunista de 1935, mas aquela que acredito ser a *versão real* desses episódios” (MORAIS *apud* BOAS, 2008, p. 154, grifo nosso).

Esse é só um exemplo, dentre tantos outros, que temos a esse respeito. Poderíamos exemplificar vários biógrafos que externam discursos pretensamente objetivos e “verdadeiros”, porém esse exemplo já nos serve para ilustrar o véu de verdade que encobre uma narrativa eminentemente biográfica. Diante disso, o filme insere-se nesse discurso pelo próprio título – “A verdadeira história de Lena Baker” –, que faz explicitamente o uso da retórica da verdade e o encobre por um véu historiográfico, baseados nos *documentos/monumentos*, que (re)tratam a vida da personagem. “Não importa se é verdade histórica ou se é ficção, mesmo porque o exemplo não é dado pelo seu próprio valor, mas sim pelo seu significado” (KOVACH e ROSENTIEL *apud* BOAS, 2008, p. 156).

Portanto, fazendo uso de técnicas biográficas, o filme supracitado pretende esquadrihar o rosto de Lena Baker a partir da impressão de uma história única e definitiva, ou seja, uma versão final sobre a personagem biografada. Entretanto, sabemos que ela foi imaginada e esculpida por um jogo de discursos biográficos, que esse jogo desempenha um papel memorialístico extremamente forte e que é difícil arrancá-la das memórias já postas.

3.4 NARRATIVAS QUE VIOLAM A MEMÓRIA

Está cada vez mais evidente o sucesso e o aumento que as biografias vêm alcançando nos últimos tempos. Observando este sucesso, nos arriscamos a conjecturar

uma preocupação gradual com o culto à memória, haja vista que a memória passa a ser disputada por discursos dominantes, fazendo que o passado se torne um item decisivo nas agendas políticas, transformando-se em um recurso de controle político. Assim, o conjunto conceitual que nos propomos pesquisar acerca da produção dos vários discursos abarca as relações de identidade, imaginário e cultura, sempre apontando para uma perspectiva de diálogo interdisciplinar entre a História e o Cinema, tendo como objeto comum: a memória.

Nesse sentido, a relação entre a memória e os vários campos do saber – em especial a História – será extremamente disputada, pois a aproximação com a memória garante o acesso aos vários campos do saber e ao controle sobre a sombra do nosso tempo. Como assinala Foucault, as epistemologias criam seus jogos de verdade e os pares de cada epistemologia aceitam as verdades estabelecidas pelos jogos.

Entre todas as disciplinas, a História é a que estabelece a relação mais conturbada com a memória, pois, se o discurso historiográfico é a narrativa dos eventos⁴⁶, a memória é o dispositivo que posiciona a narrativa desses eventos. É no lugar da memória que se define o que deve ser lembrado e/ou esquecido.

Sabemos que há várias formas de encontrar e de se entender a memória, entretanto, o que nos interessa é entender a memória enquanto operação consciente, no sentido de que nós construímos fontes e as absorvemos enquanto memórias que nos contam; seja ela construída pelos discursos pedagógicos, seja ela (re)construída, deslocada ou quebrada – em especial, pelos discursos performáticos.

Nesse caso, as reflexões desenvolvidas aqui a respeito do tema da memória, se inspiram nas formulações teóricas de memória individual e memória coletiva conduzidas pelos estudos psicossociais de Maurice Halbwachs que, em 1925, publica *Les cadres sociaux de la mémoire* e, em 1950, publica *La mémoire collective*. Inicialmente o autor sublinha que a memória, pela impossibilidade de recuperar o passado tal como aconteceu, configura-se em um processo seletivo de reconstrução, dentro de um quadro de lembranças antigas, através do jogo dialético de “lembrar” e “esquecer”. Para ele, a memória é um objeto de conhecimento, um objeto sociológico que ele quer conhecer. Ratificando esse pensamento, a estudiosa Edwiges Maria Morato nos apresenta:

⁴⁶ Como afirma Nora, existem duas histórias: a vivida e a dos historiadores que se caracteriza por ser construída por meio de jogos de verdades.

O homem, incapaz de recuperar o tempo perdido, é capaz de *representar*, ainda que de maneira incompleta e imperfeita, o passado, e também, de projetar o futuro. A explicação a respeito de como essa representação (mental) é possível tem, desde a reflexão aristotélica, inspirado as inúmeras propostas de modelos cognitivos de organização e funcionamento da memória. Tem, além disso, inspirado as muitas manifestações da Arte a tratar a questão da memória como uma questão ligada de alguma maneira ao pensamento e à estética (MORATO, 2012, p. 196).

Desta forma, a memória se insere enquanto uma atividade tramada no tempo presente, que se relaciona com outro tempo – o passado ou o futuro. O fenômeno da memória, portanto, possui uma historicidade articulada à sobrevivência de grupos sociais que se perpetuam pela afetividade e “identificação” dos seus membros: “lembrar”. Por outro lado, a prática do “esquecer” está associada ao desaparecimento de um determinado grupo. Assim, a memória possui um caráter social, ela pode até se expressar no meio individual, mas é essencialmente de caráter social.

Tudo se passa aqui como no caso dessas amnésias patológicas que se referem a um conjunto bem definido e limitado de lembranças. [...] mas poderemos dizer, assim, que o que está afetado é a faculdade em geral de entrar em relação com os grupos de que se compõe a sociedade. Então separam-nos de um ou de alguns dentre eles, e deles unicamente. Todo o conjunto das lembranças que temos em comum com eles bruscamente desaparecem. Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam (HALBWACHS, 1990, p.32).

Aqui, a memória é analisada em relação com a memória familiar, de grupo, portanto, é dentro do grupo social que a memória se conserva. O que vale dizer que “só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em uma ou mais correntes de pensamento coletivo” (HALBWACHS, op. cit., p. 36). Ou seja, a memória individual é subjacente à memória coletiva. Mesmo quando acreditamos que determinadas impressões pertencem apenas a nós próprios, elas estão condicionadas a outras experiências que, por sua vez, partem da impressão de outros grupos.

Desta forma, este autor compreende que a memória individual e a memória coletiva são distintas, contudo, ao mesmo tempo, elas são interdependentes. A partir do afeto, que indica o pertencimento a um determinado grupo, é possível supor que a continuidade de convivência grupal determina “aquilo que ainda está vivo ou capaz de

viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, op. cit., p. 81-82). Nesta dimensão, para este pesquisador, o lugar da reconstrução das lembranças não se localiza no acontecimento único, isolado, mas sim em um tempo longo determinado pelo grupo, ou seja, o tempo da memória.

Consequentemente, desaparece o indivíduo, mas não a possibilidade de reconstrução da memória, uma vez que o grupo permanece ativo, para assim, continuar a construção e a reconstrução da memória do grupo, por meio da atualização dos jogos de verdade e por meio do uso da imaginação.

Assim como Halbwachs, o distinto pesquisador e teórico da memória Pierre Nora (1993) pensa a memória a partir do coletivo. Daí falar de “sociedades-memória” (NORA, 1993, p. 08). O autor em questão desenvolveu um trabalho entre os anos de 1984 e 1992 que buscava uma estreita ligação entre uma problemática geral da memória relacionada e articulada com a temática particular dos lugares. Assim, desde a construção da obra *Les lieux de mémoire*, a questão da memória e de seus lugares é colocada em cena.

Nesse sentido, Nora sugere, de forma interessante, que é devido à ausência de memória que tornou-se possível a exigência e a existência de lugares de memória: “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, op. cit., p. 07). Ou seja, o fim das sociedades que evidenciavam por excelência a memória – para Nora, as sociedades camponesas, em especial as sociedades rurais da França, representavam a “coletividade-memória por excelência” – denunciavam, também, o fim da própria memória.

Caminhando na mesma direção de Nora, Jacques Le Goff nos apresenta o argumento de que, nas sociedades sem escrita – não necessariamente a sociedade camponesa exemplificada pelo Nora – “havia especialistas da memória, homens-memória” (LE GOFF, 2003, p. 425), que eram responsáveis por guardar e transmitir a memória de um povo. Esses homens-memória, no exercício da execução narrativa da memória, se preocupavam muito mais com uma liberdade criativa e imaginativa e menos com a característica repetitiva.

Voltando ao diálogo com Nora, o declínio das sociedades rurais na França – principalmente a partir dos anos 70 do século que se encerrou – provocou uma gradativa redução do número de pessoas engajadas no trabalho agrícola e uma grande migração para os centros urbanos. Com a crise dessa sociedade, o eminente historiador diagnosticou um conhecimento dessas sociedades centrado não mais nas próprias

comunidades, mas num conhecimento agora presente nos livros acadêmicos. Nora percebeu a existência do conhecimento sobre a “memória rural” existente, agora, nos grandes centros acadêmicos e nos espaços destinados para a celebração da memória dessas comunidades.

Assim, é na História que se encontram agora tais conhecimentos e não mais na memória presente dessas comunidades, pois elas não existem mais. A memória dessas comunidades transformou-se, a partir daí, em um registro de informações não mais na oralidade, mas nos escritos históricos. Nesse sentido, caminharemos para o tempo em que Nora nos sugeriu a existência de uma “história-memória”, entretanto, esse é um termo polêmico e que merece certo esclarecimento. Tentaremos esclarecê-lo a partir das considerações de Paul Ricoeur:

A memória, da qual se fala no começo, não é a capacidade geral investigada pela fenomenologia, mas uma configuração cultural [...]; e a história não é a operação objetiva abordada pela epistemologia, mas a reflexão de segundo grau para a qual, muitas vezes, se reserva, na França, o termo “historiografia”, no sentido de história da história (RICOEUR, 2007, p. 413).

É lícito ressaltarmos que a História desenvolvida na França, antes da História Crítica, desempenhava uma narrativa legitimadora de uma identidade nacional, ou seja, se amparava em um sujeito coletivo: “História, memória, Nação mantiveram, então, mais do que uma circulação natural: uma circularidade complementar, uma simbiose em todos os níveis, científico e pedagógico, teórico e prático” (NORA, op. cit., p. 11). Entretanto, a existência da História Crítica, fomentou uma História que compreende a necessidade da morte da memória para tornar-se legítima.

Faz-se necessário salientar, à luz de Paul Ricoeur, que, embora seja bastante parecido o conceito supracitado por Maurice Halbwachs de “memória-histórica”, para quem há sempre um corte claro entre memória coletiva e memória histórica (RICOEUR, op. cit., p. 414), difere do conceito de “história-memória”, proposto por Nora. Para este último, é possível existir um sentido contínuo entre passado e presente quando existe um elemento que possibilita a formação de um sentimento identitário, ou seja, um sujeito coletivo – a nação.

Não obstante, quando a historiografia passa a esquadriñar consideráveis críticas desconfiadas a respeito da memória e da nação, passamos a observar o surgimento de um novo tipo de História completamente avessa à “memória”. Esse momento é o marco do fim da “história-memória”,

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível (sic) de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...] A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica (NORA, op. cit., p. 09).

Evidencia-se, aqui, uma narrativa que busca um sentido contínuo por parte da memória, que busca relacionar o presente com um passado próximo, ou mesmo distante. A História consciente de si, ou antes, com seu dever de mudança, procura distanciar-se do passado, rompendo com ele. Numa atitude crítica, a historiografia busca dar fim à espontaneidade da memória, pautando-se por uma atitude acusadora e destemida em direção a esta última.

Nesse sentido, segundo as palavras de Nora, aquilo que por muito tempo chamou-se memória, nada mais era do que a própria História. “A necessidade de memória é uma necessidade de história” (NORA, op. cit., p. 14). Como consequência, a memória (re)significada pela História ampara-se nos restos do passado, ela não se atualiza mais constantemente e inconscientemente pela coletividade, ao contrário, ela é fabricada de forma artificial pelo meio exterior e a apreendemos de forma obrigatória.

Cada vez mais percebemos o afastamento da tradição em relação à História. Pois, esta é caracterizada por uma construção de eventos distantes, em que a ligação, ou antes, o sentimento de pertencimento de grupo desaparece. Segundo Pierre Nora, vivemos em um momento histórico cuja aceleração dos acontecimentos e da notícia sugerem um movimento de alteração do tempo, ou seja, a história torna-se mais rápida, acelerada, produzindo a sensação de hegemonia do efêmero. “A história torna-se eternamente contemporânea!” (D’ALÉSSIO, 1994, p. 97). Para Jacques Le Goff, esse processo de aceleração da história se acentuou durante a Segunda Guerra Mundial.

Pierre Nora investiga minuciosamente o conceito de aceleração da história, percebendo como o passado vai perdendo seu lugar para um presente eterno, conduzindo a perda de identidades. O autor afirma que é no presente que se desperta a curiosidade pelos lugares de memória, ou seja, ameaçada pelo esquecimento, a sociedade elege os “lugares de memória” como forma de sobrevivência da identidade:

[...]os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso criar museus, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, op.cit., p. 13).

Bem próximo do entendimento da locução *poética cultural*, o pensador francês nos apresenta:

Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, op.cit., p. 13).

Nesse sentido, só há os lugares de memória, devido ao fato de não existir mais memória espontânea. No momento em que não vivemos mais a memória coletiva e atualizada no grupo, somos levados a criar os lugares para abrigar esta memória carregada com um sentido comemorativo. “Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis” (NORA, 1993, p. 13).

Os lugares de memória exercem o papel de aproximação dos tempos, o indivíduo presente em um lugar de memória percebe uma áurea de continuidade entre os tempos – mesmo de forma momentânea e fracionada – que a História não permite e não transmite, pois o que ela mais busca é o distanciamento entre o passado e o presente. Assim, foi graças à ação da História em relação à memória que se formou os lugares de memória.

Esse processo de construção de lugares de memória, com a finalidade de constituir um local que perpetue a memória de um povo ou de um rei, pode ser visto na discussão proposta pelo Le Goff, quando este questiona a fronteira entre memória e história:

Os reis criam instituições-memória: arquivos, bibliotecas, museus. [...] Memória real, pois os reis fazem compor e, por vezes, gravar na pedra anais (ou pelo menos extratos deles) em que estão sobretudo narrados os seus feitos – que nos levam à fronteira onde a memória se torna “história” (LE GOFF, 203, p. 429-430).

Diante disso, podemos perceber a encruzilhada em que se encontram os lugares de memória, pois estes servem à História – como ferramentas de estudo para os historiadores – e ao mesmo tempo representam aquilo que foi destruído pela própria História – a memória. Os lugares de memória funcionam como “o caráter residual da memória, sob o signo da história crítica” (RICOEUR, op. cit., p. 416).

Assim, sugerimos que a violação acontece quando o historiador utiliza da memória como um documento/monumento histórico, quando o historiador recorta a memória a partir dos dados que lhe interessa, não levando em consideração que a memória é resultado da vontade subjetiva. Já os lugares de memória, inventados pelos historiadores, são frutos das vontades de um ou vários grupos.

À luz desse pensamento, Pierre Nora nos apresenta três aspectos a respeito dos lugares de memória: os aspectos simbólicos, pois eles simbolizam os acontecimentos para uma coletividade; os aspectos materiais, pois a materialidade se cristaliza em seu conteúdo demográfico; e os aspectos funcionais, haja vista que eles caracterizam lembranças. “Os três aspectos coexistem sempre” (NORA, op. cit., p. 22). Porém, os lugares de memória podem ser denominados a partir de uma superposição de um aspecto sobre o outro, como nos sugere o próprio autor mais adiante.

Vale ressaltar que os lugares de memória não são apreendidos pelo historiador – no processo de construção da sua narrativa – da forma mais clara e perfeita. Pelo contrário, a sensação que se tem é que os lugares de memória, enquanto referenciais de uma memória já perdida, funcionem muito mais como um referencial a ser sentido do que explicado, refletido e teorizado.

Após uma dedicada leitura ao livro *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricoeur, percebemos que o próprio autor já havia diagnosticado algumas mudanças na compreensão de Pierre Nora sobre os lugares de memória no decorrer do *Les lieux de mémoire*: “uma reviravolta interna na própria noção de lugar de memória” (RICOEUR, op. cit., p. 417). Nora foi aos poucos ampliando seu conceito a respeito do tema, por exemplo, quando cunha a expressão “memória-patrimônio”, torna-se evidente a alteração em relação a compreensão sobre os lugares de memória. Mesmo processo Ricoeur percebeu no terceiro volume dos *Les lieux de mémoire*, quando Nora sugere a invenção de um sentimento identitário em relação à nação que ultrapassa o sentimento da França com o Estado: “‘A França’ é sua própria memória ou não é” (NORA *apud* RICOEUR, 2007, p. 417).

Apesar de toda a discussão proposta por Nora nos *Les lieux de mémoire*, e de toda sua intenção em organizar um “manifesto anti-comemorativo” a respeito dos lugares de memória, o que podemos perceber é um efeito inverso ao desejado pelo autor. A leitura da obra provocou uma enxurrada de comemorações, não agora ao Estado-nação, mas a uma nação que abriga todas as diversidades regionais e culturais fragmentadas ao longo dos anos. Somente quando a memória nacional não se consolidar mais como a única capaz de abarcar todas as memórias, nos afirma Nora, “a era da comemoração será definitivamente encerrada. A tirania da memória só terá durado algum tempo, mas era o nosso tempo” (NORA *apud* RICOEUR, op. cit., p. 421).

O mesmo caminho nos direciona o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, quando este participou de uma mesa redonda no Museu de História da Medicina – MUHM, no Rio Grande do Sul no dia 18 de agosto de 2011. Durval nos apresenta que o aparecimento dos lugares de memória só é possível quando a memória não é mais partilhada e portada pela comunidade em questão. O historiador sugere que um dos motivos da crise da memória é a aceleração da história, impossibilitando a permanência das memórias.

Reforçando a noção proposta pelo Nora, o professor Durval Muniz de Albuquerque afirma ainda que a História ajudou a destruir a memória, pois aquela é oposta a esta, é oposta de tal modo que o ocidente, pensando historicamente, corroe as sociedades que viviam as memórias. Como resultado, a História constituiu-se enquanto interferência e violação das memórias.⁴⁷ A História precisa da memória mais ao mesmo tempo viola essa memória.

Nesse sentido, a memória é compartilhamento e tanto a História quanto o Cinema compartilham memórias, só que do jeito deles – a partir de seus ritos –, ou seja, a partir de seus mecanismos de contar. Nesse sentido, a História, o Cinema e a biografia precisam da memória e ao mesmo tempo a violam. Essas narrativas fazem com que a memória perca sua virgindade, ou melhor, elas rompem sua essência. Portanto, ambas as narrativas se caracterizam como monumentos que possuem como referente o real, ou antes, fazem uso da mesma estratégia da narrativa de busca pelo real.

É lícito ressaltarmos que buscamos consolidar uma relação mais crítica da História e sua relação com a memória, em que, cada vez mais, nos preocupamos com o

⁴⁷ É lícito ressaltarmos, que essa é apenas mais uma forma de operar a relação da História com a memória e os lugares de memória. Por seu turno, existem outras possibilidades de teorização acerca da operação entre memória e História.

manuseio voluntário das memórias coletivas e dos lugares de memória. Quer dizer, devemos nos atentar para os inventores e dominadores da memória coletiva e seus instrumentos de perpetuação.

Portanto, é quando prevalece o sentido histórico que se faz necessário construir os lugares de memória. Assim, os lugares patrimoniais são fabricados, construídos, inventados no presente. Nesse sentido, conjecturamos que o desejo do Nora com a produção *Les lieux de mémoire*, era provocar nos historiadores o questionamento sobre os lugares de memória enquanto patrimônio – sendo entendidos como algo produzido no presente e que representam um passado ou restos de um passado congelado –, fabricados e ligados por interesses políticos, culturais, acadêmicos, sociais e econômicos.

Faz-se necessário salientar que no percurso adotado pelo Paul Ricoeur, que esquadrinhou uma análise da memória a partir dos gregos clássicos, dentre as várias assertivas explanadas pelo filósofo francês, a que mais nos interessou foi sobre o Aristóteles e seu entendimento de memória. Para o pensador grego, a memória se configurava como uma forma de conhecimento eminentemente ligado à imaginação. “A que parte da alma pertence à memória? É evidente que a esta parte da qual brota também a imaginação. E as coisas que, em si próprias, são objeto da memória, são todas aquelas que dependem da imaginação” (ARISTÓTELES *apud* MORATO, 2012, p. 196).

Para Ricoeur, a maior contribuição de Aristóteles foi a distinção de dois tipos de memória: a primeira, que se caracteriza como “uma simples lembrança”, uma evocação simples, ou seja, é o que ele considera essencialmente como memória *mnémé*. E a segunda, que “consiste numa busca ativa”, uma estratégia voluntária de evocar o passado com o intuito de atualizá-lo, que ele denomina reminiscência, o esforço da recordação *anamnésis*.

O que nos interessa nessa arguição é que a memória é comumente referida como algo fiel ao passado. Não obstante, essa memória possui lacunas que não conseguimos preencher. Assim, com a incapacidade de recuperarmos as lacunas do passado em nossas lembranças, somos obrigados a representá-lo, operação esta que não se faz sem o recurso da imaginação.

Conseqüentemente, o uso do recurso da imaginação nos leva ao entendimento de fabricação e invenção de uma memória com a finalidade de torná-la inteligível e

verossímil. Logo, essa fabricação está eminentemente relacionada com a dialética do que deve ser lembrado e esquecido, do passado e do presente.

Na esteira desse pensamento, nos aproximamos do que Bergson apresenta em seu livro *Matéria e Memória*. O filósofo expõe memória-hábito como uma memória que se repete, ou seja, uma memória que é vivida sem precisar evocar o passado, sendo sempre atual e presente. Se associarmos com Aristóteles, esta seria um exemplo de *mnémé*. Em outro momento, Bergson nos delinea a noção de lembrança, que se insere como uma representação do passado, que, para ser possível, necessita fazer uso da imaginação e fabricação de memórias. Se associarmos com Aristóteles, a lembrança seria uma busca, um exemplo de *anamnésis*. Ratificando nossa análise, observaremos a citação abaixo:

À memória que repete, opõe-se a memória que imagina: “Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo” (BERGSON *apud* RICOEUR, op. cit., p.44).

Nesse sentido, a História e o Cinema constituem-se como lugares de memória que pretendem e fazem uso de recursos imaginativos e ficcionais que recordam, (re)significam e (re)apresentam personagens e eventos históricos que podem estar esquecidos ou não, se constituindo como um esforço de lembranças e recordações. Podemos ver isso nas palavras da professora Morato (2012):

A arte, em suas várias manifestações como o cinema e a literatura, tem fornecido inúmeras oportunidades de reflexão sobre os muitos sentidos e funções da memória, bem como sobre os processos a ela ligados de forma direta ou indireta, como o esquecimento e a imaginação (MORATO, 2012, p.200).

Desta maneira, inerente ao processo de atualização da memória – entendida por nós como uma faculdade que é sempre incompleta – percebemos que a imaginação é uma categoria essencial para tornar inteligível a produção da memória e os lugares de memória que nos faz recordar o passado. Lembramo-nos que a faculdade da imaginação é um dos caminhos inerentes ao processo criativo do cinema, ou seja, o devaneio é um instrumento de criação na trama do cinema. Da mesma forma, toda e qualquer fabricação histórica e descoberta científica, também, começa com um devaneio.

Assim, o filme, enquanto lugar de memória, pretende atualizá-la de um passado que se foi fazendo uso do recurso imaginativo. No entanto, devemos chamar atenção

para o fato de que, nessa atualização de partes do passado, o presente torna-se fundamental. É o presente que sugere os devaneios criativos. Dito de outra forma, a película nos faz olhar para o passado, entretanto, esse passado é pensado no presente, ou seja, os quadros sociais dos quais a película faz parte é que atualiza esse passado, esse percurso de (re)construir memórias do passado obedece uma técnica correspondente a ficção. Nesse sentido, “o passado sempre é”, “o passado não foi”.

4 FICÇÕES: VIGIADAS E CONTROLADAS

"A realidade apenas se forma na memória; as flores que hoje me mostram pela primeira vez não me parecem verdadeiras flores."

(DAVID HUME)

A priori, é lícito ressaltarmos que o tema da ficção, ou seja, os estudos ao redor do ficcional estiveram eclipsados durante séculos pelo campo das humanidades, das epistemologias sociais e pela filosofia. Não é de assustar, pois, associar um trabalho ou uma obra explicativa sobre algo que é pretensamente científico à ficção significava comprometer todo seu rigor de objetividade e seriedade. Segundo Luiz Costa Lima (2006), em *História. Ficção. Literatura*, foi precisamente Jeremy Bentham o primeiro a romper o silêncio em que se encontrava a ficção. Bentham, ao que tudo indica, não estava interessado em escrever um estudo específico sobre o tema da ficção. Não obstante, ele desenvolveu estudos nas primeiras décadas do século XIX, posteriormente compilados e publicados em 1932, a respeito de uma incipiente teoria sobre o ficcional.

Em suas reflexões, Bentham sugere a existência de várias ficções, salientando que qualquer operação mental, inclusive a operação que recorre à imaginação, caracteriza uma ação fictícia, ou seja, o “real” se dá pela ausência de operações mentais⁴⁸. Nesse sentido, toda a narrativa discursiva que logicamente se dá por meio de linguagens faz uso de operações mentais. Portanto, se toda a linguagem é produtora de ficções, nos é conveniente sugerir que as narrativas cinematográficas e históricas são narrativas que fazem uso de recursos fictícios? Baseados nos argumentos supracitados, podemos conjecturar que toda ficção é uma forma de discurso, conseqüentemente, se toda operação discursiva faz uso de faculdades mentais e são, portanto ficções, esse entendimento provoca uma grande incerteza nos discursos que visam a aporia da verdade.

Não é nosso interesse aprofundarmos no âmago da discussão levantada pelo Bentham e as críticas destinadas ao seu trabalho⁴⁹. O que nos importa é destacar a contribuição do autor em tirar o ficcional do esquecimento. Os escritos do teórico foram

⁴⁸ O “real” é, então, insuportável para qualquer atividade reflexiva, logo, mental. É impossível narrar o “real”, uma vez que o próprio relato, para Bentham, já se tornaria uma operação mental, tomando o lugar do “real”, usurpando a sua presença. Para o autor, a plena realidade era o que se apresentava perfeitamente diante do homem sem necessidade de articulações mentais.

⁴⁹ Uma crítica veemente sobre os trabalhos de Bentham é sua compreensão antiquada de uma barreira entre a realidade e o fictício.

fundamentais para os pensadores do século XX se atentarem para o desenvolvimento de uma teoria a respeito do ficcional, a qual, na esteira desse pensamento, ganha corpo uma preocupação a respeito da relação entre a ficção e a realidade. Será, inclusive, um teórico do início do século XX a encetar uma interrogação chave: “São os textos ficcionais realmente tão fictícios e aqueles que não se podem assim descrever são de fato isentos de ficções?” (ISER *apud* LIMA, 2006, p.282).

Os debates a respeito da distinção entre o real e o fictício foram destaques entre os estudiosos e pesquisadores do tema ao longo do século XX. Nessa conjuntura histórica, surgiram inquietações que não viam a ficção mais como uma simples mentira – o avesso do real –, mas posicionamentos que aproximavam a ficção bastante das discussões sobre *mimesis*. Ou melhor, aquela faz um percurso bem próximo desta, em que, para se tornarem inteligíveis, e para poderem (re)significarem o mundo, selecionam e fazem uso de aspectos da “realidade”. Por conseguinte, é possível conjecturar que o discurso ficcional ocupa um “ponto zero”, situando-se na fronteira entre o real e o irreal. Bem assim, a *mimesis* busca fazer uso da verossimilhança, a representar ações humanas possíveis de acontecerem, o que nos faz pensar que ambas não se caracterizam por serem espelhos do real, mas por outro caminho, criadoras de significados do próprio “real”.

Conforme o uso corrompido da linguagem, verossímil significa tanto quanto quase verdadeiro ou um pouco verdadeiro ou o que ainda pode se tornar verdadeiro. Mas, de acordo com sua formação, a palavra não pode designar tudo isso. O que parece verdadeiro não precisa, por isso, e em grau algum, ser verdadeiro, mas deve positivamente parecê-lo (SCHLEGEL *apud* LIMA, 2006, p. 284).

Diante de todas as ressalvas contidas nos parágrafos precedentes e amparados pelo arcabouço teórico da História Cultural, defendemos a noção de que a narrativa historiográfica, por meio da utilização de recursos da imaginação, possui um discurso que procura representar uma ação pretérita o mais próximo possível do “real” acontecido, haja vista que “falar sobre o real é produzir um discurso que já é *a priori* ficcional, pois é narrativo, é representação” (ROSSINI, 1999, p. 60).

Em outras palavras, não se trata eminentemente da verdade acontecida, do evento em si, mas sim do verossímil, do plausível, do possível. A rigor, essa narrativa não é construída simplesmente por uma imaginação total e absurda dos eventos históricos. A urdidura do seu discurso, os monturos de suas palavras obedecem a certa

maneira de comunicar, tramar uma intriga, “narrar” uma representação, que se inicia pela busca e organização de resquícios, indícios, sinais esquecidos, rastros perdidos e restos de um passado vivido. Cabe ressaltarmos, que o próprio discurso, enquanto *performance*, desempenha o mesmo percurso, ou seja, é um fazer, logo também um acontecer no mundo.

Dessa forma, o profissional historiador, em contato com esses vestígios de um passado acontecido, manuseia esses documentos/monumentos de forma indiciária: selecionando alguns, excluindo outros, dando ênfase ao que lhe importa, negligenciando o que não lhe convém. Por conseguinte, a historiografia se caracteriza como um processo de composição de discursos que faz uso de uma espécie de ficção. Corroborando com nossa argumentação, o professor Durval Muniz nos apresenta sua compreensão a respeito da relação entre a História e a ficção:

Não existe história sem imaginação, não existe história sem a capacidade de narrar, sem produção de sentido, não existe história sem ficção. Ficção que, ao contrário do que vai pensar lá o século XIX, ficção não quer dizer mentira, ficção não tem nada a ver com o contraposto de verdade. Ficção é a construção de sentido, é a dotação de sentido, é a produção linguística de sentido, é a construção do mundo através de alguma forma de linguagem, e a história inventa a história porque constrói sentidos para ele, inventa o passado porque dota o passado de sentidos (ALBUQUERQUE JUNIOR, op. cit., p. 259).

Assim sendo, é lícito ressaltarmos que a ficção não é meramente fantasiosa, uma farsa, uma mentira, não é o avesso do real, mas uma forma diferente de chegar até ele. Alex Guimarães (2012), ao lançar mão dos estudos desenvolvidos por Carlos Ginzburg sobre a *fictio* e o *facto*, ressalta que as versões elaboradas pelo historiador devem, necessariamente, obedecer alguns critérios metodológicos, passíveis de verificação e comprovação, diante do material selecionado e exposto por ele:

Para Carlo Ginzburg (2001), em *Olhos de Madeira*, a palavra *fictio* está ligada à palavra *figulus*, oleiro, aquele que cria a partir de algo. Este algo, por sua vez, são os documentos, os vestígios de um tempo passado, afastando a ficção da pura fantasia. Vale lembrar, entretanto, que as fontes não são o reflexo da realidade, como asseverava a história tradicional, mas sim os traços e rastros do passado. Assim, os traços que chegam do passado suportam a condição de restos, *rastos*, *ruínas*, marcas de historicidade. A rigor, o historiador levanta questões do seu presente para interrogar o passado, a fim de enfrentá-lo, entendê-lo e representá-lo, por meio da problematização das fontes e da construção do *facto*, do fato. Assim, se a *fictio* parte de algo para a sua construção, o *facto* é a própria construção e representação do passado a partir dos questionamentos do presente. *Sua versão do passado deve,*

necessariamente, levantar hipóteses que possam ser comprovadas e submetidas a verificações, pela exibição das fontes, bibliografia, citações e notas de rodapé, como que a convidar o leitor a refazer o caminho da pesquisa, caso duvide dos resultados apresentados. A sua narrativa, por sua vez, deve convencer o público leitor, persuadí-lo (GUIMARÃES, 2012, p. 11, grifo nosso).

Como já fora dito, assim como a narrativa histórica, a película de reconstituição histórica não surge da mais absurda fantasia e inverossimilhança. Pelo contrário, elas partem de um sinal, um rastro de passado que permite ao filme transmitir uma forte impressão de realidade ao longo da sua exibição, o que não exclui sua carga fictícia. *Fictio*, portanto, é uma atividade técnica que parte de algo, esse algo é o “documento”. Essa ponderação nos permite dialogar com o horizonte teórico da estudiosa Marcia Nogueira Alves: “Nenhum outro meio conseguiu a proeza de contar e recontar muitas histórias a ponto de confundir realidade e ficção como o cinema” (ALVES, 2008, p. 47).

Para corroborar com a nossa discussão e compreensão sobre o tema da ficção na História, licenciemos um espaço para dialogarmos com o historiador Michel de Certeau. Já no início do seu livro *A Escrita da História*, o pensador nos apresenta uma enriquecedora explanação a respeito do tema no texto *Escritas e Histórias*. Neste, Certeau posiciona-se sugerindo que o historiador sempre fala de um lugar que é autorizado e que autoriza a representação do passado, mas que este lugar não é do historiador.

Em seu ofício, o historiador pretende tomar – ou ficar o mais próximo possível – o lugar do sujeito da ação, porém, como estar “realmente” no lugar do sujeito é improvável, essa propriedade do labor historiográfico se dá pelo uso do recurso técnico da ficção. Portanto, a ficção na História se dá, então, como uma técnica que o historiador recorre para ocupar um lugar que não é seu, para representar um passado que é construído no presente. Para auxiliar essa compreensão, nos afirma Certeau:

É por uma espécie de ficção que o historiador se dá este lugar. Com efeito, ele não é o sujeito da operação da qual é o técnico. Não faz a história, pode apenas fazer história: essa formulação indica que ele assume parte de uma posição que não é a sua e sem qual um novo tipo de análise historiográfica não lhe teria sido possível. Está apenas “junto” do poder. Recebe, também, dele, sob formas mais ou menos explícitas, as diretrizes que, em todos os países modernos, conferem à história – desde as teses até os manuais – a tarefa de educar e de mobilizar. Seu discurso será magisterial sem ser de mestre, da mesma forma que dará lições de governar sem conhecer as responsabilidades nem os riscos de governar. Pensa o poder que não possui. Sua análise se desdobra no presente, numa encenação do passado análoga à que o

projetista produz em termos de futuro, defasada com relação ao presente (CERTEAU, 2011, p. XXI).

Portanto, compreendemos que a técnica fictícia no campo historiográfico se dá pelo recurso do historiador em realizar um “fazer de conta”. Ou seja, o historiador na urdidura da trama, posiciona-se na condição de sujeito da ação (re)tratada, o que corrobora a designação de ficção, haja vista que observamos que isso só é possível pela técnica fictícia. Para ampliar nosso entendimento, salientamos que, à luz de Certeau, o historiador só pode (re)tratar uma ação passada amparado pelos restos do passado e a manipulação sobre esses restos. Sugerimos que essa manipulação e as análises dessa manipulação são feitas em um tempo distante dos “documentos” do passado, ou seja, no presente, o que já serve para Certeau designá-la como ficção: “Nunca será ultrapassado o fosso que separa a realidade do discurso e que devota este último à futilidade, pelo próprio fato de ser rigoroso” (CERTEAU, op. cit., p. XXI e XXII).

Assim, o profissional da História, na impossibilidade de recuperar o passado tal qual aconteceu, na impossibilidade de espelhar as ações e as relações de fato de um sujeito do passado, recorre à técnica fictícia de construir as ações e relações possíveis a partir de determinações do presente. Isso vale tanto para o discurso histórico quanto cinematográfico.

Nesse sentido, o discurso historiográfico, assim como a película de reconstituição histórica, em nosso caso o *docudrama*, faz uso do recurso fictício em seu processo de construção e invenção representativa de um passado. Entretanto, diferentemente da Literatura, que é livre para inventar suas narrativas sobre o passado, como assevera a historiadora Pesavento (2005), as narrativas historiográficas – e, para nós, também a narrativa fílmica de reconstituição histórica – são controladas por uma historicidade presente nas fontes documentais tradicionais, bem como naqueles registros que preenchem os vazios deixados por essas fontes: registros, vestígios que permitam conjecturar a representação acerca das experiências passadas. Assim, nossos exames não abandonarão, por forma nenhuma, a hipótese de que a História se constitui enquanto forma imaginativa de narração que se pretende verificável e compreensível por meio de um jogo de intrigas, muito próxima do Cinema e das outras artes como a Literatura.

A interpretação em História é a imaginação de uma intriga, de um enredo para os fragmentos de passado que se tem na mão. Esta intriga para ser narrada requer o uso de recursos literários como as metáforas,

as alegorias, os diálogos, etc. Embora a narrativa histórica não possa ter jamais a liberdade de criação de uma narrativa ficcional, ela nunca poderá se distanciar do fato de que é narrativa e, portanto, guarda uma relação de proximidade com o fazer artístico, quando recorta seus objetos e constrói, em torno deles, uma intriga (ALBUQUERQUE JÚNIOR, op. cit., p. 63).

Assim sendo, as narrativas em tela, por se caracterizarem enquanto representações que pretendem persuadir o espectador e o leitor, respectivamente, possuem um imenso potencial de reformular e dar novo sentido ao mundo, claro que para isso acontecer faz-se necessário possuir verossimilhança para que seja possível produzir algum efeito no interlocutor⁵⁰. Não obstante, devido a esse potencial de (re)significar o mundo, essas narrativas necessitam serem acompanhadas de perto, ou seja, precisam ser vigiadas e controladas, pois na medida em que podem ratificar uma ordem estabelecida podem, facilmente, subvertê-la.

Dessa forma, apesar de afirmarmos que as ficções cinematográfica e histórica, ao fazerem uso constante do recurso imaginativo em seu processo de urdidura⁵¹ - ao utilizarem a criação e articulação de personagens e ações para tornar a trama mais inteligível -, evidenciam o processo criativo do diretor e do historiador, devemos deixar claro que esse recurso imaginativo não é totalmente livre. Pelo contrário, o recurso criativo usado pelo diretor e pelo historiador, consciente ou inconscientemente, sofre controle.

É preciso salientar que as narrativas fílmicas e históricas são portadoras dos códigos culturais do seu tempo. Referindo-nos ao nosso filme em especial, não se trata, todavia, apenas de restabelecer o contexto social da obra cinematográfica. Ela não é somente a manifestação de um contexto histórico, espiritual de uma época; ela é também discurso que invade e constrói segundo uma *poética cultural*. Em rigor,

Acredita-se que, nascendo inacabadas e sem um fim pré-determinado, as pessoas não se completam a si mesmas. Estarão sujeitas ao intercâmbio com os signos de sua época. Nesse processo, mesmo os fatos mais obviamente brutais e aparentemente desconexos integram um sistema de rigorosa organização simbólica, que atribui conexão estrutural ao que parece disperso. Pelo presente argumento, no discurso da arte em particular - em que a fala do indivíduo se articula com a de sua cultura -, não é a realidade empírica que se impõe ao artista, mas uma certa ideia (*sic*) de arte e de realidade, que participa

⁵⁰ Optamos por substituir o termo “receptor” por “interlocutor”, justamente por entendermos que o sujeito não assimila de forma passiva, mas o redimensiona a partir de sua leitura e vivência de mundo.

⁵¹ Esse recurso imaginativo inerente ao constructo da história levou vários historiadores - inclusive Durval Muniz de Albuquerque Júnior - a associá-la como uma arte.

do intercâmbio entre os diversos tipos de registro de um período. É a essa interdiscursividade que se poderia chamar *poética cultural*. Por essa perspectiva, o estudioso da literatura [ampliaremos esse entendimento, também, ao estudioso do cinema] e da história deveria dedicar tanta atenção aos modos de representação metafórica da realidade quanto aos costumes e instituições políticas de um dado momento (TEIXEIRA, 2006, p. 32).

Essa locução denominada por Ivan Teixeira de *poética cultural* compreende a própria ideia de “realidade”, de sua representação artística e simbólica. Torna-se premente salientar que a concepção sobre *poética cultural* nos faz caminhar de encontro ao pensamento de Arthur Schopenhauer, um dos clássicos pensadores sobre arte e ciência. Tal filósofo, em seu trabalho *O Mundo Como Vontade de Representação*, em especial no livro terceiro “segundo ponto de vista”, salientou que os saberes que recebem a alcunha de científicos compreendem as coisas a partir das relações e mudanças com o seu tempo, seu espaço e suas contingências.

Em outra direção, Schopenhauer compreende a arte como um campo do conhecimento que está alheio às mudanças e contingências de seu tempo. É o que podemos observar no trecho logo abaixo:

Todos estes estudos, cujo nome genérico é ciência, conformam-se, nessa qualidade, com o princípio da razão, considerado nas suas diferentes expressões; a sua matéria é sempre apenas fenômeno, considerado nas suas leis, na sua dependência e nas relações que daí resultam. Mas não existirá um conhecimento especial que se aplica àquilo que no mundo subsiste fora e independentemente de toda relação àquilo que constitui, para falar com rigor, a essência do mundo e o verdadeiro substrato dos fenômenos, àquilo que está liberto de toda mudança e, por conseguinte, é conhecido como uma verdade igual para todos os tempos, em uma palavra, às ideias, as quase constituem a objetividade imediata e adequada da coisa em si, da vontade^{52?} – Este modo de conhecimento é a arte, é a obra do gênio. A arte reproduz as ideias eternas que recebeu por meio de contemplação pura, isto é, o essencial e o permanente de todos os fenômenos do mundo [...] A arte para a roda do tempo, para ela, as relações desaparecem; o seu objeto é apenas o essencial, é apenas a ideia” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 193-194).

Logo, a noção do Schopenhauer que pensa a arte como a-histórica não coaduna com o pensamento da locução *poética cultural*. Deslocando o entendimento de Schopenhauer, nosso trabalho compreende tanto a ciência quanto a arte, como um lugar que produz sentidos e conhecimentos. Entretanto, esses dois campos transmissores e inventores de conhecimento são portadores de regras de produção que podem

⁵² Schopenhauer associou a representação a uma vontade.

metamorfosar-se de lugar para lugar e de período para período. Esta marca do tempo, que chamamos de *poética cultural*, designa a “base interdiscursiva responsável pela criação de saberes, dos valores e protocolos ligados a uma comunidade histórica” (TEIXEIRA, op. cit., p. 36).

Supõe-se que, nas comunidades em que os limites são menos evidentes, desenvolvem-se métodos mais sutis de vigilância e ruptura, que resultam em verdadeira tecnologia de controle, em cujo âmbito se encontra a arte, que tanto pode louvar quanto censurar os padrões de comportamento, conforme adote o encômio ou a sátira. Nesse sentido, ela será sempre representação de práticas ou modelos, que se particularizam em gestos de obediência ou de rebeldia, de conformidade ou de transgressão. Assim, a mesma crítica a eventuais gestos de opressão da tradição contra o indivíduo, sendo libertária em um momento, pode, em outro, se transformar em patrulhamento contra aquelas mesmas liberdades (TEIXEIRA, op. cit., p. 35).

Nesse sentido, a compreensão do que entendemos enquanto arte sustenta-se, por sua vez, nas convenções que determinadas sociedades atribuem ao artista. Portanto, mesmo que um diretor de cinema consiga resistir, ou em até certo ponto, burlar alguns códigos normativos impostos, ele não consegue escapar à *poética cultural* específica de seu tempo.

O artista demonstrará maior ou menor grau de consciência da *poética* de sua cultura, mas é ela que lhe apresenta os assuntos, os modos de organização e de exposição da matéria artística de sua obra. Qualquer que seja o caso, a teoria indica que o artista não trabalha com fatos, mas com uma *poética* dos fatos. Antes mesmo de se incorporarem ao discurso, os eventos já se convertem em tópica artística, deixam de ser realidade exterior para se transformar em signos da cultura ou em simulacro imaginoso do real. O próprio conhecimento da realidade, responsável pelas imagens que se convertem em arte, pressupõe a inclusão das formas do real em categorias conceituais que, no momento da leitura, não podem ser confundidas com a vida exterior à obra. Segundo esse argumento, entender a singularidade de um texto implica a compreensão da generalidade de sua estrutura, assim como decifrar um enunciado específico pressupõe o conhecimento da controvérsia de que participa e a que responde (TEIXEIRA, op. cit., p. 37).

Portanto, o filme *A verdadeira história de Lena Baker* é portador dos códigos culturais do seu tempo: início do século XXI. A película em tela não se explica apenas pelo seu contexto histórico, mas também pela *poética cultural* do tempo que o produziu. Assim, o exame sobre *A verdadeira história de Lena Baker* leva em consideração os condicionantes históricos e culturais que o atravessou e nos atravessam nesse momento.

4.1 VÉUS DE VERDADES

O filme *A verdadeira história de Lena Baker* se insere no contexto da conjuntura histórica em que o produziu. Tanto o filme, quanto nosso exame sobre ele, consiste na influência significativa dos discursos levantados pelos estudos culturais – “que se constitui por uma formação discursiva, no sentido foucaultiano do termo” (HALL, 2003, p. 188) – e pelo pensamento pós-colonial. Faz-se necessário salientar que a tendência pós-colonial é fruto da corrente dos estudos culturais.

Pensadores como Homi K. Bhabba, Stuart Hall, Edward Said, entre outros, destacam-se como os principais mentores dessa corrente de pensamento. Esta se caracteriza por uma narrativa que abala a fixidez dos discursos construídos, das velhas correntes, da textualidade e da própria representação até então estabelecida, ou antes, os estudos culturais evitam uma análise anacrônica sobre os retalhos do passado e rejeitam uma tradução como se os valores do passado e do presente se mantivessem intactos. Assim, os estudos culturais tornam insustentáveis os discursos pretensamente hegemônicos, como nos afirma o estudioso da cultura, Homi Bhabha:

A posição enunciativa dos estudos culturais contemporâneos é complexa e problemática. Ela tenta institucionalizar uma série de discursos transgressores cujas estratégias são elaboradas em torno de lugares de representação não-equivalentes onde uma história de discriminação e representação equivocada é comum, por exemplo, mulheres, negros, homossexuais e migrantes do Terceiro Mundo. No entanto, os “signos” que constroem essas histórias e identidades – gênero, raça, homofobia, diáspora pós-guerra, refugiados, a divisão internacional do trabalho, e assim por diante – não apenas diferem em conteúdo mas muitas vezes produzem sistemas incompatíveis de significação e envolvem formas distintas de subjetividade social (BHABHA, 1998, p.245).

Ou seja, os estudos culturais não se constituem por uma única temática, ou um discurso homogêneo com sentido único – pois uma mesma história pode ser contada de várias formas. Ao contrário, os estudos culturais compreendem uma amálgama de discursos e temas heterogêneos, sempre levando em consideração as contingências de cada período histórico e seus respectivos códigos normativos. Corroborando com a assertiva agora exposta, nos informa o estudioso Stuart Hall:

Os estudos culturais tiveram uma grande diversidade de trajetória: muitos seguiram e seguem percursos distintos no seu interior: foram construídos por um número de metodologias e posicionamentos

teóricos diferentes, todos em contenção uns com os outros. (HALL, 2003, p. 189).

Como nos assevera Hall, dois movimentos contribuíram para a constituição dos estudos culturais: o estudo do feminismo e o estudo da raça, que exerceram um papel fundamental no exercício de uma (re)escrita da História, característica inerente aos estudos culturais. O feminismo, nos aponta HALL, “chegou como um ladrão à noite, invadiu; interrompeu, fez um barulho inconveniente, aproveitou o momento, cagou na mesa dos estudos culturais” (HALL, op.cit., p. 196). Dialogando com a película, podemos observar que a questão racial e de gênero no filme é bastante representativa e significativa.

Tornou-se significativo também para os estudos culturais, a expansão da noção do texto e da textualidade, ganhando nossa atenção à análise das dimensões da contextualidade, da intertextualidade e intratextualidade. O primeiro refere-se à íntima relação do texto e o período que lhe produziu – poética cultural; o segundo corresponde à relação de um texto com outro(s); e o terceiro, evidencia-se como os elementos contidos internamente no texto.

De certa forma, o filme relaciona-se com a corrente de pensamento em tela, pois os Estados Unidos da América, neste início de século, acompanha uma explosão dos estudos culturais e do pós-colonial em seus meios acadêmicos, políticos, sociais e culturais. O pensamento pós-colonial irrompe como um acusador dos discursos injustos e desiguais de representação cultural, ou seja, busca tal qual os estudos culturais, (re)construir e deslocar os discursos dominantes e hegemônicos.

Nesse sentido salutar, toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e de pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não-canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da “ideia” de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência social (BHABHA, op.cit., p. 240).

Desta forma, a expectativa pós-colonial tenciona romper os discursos pedagógicos licenciados pela tradição e estabelecer novos discursos naquilo que o

Bhabha chamou de discursos performáticos. O discurso pedagógico formado pela Igreja, pelo Estado e pela família, dentre outras instituições, legitima e repete o discurso tradicional, enquanto, o discurso performático é aquele que subverte o discurso.

Tal mudança de perspectiva surge de um reconhecimento da interpelação interrompida da nação, articulada na tensão entre, por um lado, significar o povo como uma presença histórica a priori, um objeto pedagógico e, por outro lado, construir o povo na performance da narrativa, seu “presente” enunciativo, marcado na repetição e pulsação do signo nacional. O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por Poulantzas como um momento de vir a ser designado por *si próprio*, encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por auto-geração. O performático intervém na soberania da *autogeração* da nação ao lançar uma sombra *entre* o povo como “imagem” e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou do Exterior (BHABHA, op. cit., p. 209).

Assim, é na fronteira dos discursos pedagógicos e performáticos que se determina o que deve ser lembrado e esquecido. Ou antes, é no embate entre o direito de narrar e a busca por essa autoridade que os dois discursos constroem seus referenciais. O discurso performático pode provocar os deslocamentos culturais que lhe permite (re)escrever o passado e tirar do esquecimento aqueles que tiveram por bastante tempo nas margens do discurso histórico e cinematográfico.

Diante disso, o filme *A verdadeira história de Lena Baker* deve ser interpretado como uma biografia da poética cultural do seu tempo. É lícito ressaltar que o compreendemos como uma formação discursiva que carrega consigo as marcas de seu tempo. Dessa forma, o filme está influenciado pelos estudos culturais que desempenham o papel de resgatar as margens, as minorias. Dito de outra forma, o filme fez uso de um evento e um personagem passado e o (re)significa à luz dos estudos culturais, o que exemplifica sua sofisticada e surpreendente contemporaneidade.

Nesse sentido, a película está centrada nas fissuras do seu tempo, exercendo um objetivo performático, pois apresenta jogos de verdades antagônicas, que rompem o discurso da homogeneidade de um país que pretensamente fez uso de um discurso de pátria-mãe da democracia. Em outra direção, é preciso ressaltar que a Lena Baker representada pelo filme não pode ser entendida a partir de uma ideia de *pluribus unum*, sobre as mulheres e negros norte-americanos. No filme, podemos observar mulheres como Nettie, amiga de Lena Baker, que lutava para transformar sua condição de vida durante a trama, a ponto de criar um prostíbulo com a sua amiga Lena, com o objetivo

de arrecadar um pecúlio e pleitear uma vida diferente às reservadas a maioria dos negros no estado da Geórgia. Em polo oposto, podemos observar mulheres como Annie Baker, a mãe de Lena, que externou no filme uma resignação com sua condição e não apresentou o desejo de transformação de sua vida. Portanto, temos que levar em consideração o conceito de subjetivação como proposto por Foucault.

Nesse caso, à luz do conceito de subjetivação e da crítica feminista que influenciou os estudos culturais, ganhou corpo dentro do feminismo um movimento de crítica a uma noção ontológica da categoria mulher que negligenciava as mais variadas disparidades. Surgiu então a categoria mulheres para dar conta das diferenças históricas e sócio-culturais, esclarecida pela Joana Maria Pedro (2005) “Mulheres negras, índias, mestiças, pobres, trabalhadoras, muitas delas feministas, reivindicaram uma “diferença” – dentro da diferença” (PEDRO, 2005, p. 82).

Portanto, o rompimento do discurso unívoco em torno das mulheres proposto por uma tendência do movimento feminista corrobora com a (re)significação indicada pelos estudos culturais e respeita a variedade de condicionantes histórico, sócio-culturais das variadas mulheres. Não obstante, “era preciso não esquecer que, mesmo prestando atenção na diferença entre as mulheres, não era possível esquecer as desigualdades e as relações de poder entre os sexos” (PEDRO, 2005, p. 83).

Na esteira desse processo, as narrativas históricas e cinematográficas, dentre outras, iniciam um processo de inclusão das mulheres em seus respectivos discursos. Como é de nosso conhecimento, a historiografia negligenciou as personagens femininas, os negros e as minorias por não considerá-los dignos de serem documentados e lembrados historicamente. Destarte, é com os *Annales*, com a Nova História Cultural, com os estudos culturais e o movimento pós-colonial, que as minorias marginalizadas passam a vivenciar uma oportunidade de ter sua história (re)escrita, tendo como referencial as questões do presente.

Lena Baker era uma mulher, negra, mãe solteira, alcoólatra e pobre, dentre outras subjetivações que a inseriam nas margens da sociedade norte-americana. Ela sofreu uma grande injustiça, assim como tantos homens, mulheres, negros, brancos, pais e mães solteiras, pobres norte-americanos. Mas, por que ela foi esquecida por tanto tempo? Por que ela foi tanto tempo emudecida? O que fez de Lena Baker ser uma personagem digna de ser documentada nos primeiros anos do século XXI?

Somos inclinados a responder que ela foi esquecida porque não era de interesse da historiografia representá-la naquele momento histórico, o que não significa dizer que

os historiadores de antes a negligenciaram por pura convicção e intenção de torná-la emudecida. Um dos fatores para esse esquecimento é que a vida da personagem, talvez, não fosse interessante de ser documentada. Do outro lado, o que a tornou digna de ser documentada foi a *poética cultura* do século XXI. Esta, influenciada pelas perspectivas da Nova História Cultural e dos estudos culturais, lançaram seu olhar indiciário para os personagens ínfimos, aqueles personagens trazidos à tona para serem dignos de serem reconhecidos, para que sua mudez do passado viesse violentar nossos tímpanos mais recalçados, mais surdos.

Acontece que hoje vivemos uma conjuntura de assombrar nosso passado, de rasgar ainda mais as feridas abertas ou mal cicatrizadas de um passado, na tentativa de (re)escrever o passado. Podemos observar esse sentimento nas palavras do diretor do filme Ralph Wilcox, em uma seção do site oficial do filme:

“Este filme é uma maneira de dar a Lena a defesa que ela nunca teve em vida. Mesmo tendo cometido erros, ela ainda merecia que alguém viesse em sua defesa, assim como todos merecemos. Qualquer um de nós pode se encontrar em uma situação em que precise de algum apoio e proteção. Se não conseguirmos isso e formos ignorados por todos, é só uma questão de tempo para que todos nós entremos pelo cano. Lena nos lembra do que acontece quando não nos fortalecemos mutuamente e não cuidamos uns dos outros”⁵³.

Faz-se mister ressaltarmos que o autor e o diretor não explicam a obra, embora, em parte, a obra possa explicar o autor. Nesse sentido, por meio de um olhar indiciário sobre a película e sobre as considerações dos responsáveis pelo filme, buscamos encontrar as estratégias de interpelação discursiva carregadas de potencial simbólico presente na narrativa fílmica e sua relação com o seu contexto histórico.

Podemos diagnosticar, também, essa influência da conjuntura histórica de dar voz as minorias, nas críticas proferidas ao filme pelo Doutor e crítico de cinema Ted Baehr: “The Lena Baker Story is a powerful, true story ... that aims to heal the wounds that arose from the wickedness of mankind”⁵⁴.

Esse mesmo sentimento de tentar apresentar um novo significado ao vivido pelas minorias e de usá-lo como um modelo exemplar a ser evitado pelas gerações futuras,

⁵³ This film is a way for me to give Lena the defense she never had when she was living. Even though she was flawed, she still deserved to have someone come to her defense, just as we all do. Any one of us can find ourselves in a situation where we need some support and protection. If we don't get it and everyone brushes us off, it's only a matter of time before we all go down the drain. Lena reminds us of what happens when we don't step up and take care of each other. Ver: <http://www.lenabakerthemovie.com/>. Arquivo capturado em 13 de setembro de 2012.

⁵⁴ Ibid.

que demonstrou claramente a influência da *poética cultural* do tempo que fabricou e aclimatou o filme em tela, pode ser percebido nas palavras do diretor Wilcox, no site oficial do filme:

“Com a existência de Obama tendemos a esquecer a história e acreditar que todos nós avançamos; a realidade é que nem tudo está bem. Há muito progresso alcançado em nossa sociedade e nas relações raciais, mas ainda há pessoas que sofrem de estigmas. Temos que manter continuamente essas coisas bem claras nas mentes desta geração”⁵⁵.

Podemos perceber que os responsáveis e envolvidos na produção fílmica, além dos críticos que explanaram opiniões acerca do referido filme, transbordam através de suas palavras os códigos normativos do seu tempo. Ou seja, uma história que foi por tanto tempo esquecida, obliterada e negligenciada, agora é tomada como uma formação discursiva com o propósito de corrigir um erro do passado, a ponto de servir como modelo exemplar para as gerações atuais e futuras. O trecho extraído a seguir estampa muito bem nossas considerações: “The story you may not know...will become the story [...] you’ll never forget”.

Figura 07: Cartaz de apresentação do filme em seu site oficial.

⁵⁵ With the existence of Obama we tend to forget the history and believe that we’ve all moved on, the reality is that everything is not ok. There’s a lot of progress made in our society and race relations, but there are still people suffering from stigmas. We have to continuously keep these things in the forefront of this generation’s minds. Ibid.



Fonte: <http://www.lenabakerthemovie.com/>. Arquivo capturado em 08 de julho de 2012.

Esse argumento pretensamente (re)significador da personagem histórica Lena Baker, sustentado, como podemos ver tanto nas considerações dos responsáveis pelo filme e seus críticos quanto pelas ações representadas na própria película, externa a preocupação de tirá-la do anonimato e a tentativa de lhe dar visibilidade histórica, e compreende claramente os deslocamentos, as dobras e os novos delineamentos propostos pelos estudos culturais.

Nesse sentido salutar, toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objetos d'art* ou para além da canonização da “ideia” de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social. A cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer. (BHABHA, op.cit, p. 240).

Assim, à luz dos valores propostos pelos estudos culturais, o filme tenta burlar aquele discurso homogêneo das narrativas sociais dos tempos passados, ou seja, um discurso holístico. Em outra direção, a película privilegiando as fronteiras culturais e políticas, busca (re)apresentar as partes mais complexas dessas fronteiras do sistema. Pretende, sob a influência do pensamento exposto acima, colaborar – consciente ou inconscientemente – com o projeto cinematográfico e histórico de romper com o discurso pedagógico e de não negar a alteridade.

Nesse sentido, o filme, enquanto lugar de memória, representa e fixa nos anais da História uma Lena Baker cingida pelas marcas do tempo que o produziu. E não poderia ser diferente, pois, é possível resgatar a vida de Lena Baker tal qual, a ponto de titular o filme como a verdadeira história? Tomado por tudo o que foi dito em nosso trabalho, somos tentados a responder que não, pois como não podemos resgatar todo o contexto histórico, sociocultural da personagem histórica, como não podemos romper os muros dessas lacunas, esses espaços foram preenchidos e povoados com a imaginação do diretor, com o seu processo de subjetivação e com a moral cultural do seu momento histórico.

Além do mais, partimos do pressuposto de que a “verdade”, ou melhor, a ideia do que temos como “verdade”, e seu oposto a “mentira”, nada mais é do que uma fabricação, bem como a História e o Cinema. Observamos que a busca da certeza, da verdade e da objetividade é uma angústia presente na tradição ocidental, graças a uma tradição platônica, cristã, racionalista e científica que acreditava nas descobertas destas. Entretanto, hoje acreditamos que a “verdade” nada mais é do que uma construção que está relacionada aos jogos de poder. Como nos afirma Jenkins,

A verdade age como um censor: estabelecendo limites. Sabemos que tais verdades não passam de “ficções úteis” que estão no discurso graças ao poder (alguém precisa pô-las e mantê-las ali) e que o poder usa o termo “verdade” para exercer controle; daí o regime da verdade (JENKINS, 2005, p. 59).

Na esteira desse pensamento, o livro *A Verdade e as Formas Jurídicas*, de Foucault, nos apresenta uma invenção estratégica de jogos de verdade associada aos jogos de poder ao longo dos tempos históricos. A “verdade”, e seu oposto proporcional (a mentira), é um conceito dotado de sentidos e significados inventados pelo homem. Portanto, o que compreendemos como “verdade” e “mentira” depende das normas

fabricadas e aceitas por uma coletividade. Como nos apresenta o professor Durval Muniz em entrevista a Revista de Teoria da História da Universidade Federal de Goiás:

A verdade é uma construção, uma construção social, uma construção política, isto quer dizer, a verdade é sempre constituída por instituições sociais, que em cada sociedade estão autorizadas a produzir a verdade, cada sociedade define instituições para produzir a verdade, para ser o lugar de produção da verdade. Na nossa sociedade definimos que a universidade, que a ciência é lugar da verdade, o lugar de produção da verdade. Nós construímos lugares e instituições para a produção da verdade (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 260).

Nesse sentido, a “verdade” e a “mentira” estão inseridas na dialética dos jogos de poder e jogos de verdade, ou seja, a “verdade” e a “mentira” são frutos de uma elaboração política, social, cultural e histórica. O que faz com que acreditemos ou não nas verdades e mentiras inventadas sobre o passado são as instituições que estão autorizadas a falar sobre ele. A própria História, como nos aponta o Durval Muniz parafraseando o Michel de Certeau, baseia-se nas instituições para assegurar a sua cientificidade:

O que garante a cientificidade da história é a sua inscrição em instituições. Instituições que definem regras, que definem códigos, que são consensuados pelos pares, que são consensuados pelos próprios profissionais, regras que mudam ao longo do tempo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, op. cit., p. 259).

Na trilha desse pensamento, estamos inclinados a asseverar que esta “verdadeira história de Lena Baker” é o resultado de uma construção, em que esta “verdadeira história” não é uma “mentira”, nem tampouco, a “verdade” exclusiva e original sobre Lena Baker. Mas esta é mais uma “verdade”, esta é a “verdade” construída no início do século XXI, a luz dos valores, dos discursos, das instituições, linguagens e pessoas localizadas neste determinado espaço e tempo histórico.

Diante disso, nada impede que no futuro, ou mesmo no presente – a depender das perguntas feitas aos retalhos, aos *rastos* e *restos* do passado –, venha se desenhar uma nova “verdade” a respeito da história da personagem em tela. Ou seja, no futuro é possível termos a invenção de uma nova Lena Baker construída a partir de novos valores, novos conceitos, novas instituições, novas linguagens, novas “verdades”, novos sentidos e significados. À vista disso, é plausível que, em outro momento, a história de

vida da nossa personagem fílmica possivelmente será narrada de outra forma, dependendo da poética cultural do seu tempo.

Portanto, devemos afirmar que *A verdadeira história de Lena Baker* é uma narrativa de vida calcada no trabalho do diretor fílmico. É essa análise que nos faz considerar a película supracitada como um bom artefato, pois ela nos garante a possibilidade de encontrarmos no filme a forma como o diretor externa sua impressão sobre a vida e a personalidade da Lena Baker.

Figura 08: Foto do diretor Ralph Wilcox e a atriz que interpreta Lena Baker, Tichina Arnold.



Fonte: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7417459.stm>. Arquivo capturado em 08 de julho de 2012.

Contrária à forma que muitos historiadores analisam o filme enquanto fonte para explicar o passado – buscando indícios de equívocos sobre o passado e entender o próprio passado – nosso trabalho pretendeu entendê-lo como fonte explicativa da sociedade que o produziu. Quer dizer, o primeiro plano da obra para nós não é a Lena Baker, mas sim, como os responsáveis e envolvidos pela película, por conseguinte, a sociedade ou parcelas dessa sociedade e o seu tempo representam a referida personagem histórica.

Dito de outra forma, o filme enquanto objeto que desempenha um percurso biográfico, nos interessou por externar como aquele tempo pensou a personagem biografada. É lícito ressaltar que o alvo das biografias muda a depender dos *restos* que se tem, das perguntas feitas a esses *restos*, ou seja, da *poética cultural* do seu tempo. Em nosso caso, por que Lena Baker que esteve tanto tempo alijada dos discursos históricos, cinematográficos e biográficos foi resgatada agora? O que significa essa retomada? Mais uma vez sugerimos que esse percurso de retomada é fruto da influência dos

estudos culturais que desempenham perguntas aos *restos* do passado, que permite tocar nesses segmentos sociais e permite essa nova significação da personagem.

Assim, um trabalho biográfico pressupõe uma relação viva com o seu tempo, pois, um trabalho biográfico parte de referenciais que nós escolhemos. Nesse sentido, o filme não seria uma busca? O diretor não buscou por trás do filme e da (re)apresentação da personagem acalantar a injustiça sofrida há tanto tempo pelos negros, mulheres, minorias etc.? Vejamos o excerto contido na apresentação no cartaz do filme: “64 years ago, injustice took her life. Today, the truth has made her free”. No próprio filme, podemos observar uma inclinação a externar o preconceito e a injustiça do período em relação aos negros, mulheres e as minorias. Pouco antes do julgamento de Lena, a senhora Riddel, patroa de Annie Baker, indignada com o tratamento dado ao caso pela imprensa – que esquadrinhava o senhor Elliot como um bom homem, nas palavras da personagem, a imprensa o tratava como um santo, enquanto Lena Baker foi desenhada como uma assassina – resolveu ir testemunhar a favor de Lena. Eis que seu marido, o senhor Walter, a indaga alegando que seu testemunho não faria muita diferença, pois seria o seu testemunho contra o testemunho de quatro homens. E tanto a imprensa quanto os norte-americanos estavam mais interessadas em tratar da Segunda Guerra Mundial, do que se preocuparem com um caso de injustiça com uma negra na Geórgia do Sul.

Desta forma, podemos observar que o filme não produz(iu) “realidade” ou “verdade”, o filme produz(iu) um encontro. Assim como nenhum trabalho biográfico chega à “verdade” sobre o biografado; o que o biógrafo produz é um encontro de suas experiências e concepções com os retalhos do passado que lhe interessa. Portanto, o diretor fílmico não produz(iu) uma verdade, pois esta é provisória e insuficiente, o que ele produz(iu) é um encontro. O diretor, roteirista e produtor da película em tela é um negro – embora esteja em um lugar autorizado para falar⁵⁶ – que pretende através da película encontrar uma oportunidade de defesa para quem viveu às margens, em especial a personagem Lena Baker. Diante disso, realizamos a seguinte indagação: a vida de Lena Baker é pura e simplesmente digna de ser biografada ou os valores e experiências que acompanham o diretor o levaram a escolher?

Somos inclinados a responder que o ajuste desses dois elementos são os responsáveis pela representação fílmica. Ressaltarmos que a própria história de vida da

⁵⁶ Apesar de ser um negro, Ralph Wilcox, não sofreu o preconceito sofrido por mulheres, negras, mãe solteira, viciadas etc., embora, provavelmente sofresse outros tipos de preconceitos.

Lena Baker já possuía uma carga dramática tão grande que por si só conseguiu atrair o interesse dos responsáveis pela película a utilizá-la em uma narrativa cinematográfica. É só observarmos o comentário do ator e diretor Bill Duke: “Not only a film of historical importance, The Lena Baker Story is an inspiring piece”. Na segunda parte da indagação, encontra-se um diretor negro inspirado pelos códigos normativos de seu tempo que é marcado pelos valores dos estudos culturais e pós-coloniais. Um diretor que na busca de (re)significar o passado sombrio no tratamento dado aos negros de meados do século XX, potencializa suas impressões, a partir de pequenos vestígios no filme. Por exemplo: a película nos sugere “enxergarmos” o preconceito no caso de Lena Baker, em diversos momentos. Uma situação que nos chamou atenção, foi quando o defensor público designado a defender Lena Baker fez questão de deixar claro a ela que não estava do lado dela, mas apenas tinha sido indicado pelo tribunal para ser seu representante nesse procedimento.

Figura 09: Foto da “verdadeira” Lena Baker às vésperas da eletrocussão, em 1945.



Fonte: <http://murderpedia.org/female.B/b/baker-lena.htm>

Classification: **Homicide**

Characteristics: **Alcohol - She told police that for months Knight had kept her as a virtual sex slave, and that she shot him with his own pistol while trying to escape**

Number of victims: **1**

Date of murder: **April 30, 1944**

Date of arrest: **Same day** (surrenders)

Date of birth: **June 8, 1901**

Victim profile: **Ernest Knight, 67** (her employer)
 Method of murder: **Shooting**
 Location: **Cuthbert, Randolph County, Georgia, USA**
 Status: **Executed by electrocution at the Georgia State Prison in Reidsville on March 5, 1945**

Não obstante, faz-se necessário salientarmos que antes de qualquer encontro e de qualquer (re)construção, a personagem histórica Lena Baker viveu aquela vida, sofreu com o preconceito daquela conjuntura, padeceu com os desmandos daquele momento histórico e pereceu frente aos códigos de valores de sua época. Nesse sentido, torna-se premente assinalarmos que os episódios particulares, singulares ou individuais não podem, de maneira alguma, serem compreendidos e traduzidos distantes de seu contexto histórico.

Consequentemente, por mais que o filme se intitule *A verdadeira história de Lena Baker*, jamais conseguirá resgatar de fato a “verdadeira” história da personagem em tela, pois esse exercício é impossível de ser executado com as perguntas e valores do presente, e, por mais que tentamos, não podemos fugir desses valores. Como nos apresenta Foucault:

Cada sociedade tem [...] suas “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos; a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daquele que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT *apud* JENKINS, 2005, p. 58-59).

À vista disso, a “verdade” do filme é um constructo pessoal e coletivo localizado no tempo e no espaço e nunca poderia resgatar a “verdade”. Desta maneira, o filme a partir de seu título produz um discurso hegemônico e bastante pedagógico sobre a verdade. É como tivesse em seu conteúdo de 106 minutos contido – ilusoriamente – toda a vida de Lena Baker, apesar de fazê-lo por meio dos valores performáticos.

Em suma, o que podemos conjecturar é que a vida de Lena Baker se transformou em filme, pois a sociedade norte-americana, e também a sociedade ocidental, está cada vez mais inclinada a ver nos filmes as replicações de suas vidas. Quer dizer, o público espectador “enxerga” no filme a tradução da sua história ou do seu passado. Essa identificação do público com o filme torna o efeito de “verdade” e de “real” da película ainda mais forte. É o que podemos ver nas observações do filósofo do cinema Hugo Münsterberg:

Os filmes passavam em nossa cabeça e pareciam replicar nossa própria consciência. Em conluio com o escuro, exerciam um fascínio que embalava o espectador para fora da própria realidade e para dentro da realidade do filme, até fundir as duas. Era justamente isso que preocupava alguns de seus críticos mais astutos. Eles perceberam que o cinema parecia transpor a linha que separa a realidade da imaginação (MÜNSTERBERG *apud* GABLER, 1999, p. 54).

Como resultado, o Cinema possui uma capacidade de moldar eventos históricos e explorá-los segundo as suas próprias convenções, desempenhando de forma sublime o papel de produzir um efeito de verdade. Corroborando com nosso entendimento, assim sublinhou o crítico de cinema Jane Addams, a respeito do que os filmes forneciam:

Um modelo tangível para se moldar a vida e um padrão de referência para medi-la, tanto em questões aparentemente triviais, como moda ou comportamento, quanto em outras mais sérias, como as expectativas a respeito do curso da própria vida ou do valor dos próprios feitos, expectativas induzidas pelo cinema (GABLER, *op. Cit.*, 59).

Portanto, o filme *A verdadeira história de Lena Baker* é visto neste trabalho como um homogeneizador de experiências compartilhadas com o espectador. Assim sendo, o diretor Ralph Wilcox, por meio da fabricação de uma personagem e de uma trama, consegue atenuar a fronteira entre o “real” e o imaginário, entre a “verdade” e a ficção, implementando no imaginário do interlocutor um sentimento de uma necessária reparação, para com as minorias sugeridas pelos nossos tempos.

A película em sua busca pela reparação, realça em vários momentos, situações que nos levam a identificarmos com a personagem e a repudiarmos o tratamento dado aqueles que foram discriminados e silenciados pela narrativa histórica. Podemos ver isso, quando o filho do senhor Elliot Arthur, Max Arthur, invade o moinho em que Lena era prisioneira de seu pai. Max a espanca sob a acusação da personagem se relacionar com o seu pai. Posteriormente, ele a entrega ao xerife Haney que professa as seguintes palavras a Lena: “Existe uma lei no estado da Geórgia que proibi brancos e negros de viverem juntos. E você está violando essa lei. Se o fato se repetir vou prendê-la”. Lena com a boca ensanguentada da surra que havia acabado de tomar, o indaga: “O senhor Elliot também pode ser preso?” O silêncio do xerife após a indagação de Lena faz sangrar nossos corações, faz com que repugnamos o preconceito que existia e nos leva a comungarmos com a nova (re)escrita da vida da personagem. Como decorrência da situação referida a pouco, o xerife levou Lena até sua mãe, em que, após ver a situação,

que a filha se encontrava, pronunciou a seguinte pergunta ao homem da lei: “a quem nós devemos recorrer já que os negros não têm ajuda da polícia”.

Essa narrativa, nos faz conjecturar a intenção do diretor em (re)significar a vida da personagem e por conseguinte, em utilizá-la como exemplo do que nossa sociedade deve evitar. Esse discurso nós podemos observar em muitas narrativas fílmicas e em muitos trabalhos historiográficos. Diante disso, tanto o diretor fílmico quanto o historiador, no intuito de adequar as respectivas narrativas à *poética cultural* de seu tempo, utilizam-se do recurso da ficção, sem necessariamente, portanto, fazerem uso da aporia da ideia de “verdade” enquanto espelho da realidade. O que, também, não significa dizer que uma obra cinematográfica de reconstituição histórica faz uso da mentira. Ou seja, nosso exercício foi diagnosticar que o filme foi utilizado por seus responsáveis como um véu pelo qual se transmitiu ou transmite a influência dos seus valores e de suas “realidades”, por meio de um “efeito de verdade”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desejo de liberdade

No momento em que desejo, estou pedindo para ser levado em consideração. Não estou meramente aqui-e-agora, selado na coisitude. Sou a favor de outro lugar e de outra coisa. Exijo que se leve em conta minha atividade negadora na medida em que persigo algo mais do que a vida, na medida e quem de fato batalho pela criação de um mundo humano – que é um mundo de reconhecimentos recíprocos. Eu deveria lembrar-me constantemente de que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção dentro da existência. No mundo em que viajo, estou continuamente a criar-me. E é passando além da hipótese histórica, instrumental, que iniciarei meu ciclo de liberdade.

(HOMI K. BHABHA)

O percurso realizado até aqui não consistiu em sermos paladino da arte ou da história, muito menos cego acusador de um ou dos dois campos, em outra direção, a trajetória que buscamos desempenhar nesse trabalho de pesquisa, que por ora se finda, foi de caminhar na escada – O nosso “entre-lugar” – que ligou essas duas dimensões para podermos pensar, em fim, na possibilidade de articular⁵⁷ o discurso artístico fictício, bem como o fato histórico, por meio daquilo que chamamos até então de “artefato”.

Informamos, entretanto, que este percurso não se tratou de mera opção, escolha deliberada, seleção consciente. Antes, tratou-se de um achado, típico daqueles que nos sugere o Carlo Ginzburg. Entretanto, não foi um achado típico daqueles que o sujeito investigador se depara com o inusitado, o estranho; antes mesmo de encontrarmos as palavras elas nos acharam.

Nesse sentido, este trabalho, também, não pretendeu promover a sutura de algumas feridas sobre o ofício do historiador. Longe disso. A sutura deixaria cicatrizes

⁵⁷ Tomamos de empréstimo a noção exposta pelo Stuart Hall, sobre articulação: Pelo termo “articulação” quero dizer uma conexão ou vínculo que não é necessariamente dada em todos os casos, como uma lei ou fato da vida, mas algo que requer condições particulares para sua emergência, algo que deve ser positivamente sustentado por processos específicos, que não é “eterno” mas que se renova constantemente, que pode, sob certas circunstâncias, desaparecer ou ser derrubado, levando à dissolução de antigos vínculos e a novas conexões – re-articulações. É importante ainda que uma articulação entre práticas distintas não significa que estas se tornam idênticas ou que uma se dissolve na outra. Cada qual retém suas determinações distintas, bem como suas condições de existência. (HALL, 2003, p. 185)

inapagáveis e horrendas, fincadas na memória do próprio fazer historiográfico. O que pretendemos neste trabalho foi alargar as suas feridas, enxergar suas chagas. Buscamos um deslocamento estratégico que repensou as próprias ferramentas operacionais da nossa pesquisa.

Não intencionamos resgatar a “verdadeira” história da Lena Baker, antes o que pretendemos foi caminhar nos interstícios discursivos da História e do Cinema, tentando apertar alguns nós que se despuseram frouxos, opacos, carentes de uma interpretação outra. De maneira alguma quisemos preenchê-los. Quisemos, por outro lado, dar outra forma aos discursos, pensar as aberturas, os desenhos dispostos pelas linhas discursivas a partir de um lugar particular de enunciação, qual seja, a de um historiador que pensou pela Literatura e caminhou pelo Cinema.

Tal qual o Cinema, a História é sensível aos gestos e atos temporais de quem ver. Dizemos isso situando-nos na segunda década do século XXI, distante daqueles familiares que experienciaram a dor e o ultraje de possuírem uma epiderme escura e de vislumbrarem o sexo diferente como menor e capaz de julgamentos brancos e patriarcais.

O que o Cinema, o que a História e, em especial, a película *A verdadeira história de Lena Baker* faz é construir sentidos para o mundo, para os eventos, para os personagens e para as ações humanas. O nosso artefato dota de sentidos a narrativa da representação de uma personagem e a representação de uma ação histórica por meio da técnica da ficção. A História é a construção de sentidos, assim como o Cinema, bem como a própria técnica da ficção.

Um bom filme, um bom trabalho histórico e historiográfico depende eminentemente de como ele é narrado. A narrativa fílmica embasada pelos restos do passado possui um discurso pretensamente exemplar e dotado de uma aporia da “verdade”. Sim, a construção da “verdadeira” história de Lena Baker é uma estratégia, uma construção, uma fabricação dos responsáveis pelo filme e de sua *poética cultural*.

Não se pode concentrar 43 anos da vida da personagem em 106 minutos de filme e imaginar que deu conta de toda sua vida e que narrou sua verdadeira história. Nesse sentido, o filme em tela nos estimulou a produzir uma crítica à estética absoluta do “real” e da “verdade”.

Portanto, ao término desse estudo, devido aos feixes enunciativos aqui arrolados, acreditamos ter respondido as interrogações que esquadrinharam nosso raciocínio, além de pôr a lume, ao longo dos capítulos dessa dissertação, a expressão crítica e

questionadora de técnica persuasiva e produtora de sentidos e significados contidos na película.

O presente trabalho buscou desenvolver um exercício de ruptura, ou melhor, buscou transitar à luz da noção de subjetivação, tentou encontrar as formas pelas quais a ficção cinematográfica se constitui enquanto um agente da história e, por consequência, caracterizando-se como um “lugar de memória”. Assim, a película se constituiu para nós, como mais um dentre uma série de discursos sobre o passado de Lena Baker. Ou seja, tal qual a História, o Cinema se constitui enquanto discursos que estão em constantes transformações, onde, estão sujeitos a mudar por um simples deslocamento do olhar dos seus responsáveis. Nesse sentido, o filme não é um ponto final sobre a vida de Lena Baker.

A conclusão de maior relevância que podemos arrebatamos do nosso trabalho de pesquisa é que *A verdadeira história de Lena Baker* não passou de uma estratégia discursiva a jogar com os “jogos de verdade”, aqueles que Foucault tão bem chamou nossa atenção. Pensei, correndo o risco de uma má interpretação em vislumbrar tais jogos e compreendê-los enquanto condições de enunciação. Mas, o que são as “verdades” se não estratégias históricas e semanticamente modificáveis em um tempo tão fugidio que nem mesmo nós temos certeza do que acabamos de expor. Essa incerteza nos provoca um sentimento de liberdade. Agora mesmo, já somos diferentes.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Um Leque que Respira: a questão do objeto em História. In: ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

_____. **Revista Território & Fronteiras**. Cuiabá, Vol. 5, n.2, jul.-dez., 2012.

_____. **Revista de Teoria da História**. Ano 2, Número 5. Junho, 2011.

_____. **O historiador e o patrimônio histórico**. Mesa redonda realizada no Museu de História da Medicina – MUHM. Disponível na internet. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=tsdRDde_Ezo>. Arquivo capturado em 23/10/2013.

ALVES, Márcia Nogueira. Um Breve Passeio Pela História da Comunicação. In: ANTONIUTTI, Cleide Luciane; FONTOURA, Mara; ALVES, Marcia Nogueira. **Mídia e Produção Audiovisual: uma introdução**. Curitiba: Ibepex, 2008.

ÀRIES, Philippe. A História das Mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **A História Nova**. (Tradução de Eduardo Brandão) 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar**. In: História de uma cultura, 1944-1968. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARROS, José D'Assunção. **O Campo da História: especialidades e abordagens**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

_____. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet) 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v.1)

BHABHA, Homi K. O Pós-Colonial e o Pós-Moderno. In: BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Organização: Liv Sovik; (Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves) Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. Disseminação. In: BHABHA, Homi. K. **O Local da Cultura**. Organização: Liv Sovik; (Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves) Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOAS, Sergio Vilas. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais. A Longa Duração. In: **Escritos sobre a História**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História**: novas perspectivas. (Tradução de Magda Lopes) São Paulo: Editora UNESP, 1992a.

_____. A História dos Acontecimentos e o Renascimento da Narrativa. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História**: novas perspectivas. (Tradução de Magda Lopes) São Paulo: Editora UNESP, 1992b.

_____. **O que é história cultural?**. (Tradução de Sergio Goes de Paula) – 2. ed. ver. E ampl. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CARDOSO, Ciro Flamarion. “Uma Nova História?” in: **Ensaio Racionalistas**. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

D’ALÉSSIO, M.B.M. *Memória: Leituras de M. Halbwachs e P. Nora*. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.1, n.25, p. 97-107, 1994.]

DA RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DOSSE, François. **A História em Migalhas**: dos Annales à Nova História. (Tradução de Dulce da Silva Ramos) São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa**: experiências de tradução. São Paulo: Record, 2007.

FALCON, Francisco José Calazans. **História Cultural**: uma visão sobre a sociedade e a cultura. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. (Tradução de Flávia Nascimento) 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. (Tradução de Raquel Ramallete). 37. ed. Petrópolis, Rj: Vozes, 2009.

_____. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. (Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes). Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? Tênuo limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleno Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história.** – Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

GABLER, Neal. **Vida, o Filme:** como o entretenimento conquistou a realidade. (Tradução de Beth Vieira). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GINZBRUG, C. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In _____. **Mitos, Emblemas e Sinais:** morfologia e história. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. **Nenhuma Ilha é uma Ilha** – quatro visões da literatura inglesa. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

GUIMARÃES, Alex dos Santos. **Nas malhas da História, nas entrelinhas da Literatura: entre invenções e inversões da condição feminina em Memórias de Marta.** UFSJ: São João Del-Rei, 2012. (Dissertação de Mestrado) (mimeo).

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

_____. **A Memória Coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu Legado Teórico. In: HALL, Stuart. **DA DIÁSPORA: Identidades e Mediações Culturais.** Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine LaGuardia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTOG, François. **Evidência da história:** o que os historiadores veem. (Tradução de Guilherme João de Freitas com a colaboração de Jaime A. Clasen) Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** (Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira). Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

KOTHE, Flávio. **Para ler Benjamin.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleno Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história.** Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

LE GOFF, Jacques. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **A História Nova.** (Tradução de Eduardo Brandão) 4º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988a.

_____. As Mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, Jacques, NORA. **História: novos objetos.** (Tradução de Terezinha Marinho) 3.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988b.

_____. **História e Memória.** (Tradução de Bernardo Leitão) – [et.al] 4.ed. Campinas: UNICAMP, 1996.

_____. **História e Memória.** (Tradução de Bernardo Leitão – [et.al.] 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEJUENE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico:** de Rousseau à Internet. (Tradução de Joivita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Org.). **Usos e abusos da História Oral.** 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema.** (Tradução de Jean-Claude Bernardet) São Paulo: Perspectiva, 2007. – (Debates; 54 / dirigida por J. Guinsburg).

MORATO, Edwiges Maria. Reflexões em Torno da Confabulação e da Fabricação da Memória: continuidade ou ruptura entre real e imaginário?. In: **Remate de Males.** Campinas-SP, (32.2): p. 195-210, Jul./Dez. 2012.

NORA, Pierre. Entre a Memória e a História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

NÓVOA, Jorge. Apologia da Relação Cinema-História. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). **Cinema-História:** teoria e representações sociais no cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

_____. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleno Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo:** um olhar sobre a história. – Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o Debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, vol. 24, n.1, 2005, p.77-98.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales:** a inovação em história. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As Marcas do Passado:** o filme histórico como efeito do real. Porto Alegre: UFRGS/ Programa de Pós-Graduação em História, Tese de Doutorado 1999. Mimeografado.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção**. Campinas, 2007. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas. Disponível na Internet. Arquivo capturado no dia 16 de maio de 2013.

URL:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000439619_>

TEIXEIRA, Ivan. Poética Cultural: Literatura & História. **Politeia: História e Sociedade**. Vitória da Conquista, v. 06, n. 01, p. 31-56, 2002.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

_____. **Os Protagonistas Anônimos da História: micro-história**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

Lista de sites relacionados à críticas do filme:

African American Registry. Disponível na internet. Arquivo capturado no dia 01 de dezembro de 2013.

http://www.aaregistry.org/historic_events/view/lena-baker-executed

BBC News. Disponível na internet: Arquivo capturado no dia 01 de novembro de 2013.

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7417459.stm>

CREATIVE Loafing. Disponível na internet. Arquivo capturado no dia 01 de novembro de 2013.

<http://clatl.com/atlanta/the-lena-baker-story-moral-minority/Content?oid=1272854>

Murderpedia. Disponível na internet. Arquivo capturado no dia 28 de setembro de 2013.

Read more: <http://murderpedia.org/female.B/b/baker-lena.htm>

The National Ledger. Disponível na internet. Arquivo capturado no dia 02 de novembro de 2013.

<http://www.nationalledger.com/pop-culture-news/tichina-arnold-says-the-lena--168700.shtml#.UpnpgdKkonM>

WILCOX, Ralph. Disponível na internet. Arquivo capturado no dia 19 de outubro de 2013.

<http://www.lenabakerthemovie.com/>