**CINEMA E HISTÓRIA: PERSPECTIVA DIALÓGICA SOBRE FONTE E SOCIEDADE**

Gustavo Ferreira do Nascimento

Graduando em história- Instituto Federal de Goiás

Resumo: A presente produção almeja pontuar o cinema enquanto fonte histórica, articulando o debate entre Ferro e Napolitano para tal problemática. Categoriza-se também a aplicabilidade dos conceitos Bakhtinianos no cinema como: dialogismo, poliglossia,e enunciado. Tendo em vista que a análise de produções culturais possibilite dimensionar a construção identitária de determinados grupos, já que gradativamente constata-se um corrente processo de conjectura entre atuação política e identidade. Instrumentaliza-se esse referencial teórico para pensar o cenário estadunidense devia a sua produção cinematográfica massiva, que carrega o discurso da modernidade. Esse material ainda apresentará o projeto Transmoderno de Dussel, que defende a equidade e dialogo das vozes dos grupos presentes na sociedade contemporânea, mesmo que transitório, como resposta a eminente crise da modernidade em cumprir com suas promessas.

Palavra-chave: Transmodernidade, Representação, Dialogismo e Linguagem.

Abstract: Present production aims to punctuate the cinema as a historical source, articulating the debate between Ferro and Napolitano for such a problem. An application of the Bakhtinian concepts in the cinema is also categorized as: dialogism, polyglossia, and utterance. To have an analysis of the production techniques, the possible possibilities for a group in the construction groups are already in the constructive it is a structure process of conjecture in between politics and identity. This theoretical framework is instrumentalized to think of the American scenario to divert its massive cinematographic production, which carries the discourse of modernity. This material still presents the Dussel Transworld project, which defends and dialogues the voices of the groups present in contemporary society, even though the transit, as an eminent response to the crisis of modernity in fulfilling its promises.

Keywords: Transmodernity, Representation, Dialogism and Language.

**Introdução**

O objetivo dessa produção é apresentar os resultados parciais da pesquisa da pesquisa: “A homossexualidade no Oscar: representações, identidades e ações sociais no cinema transmoderno dos Estados Unidos”. Visando assim debater a legitimidade do cinema como fonte histórica, reunindo vários autores para ponderar adequadamente as manipulações discursivas, além aspectos objetivos e subjetivos. Justificando a escolha do cinema estadunidense por possuir ampla influencia no globo e propagar o discurso moderno, cenário viável para a implementação de um projeto filosófico-político transmoderno. Para a análise dessa produção cultural municia-se dos conceitos bakhtinianos, aplicando-os ao cinema, de modo que possa: historicizar um recorte temático, dimensionar os impactos socais e dialogar com outras obras.

**Cinema enquanto fonte histórica: Discurso em movimento**

Um dos primeiros historiadores a elaborar um trabalho contundente que relacionasse cinema e história foi Marc Ferro. O autor inaugura a legitimidade do cinema enquanto fonte histórica, permeando a discussão teórica e metodológica a respeito do tema. Metodologicamente Ferro apresenta alguns pontos que até então não se adequam mais com a concepção de um filme enquanto um produto cultural complexo, pois propõe um modelo de análise estruturalista e minuciosa, de forma que não pondera adequadamente os elementos subjetivos e objetivos presentes na construção do mesmo.

Marc Ferro advoga que o filme enquanto fonte possibilita uma contra-análise da sociedade. Os filmes, portanto, transpareceriam aspectos do real para além do que os seus confeccionadores desejariam mostrar, propondo então que: “O Filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada.” (FERRO, 2010, p.11). De fato, há pormenores subjetivos que escapam ao produtor, entretanto o filme como todas as representações “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.” (CHARTIER, 1998, p.17). Deste modo, essas representações estão sempre sujeitas a manipulação (Cf. BLOCH, 2001), aonde vozes podem serem extintas, distorcidas e rearranjadas, em suma, a fonte por ela mesma não expressa a sua polivalência.

Ferro atribui ao filme, independente se ficcional ou documental, um segundo papel, o de agente histórico. Sendo responsável por agitar processos históricos, seja por meio de uma difusão ideológica, ou por modificar as dinâmicas de grupos sociais, enfim: “Por sinal, como documento, o filme – seja ele oriundo do cinema ou da televisão – cria o acontecimento.” (FERRO, 2010, p.11). Como produto cultural o cinema mantém uma relação dialética com o real, representação e realidade se inter-relacionam produzindo novas perspectivas sobre os mesmos (CHARTIER, 1998, p.24). Porém, novamente, isso não acontece por si só, é necessária uma utilização intencional.

Ferro demarca bem a operação de poder em torno da representação, que deve ser questionada para entender a dinâmica produtiva e representacional dos grupos envolvidos. Ferro destaca que; “a imagem com muita frequência dá mais informações sobre aquele que a recolhe e a difunde do que aquele que ela representa” (FERRO, 2010, p.12). Essa disputa representacional não pode ser em momento algum hierarquizada em relação as disputas econômicas, em vista que ambos se inter-relacionam e modificam-se igualmente. De igual modo, Chartier coloca: “As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe.” (CHARTIER, 1998, p.17)

A facilidade no uso do cinema direcionado a um interesse advém muito do seu “efeito de verdade”, possibilitado pelo avanço técnico de captura de som e imagem (NAPOLITANO, 2006, p.236). A significância e legitimidade de uma informação reside também em seu suporte, o cinema é um discurso em movimento, entretanto para o espectador indisposto a critica-lo a imagem se torna realidade. Com isso em mente é possível se contrapor afirmativa de Ferro, de modo que diz que há uma verdade na unilateralidade do discurso exposto na tela, para ele o filme “destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar” (FERRO, 2010, p.31). Esse é um dos casos ao qual não pondera adequadamente as expressões subjetiva no filme, procurando incessante o lapso, o deslize do produtor, para que entregue muito sobre si.

Na atualidade a metodologia de análise interna de Ferro não apresenta proposições satisfatórios para o uso do filme. No entanto, assinala adequadamente a posição do filme enquanto fonte: “Não buscar nelas [imagens] somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las.” (FERRO, 2010, p.32). Pontua assim o filme como testemunho, o que reverbera na história da história, ao certificar o filme enquanto fonte, de mesmo modo Napolitano diz: “Assim, as fontes audiovisuais [...] são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidencia e representação.” (NAPOLITANO, 2006, p.240)

Algumas das considerações metodológicas de Marc Ferro são validas, no caso da crítica externa, já que afirma que: “É preciso [...] analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme [...] Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. ” (FERRO, 2010, p.33). Os incontáveis elementos presentes na cena dialogam com os mais variados aspectos do real, de modo que “são [os] esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido” (CHARTIER, 1998, p.17). Por fim, real e representacional são intrinsecamente relacionados e de significado indissociável.

Sumariamente, Napolitano nos ajuda a ponderar as proposições de Ferro, especificamente a metodologia de análise interna e suas técnicas, por supervalorizar a subjetividade e permitir que o filme fale por conta própria. Napolitano contrapõe, inferindo uma crítica a esse tipo de análise: “O conceito moderno de documento rejeita a máxima metódica ‘o documento fala por si’. Portanto, as armadilhas de um documento audiovisual [...] podem ser da mesma natureza das de um texto escrito.” (NAPOLITANO, 2006, p.239). Dentre essas armadilhas, encontra-se a reprodução técnica da realidade criando a ilusão de objetividade e a incapacidade de quantificar e delimitar os fatores subjetivos residentes em qualquer produção artística. (NAPOLITANO, 2006, p.239).

Por fim, a questão que categoriza o cinema como fonte historiográfica não é necessariamente sua verossimilhança, mesmo no caso do documentário. Também se deve analisá-lo para além de um prisma subjetivista, que supervalorize o lapso, de forma que revelaria o contexto com base nas suas exposições não intencionais. Como aponta Napolitano: “[...] cinema é manipulação e é essa sua natureza que deve ser levada em conta no trabalho historiográfico, com todas as implicações que isso representa.” (NAPOLITANO, 2006, p.247). De qualquer maneira cabe reforçar que se tratando do filme, uma fonte tão polifônica, não é adequado analises unilaterais centradas em um único fator, seja interno ou externo.

**Estados Unidos: função política do cinema e a transmodernidade**

Ao longo do século XX os Estados Unidos se fortalecem econômica e política perante as outras nações do mundo de forma exponencial, principalmente as europeias com o fim de seus processos imperialistas e ambas guerras mundiais. Nesse sentido se consolida como uma superpotência mundial, com poderio suficiente para atuar fora de seus limites nacionais em favor de seus interesses. De modo que carrega veementemente a bandeira da modernidade em defesa de um discurso capitalista que deveria ser modelo para os demais.

Esse modelo se orienta por uma mentalidade moderna em conjunto com a exaltação de valores evidenciados pelo capitalismo, ocasionando uma busca incessante pelo novo e pela exploração dos mais diversos meios para o acúmulo de capital. A mudança constante da modernidade com intuito de aprimorar-se provoca um “descentramento” do sujeito, aonde o obsoleto não possui espaço. Então “essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.” (HALL, 2005, p.9) A crise da modernidade é eminente devido a sua incapacidade de cumprir com suas promessas, como guiar o Homem por um progresso evolucionário através da racionalidade científica, erradicando assim as desigualdades sociais e instaurando a dignidade da pessoa humana.

Em resposta à crise da modernidade nos é proposto por Dussel uma alternativa, ao apresentar a realização de uma *transmodernidade*, um projeto político-filosófico por meio da alteridade. Essa “[...] “realização” seria agora a passagem transcendente, na qual a Modernidade e sua Alteridade negada se co-realizariam por mútua fecundidade criadora.” (DUSSEL, 2005, p. 31). Desse modo, a transmodernidade vislumbra uma sociedade na qual seja possível criar um espaço onde todos serão agentes socais transformadores, e um não necessariamente anula o outro. Entretanto, para demarcar o lugar de fala desses outros indivíduos é necessário se entender a construção de suas identidades.

A análise dos diversos produtos culturais pode dar luz a construção identitária, ao passo que uma representação é um modo de tomarmos a face política de um produto cultural, como Chartier afirma bem: “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHATIER, 2008, p.17). Tendo em vista que a representação nos ajuda a compreender o momento histórico ao qual pertence, então é possível inferir que condiz diretamente com o posicionamento de um determinado grupo no contexto sócio histórico.

O conceito de representação do Chartier deve ser utilizado com seu entendimento claro, de que representação não é pura e simplesmente uma imagem impressa na tela de algo do contexto social, vai para além disso. A representação nesse caso é refração de uma dinâmica constituída socialmente, por meio disso, os incontáveis elementos presentes na cena dialogam com os mais variados aspectos do real, de modo que “são [os] esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido” (CHARTIER, 1998, p.17). Dado isso, a imagem construída é sempre fruto de uma ou mais faces do objeto em questão sobre a leitura e expressão do confeccionador, de forma que tanto corrobora para construir o objeto em si quando é alterado pela ausência de sua essência, que é inapreensível. As disputas representacionais têm sua importância demarcada e podem ser em momento algum hierarquizada em relação as outras tensões sociais, já que a representação abarca parte da complexidade da realidade exterior, e ainda mais, constrói sua própria realidade interna. Nas palavras do autor: “As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe.” (CHARTIER, 1998, p.17)

Benjamin reafirma essa instrumentalização intencionada ao propor que “no momento em que o critério de autencidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política.” (BENJAMIN, 2012, p.186). O que Benjamin chama atenção nesse ponto é para uma nova função que a arte assume na sociedade moderna, perdendo seu valor de culto devido a sua capacidade de ser reproduzida tecnicamente, assumindo assim a função de ator político. Dito isso, Benjamin abdica das ideias Frankfurtianas pessimistas em relação a cultura de massa, defendendo que a reprodutibilidade técnica não homogeneizará a produção artística.

Ao entendermos que a representação tem um papel primordial na construção das identidades desses grupos até então silenciados, podemos eleger a análise da fonte fílmica como um caminho para destrinchar tal questão. A seleção do cinema estadunidense se faz jus pela a sua ampla influência nas outras sociedades do mundo, em vista que, ainda hoje, é uma potência econômica e um presente interventor político. Há também o fato de carregar veementemente a bandeira da modernidade que se encontra em eminente crise, desta forma um lugar perfeito para implementação do projeto transmoderno.

**Considerações metodológicas: Aplicação de conceitos Bakhtinianos no cinema**

O método de análise se baseia primordialmente no dialogismo de Bakhtin, procurando entender as relações entre o filme e o seu contexto de produção, a fim de indicar a sua capacidade na construção da identidade de determinado grupo. Adota-se também de Bakhtin o enunciado, no seu sentido lato, em suas palavras: “O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados.” (BAKHTIN, 2003, p.261). O enunciado então é uma fala dotada de historicidade, que possui singularidade espaço-temporal. Deste modo um texto não apresentará o mesmo significado e sentido dentro de contextos diferentes, ou seja, um texto não é universal só por estar configurado em termos convenientemente estabelecidos pelo período. Daí o contexto pode ser entendido como um aparato cultural de inteligibilidade, dado que só poderá ser atribuído sentido ao discurso presente no filme de acordo com seu momento de produção.

O dialogismo aqui é destrinchado em suas duas camadas: a prática, que se refere ao intertexto, no caso o enunciado concreto já proferido como o filme, e a ideológica que se refere as relações discursivas, ou interdiscursivas. Essa distinção é primordial pelo fato de que em muitas das vezes os discursos possuem dialogismos que não são intertextuais, pois: “o dialogismo não se confunde com a interação face a face. Essa é uma forma composicional em que ocorrem relações dialógicas, que se dão em todos os enunciados no processo de comunicação, tenham eles a dimensão que tiverem.” (??,2007, p.166) Portanto, as referências discursivas internas ao filme não necessariamente precisam efetuar uma citação direta a um outro texto, basta, por exemplo, circunscrever os locais de fala para identificar as proximidades discursivas.

Robert Stam instrumentaliza alguns desses conceitos bakhtinianos para o cinema, pois as condições de produção, isto é, a forma como está organizada a sociedade no momento exerce uma influência *permissiva* sobre qual tipo de filme poderá ser produzido. Os pormenores presentes no contexto não são quantificáveis em sua totalidade, entretanto é possível de se perceber suas relações dialógicas. De modo que horizonte de expectativa norteia a produção do filme, em vista de que os elementos inseridos para ocasionar em sentido terão que ser inteligíveis pelo público. Por fim o filme não deve ser analisado por si mesmo, o seu contexto de produção é uma característica própria fundamental, assim sendo: “Para Bakhtin, o significado de uma palavra não é invariável; este significado depende de um “contexto extraverbal” ilimitado.” (STAM, 2000, p.67).

O enunciado é constantemente inacabado. Há sempre uma resposta por vir, uma cadeia comunicativa infindável, por mais monologo que seja, a enunciação se baseia em ideias e logicas de interação anteriores ao sujeito. Nas palavras de Bakhtin: “O enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*, e sem leva-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado.” (BAKHTIN, 2003, p.298). O ponto chave dessa questão reside na aproximação e distanciamento de objetos e contextos, buscando um diálogo equilibrado, na capacidade de relacionar os constituintes internos e externos. O filme é um todo, que deve ser destrinchado entendendo as suas especificidades narrativas e linguísticas.

O dialogismo enquanto conceito instrumentalizado ainda nos oferece mais uma possibilidade: a do diálogo com outras obras. Pois outra ideia muito cara para Bakhtin é a da poliglossia, ou seja, a multiplicidade de elementos presentes em um enunciado, que em relação ao cinema: “Essas questões têm nítida relevância para um cinema que vive numa situação de poliglossia.” (STAM, 2000, p.66). A aproximação de filmes de um mesmo tema torna possível historicizar a representação de um grupo, desvelando assim as diversas conexões de um contexto social com as representações. Stam reafirma: “A maneira como as pessoas tratam o discurso do outro, [...] revê a atitudes em relação à circulação de palavras alheias típicas de culturas inteiras.” (STAM, 2000, p.66).

Bakhtin dissocia, e não hierarquiza, forma e conteúdo. Para o autor toda operação linguística tem um remetente, sendo que “cada “palavra” é dirigida a um interlocutor específico numa situação especifica, palavras sujeitas a pronúncias, entonações e alusões distintas.” (STAM, 2000, p.62). Portanto passível de manipulação, em respeito a uma disparidade de poder existente entre produtores e representados, perceptível no tato e entonação aplicado. Representação (conteúdo) e poder são indissociáveis, por conseguinte, linguagem (forma) e poder também não são, Stam assim diz que: “[...] as linguagens estão engajadas no jogo do poder; pressas em hierarquias artificias oriundas de hegemonias políticas e de opressões culturais.” (STAM, 2000, p.65).

Por fim o dialogismo de Bakhtin juntamente com a representação de Chartier nos oferecem o necessário para analisar a fundo o nosso objeto, identificando no diálogo do filme com contexto de produção as formas de representação, e sendo assim as suas possiblidades enquanto agentes sócio-históricos transformadores. Deste modo, é possível dimensionar devidamente seu papel de influência na construção identitária e através da recepção a mobilização dos movimentos sociais em seus mais diversos modos.

**Considerações Finais**

Em vias de conclusão, o debate da legitimidade do cinema enquanto fonte histórica é adequado para circunscrever as demandas emergentes da pesquisa em questão, de forma que foi apresentado as suas possibilidades e limites na perspectiva de diversos autores, para enfim obter um material teórico metodológico consistente e sucinto sobre essa questão. No que se refere ao debate metodológico também oferece uma gama de possibilidades, harmonizando coerentemente a dualidade da subjetividade e objetividade, oferecendo relações dialógicas sem ser subjetivista ou uma análise minuciosa ao ponto de se tornarem objetivista/estruturalista. O recorte temático, o cinema estadunidense, também se faz justificável, já que exerce uma influência contundente em disputas globais, e ainda mais, propaga o discurso moderno em larga escala, norteando assim o processo de *desenvolvimento* de várias nações.

A questão identitária é salientada, entretanto não profundamente debatida. Essa superficialidade da discussão se faz por conta de a pesquisa não ter sido de fato aplicada, em vista que após uma operação de análise de fonte seria possível dimensionar como o produto cultural exerce influência na construção identitária de um determinado grupo. O mesmo cabe para a transmodernidade que, inicialmente, não possui uma delimitação clara da sua aplicabilidade prática, todavia cumpre o seu papel enquanto modelo político-filosófico direcionador dessa produção.

Em relação ao trato com a análise fílmica, como resultado da pesquisa procura-se a abertura de interesse por métodos de se ensinar história através da reprodução de filmes, para mais do que uma função puramente ilustrativa. Dado isto, o debate diverso de fontes de pesquisa colabora sincronicamente com a diversidade de sujeitos pesquisadores e estudantes, que através dos seus novos lugares de fala serão capazes de descortinar particularidades da história.

**Referências**

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pp. 261-306.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Brasiliense: São Paulo, 2012.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin, Apologia da história, ou, O ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CHARTIER, Roger. A História Cultural entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1998.

DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade e eurocentrismo*. In: Edgardo Lander (org.). Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: Clacso, 2005.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

Hall, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro.10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In: PINSKY, C. B. (org.). Fontes Históricas. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

STAM, Robert. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa John. São Paulo: Ática, 2000.