

“HISTÓRIA & CINEMA: PERFORMANCES E DIÁLOGOS AUDIOVISUAIS”

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/abdala1.html>)

Roberto Abdala Jr. e Micheline Madureira Lage

Universidade Federal de Goiás
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Abstract: The article analyzes the “dialogical” techniques employed through out the cinematic language to capture the aspects of the film narratives that aim the "cultural performances". This is due not only to the filmic diegesis, the themes and issues that feature films present and/or the appeal they make to the immediate sociocultural and historical context, but also to the way they interact with the. This article explores how some movies combine with the historical culture of the public. In order to demonstrate these devices, sequences from some of the classics of cinema are analyzed.

Keywords: History, movie, cultural performances.

Ao mesmo tempo, o nível de controle dado ao realizador da obra [cinematográfica], aliado à natureza vigorosa do próprio meio, possibilita condições reais de uma arte dramática importante. Na verdade, desde que a produção cinematográfica chegou à maturidade, na segunda e na terceira década do século XX, suas contribuições para todo o conjunto do drama chegaram pelo menos ao mesmo nível das contribuições do teatro naquele mesmo período – e no meu ponto de vista, as superaram.

Raymond Williams, *Drama em cena*.

Introdução

As considerações de Williams que abrem o texto têm a intenção de instigar um debate, um tanto adormecido, sobre o papel que o cinema desempenhou na cultura, desde o período em que este foi inventado, no final do século XIX. Os argumentos do sociólogo nos levam a refletir sobre o impacto das obras cinematográficas e da sua linguagem na cultura das sociedades ocidentais ou ocidentalizadas. Um processo que ganhou dinamismo a partir da segunda metade do século XX, com a televisão e seus programas – incluindo filmes. Mas elas visam, sobretudo, a tornar evidente um conhecimento tácito acerca do fenômeno cinematográfico: o cinema forjou um novo estatuto entre as formas de colocar a *realidade* em enredo.

O cinema instaurou, não somente outras formas de observar e expor aspectos da realidade, mas também inventou uma linguagem que permitiu “colocar em cena” experiências humanas de forma, absolutamente, inusitada. O mais importante nesse processo centenário talvez seja, não somente os regimes de visibilidade que o cinema inaugurou, ou os significados que engendrou para os elementos do real que elegeram para figurar nas telas; mas, sobretudo, como essas realizações ganharam importância, a ponto de podermos considerá-las como narrativas que compõem o repertório da cultura ocidental, juntamente com outras muito mais tradicionais, como sugere Williams na epígrafe deste artigo.

O fato de que há mais de um século os homens descobriram como fazer registros(1) em imagens-movimento de suas práticas e do mundo em que vivem, dramatizando a vida, deveria – segundo entendemos – se tornar uma questão relevante nas pesquisas sobre cinema. Nesse contexto, consideramos as reflexões sobre a possibilidade de a linguagem cinematográfica configurar situações características de “performances culturais” uma contribuição importante, pois elas podem abrir novas perspectivas analíticas.

A noção de “performance” que empregamos assenta-se nos argumentos de Bauman e Briggs.(2) Segundo análise de Langdon ("Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs"), as performances distinguem-se do rito pelo seu caráter estético e seu apelo à experiência. Além desses elementos próprios à performance, outros parecem ficar evidentes no cinema: a exibição do comportamento dos atores frente aos outros, a competência destes, a avaliação que a situação demanda por parte dos participantes - o público - , os gestos especiais, as expressões utilizadas pelos atores etc. Tudo isso, submetido à linguagem cinematográfica, confere a uma “simples” sessão de cinema experiências de fruição estética e de performances, na medida em que convida o outro a viver, a *experimentar* aquele momento em cena.

A exibição de um filme, porém, não apresenta uma clara sinalização de metacomunicação, como aquelas que costumam abrir as formas tradicionais e mais cotidianas de performances descritas pelos autores. De acordo com eles, atos performáticos constituem momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos sinalizados para estabelecer o evento da performance, chamando a atenção dos participantes. O cinema, por seu caráter tecnológico, não apresenta os mesmos sinais ligados às tradições orais, como o caso do rito e do teatro. Ele rompe com a comunicação cotidiana recorrendo a outros mecanismos e procedimentos.

Tomando-se, então, uma sessão de cinema como *lócus* no qual se pode encontrar situações análogas às performances tradicionais,(3) faremos especulações sobre um elemento da linguagem cinematográfica que parece estratégico na construção de narrativas audiovisuais cuja temática é histórica: os “diálogos com a cultura histórica” aos quais algumas destas obras parecem recorrer.(4) O emprego do termo “especulações” se deve à ausência de pesquisas mais sistemáticas e de maior abrangência sobre esse dispositivo das narrativas audiovisuais, embora investigações preliminares tenham se mostrado bastante positivas.(5)

As observações a seguir visam a contribuir para que se possam aprofundar as reflexões sobre esse aspecto dialógico da linguagem do cinema, propondo outra maneira de apreender alguns dos processos de “encenação”(6) que ele estabelece, tendo como horizonte algumas questões da época em que a produção da obra em análise teve lugar. Nosso propósito é investigar variações dos “diálogos com a cultura histórica” que a linguagem cinematográfica encerra, considerando que o seu reconhecimento permite vislumbrar um dos elementos que entram na configuração da situação de “performance” que alguns filmes de tema histórico parecem forjar.

A fim de evidenciar esse dispositivo, vamos analisar sequências de alguns clássicos da cinematografia, lembrando que o fato de serem pensados nessa categoria, confere significados a essas obras que extrapolam, estrito-senso, a condição de crônicas de época. Isso se deve – segundo pretendemos demonstrar – não somente à estética, às temáticas e questões que os filmes apresentam, mas, sobretudo, à maneira como sua diegese propõem uma “interação”,(7) semiótica com a cultura histórica do público, visando à criação de situações performáticas.

Noutros termos, vamos procurar apresentar como os “diálogos” – no sentido bakhtiniano – que alguns filmes formulam com a cultura histórica do público podem ser considerados estratégias

cinematográficas, das mais eficazes, para garantir situações de performances culturais, com os seus desdobramentos característicos.

A construção social da mente: cultura e interação social

As teses de dois autores, um antropólogo(8) e um psicólogo,(9) nos fornecem premissas para avançarmos naquilo que se refere aos processos socioculturais dos quais nos ocuparemos, ao refletirmos sobre as relações entre obra cinematográfica e performances culturais. Geertz (*Interpretação das culturas*), ao argumentar que a formação da mente humana se estabelece, sobretudo, em função da cultura abre uma perspectiva de análise cognitiva absolutamente inovadora. Inicialmente, permite defender a ideia de que os homens empregam o que lhes foi legado socialmente e que circula pela cultura para viverem e sobreviverem, mas que também inventam, a partir do repertório de que dispõem.

Os resultados das pesquisas realizadas, desde os anos 1930, por Vygotsky e seu círculo de colaboradores indicam que esses argumentos antropológicos podem ser largamente comprovados no campo da psicologia. Segundo os trabalhos publicados por estes pesquisadores, os avanços cognitivos alcançados pelo homem contemporâneo no seu processo de aprendizagem assentam-se na cultura. As pesquisas realizadas desde então, têm comprovado que a cultura pode ser considerada como resultado de processos nascidos das interações sociais, mediadas pela linguagem.(10)

As proposições de Geertz se articulam às pesquisas de Vygotsky. Na passagem abaixo, um dos argumentos centrais do antropólogo ganha outra expressão no campo da psicologia sociocultural quando este afirma:

Podem-se distinguir, dentro de um processo geral de desenvolvimento duas linhas qualitativamente diferentes de desenvolvimento, diferindo quanto a sua origem: de um lado, os *processos elementares*, que são de origem biológica; de outro, as *funções psicológicas superiores*, de origem sociocultural. A história do comportamento da criança nasce do entrelaçamento dessas duas linhas. (Vygotsky, *A formação social da mente* 61; grifo nosso)

Vygotsky é ainda mais categórico quanto a importância das interações sociais nesse processo. Ele argumenta que o homem, em sua trajetória de amadurecimento intelectual, mais do que somente interagir, precisa contar com desafios que assegurem o salto cognitivo necessário para que ele alcance os estágios mentais mais avançados. Mas, se o meio social com o qual o adolescente está em interação não apresenta tarefas práticas e/ou cognitivas,

[...] não lhe faz novas exigências e não estimula seu intelecto, proporcionando-lhe uma série de *novos objetos*, o seu raciocínio não conseguirá atingir os estágios mais elevados, ou só os alcançará com grande atraso (Vygotsky, *A formação social da mente* 50; grifo nosso)

São esses *novos objetos*, nascidos das práticas sociais que vão assegurar o salto cognitivo, a partir dos quais o homem constrói e/ou aprimora sua mente. Obviamente, esses *objetos* são abstratos e constituem-se por meio do que Vygotsky chamou de “mediadores semióticos”. As “ferramentas culturais” – como preferimos denominá-las, seguindo Wertsch – são signos, sistemas de signos e/ou discursos que visam a apreender a realidade (empírica / cognitiva) que entram na constituição do repertório disponível na cultura para lidar com os desafios que são apresentados aos seres humanos por toda a vida.

O autor toma as “ferramentas culturais” como instrumentos, cujo papel cognitivo é análogo ao das ferramentas no processo de trabalho. Segundo Wertsch as “ferramentas culturais” não somente entram e participam dos processos cognitivos, mas os transformam ao realizarem estas operações. (Wertsch, *Vygotsky y la formación social de la mente*). Nessa medida, a cultura oferece um repertório aos homens para enfrentarem a realidade, mas estes deverão se apropriar dele, adequando seus elementos às práticas que os requerem no cotidiano.

Não é difícil observar, nas teses destes autores, a importância da cultura para a constituição da mente humana e o papel essencial atribuído às interações sociais. Sobretudo, destacam-se entre seus argumentos, a função “mediadora” fundamental exercida pela *linguagem* nos processos de interação. No entanto, o caráter do conhecimento histórico que circula na cultura e sua participação nesses complexos processos são aspectos que ainda ficaram em aberto. Os argumentos de Rüsen contribuem para encerrarmos nossas reflexões conceituais, ao abordarem alguns aspectos do conhecimento histórico.

Cultura, história e cultura histórica

O historiador alemão apresenta alguns argumentos que são bastante esclarecedores dos processos que pretendemos abordar, especialmente no que se refere ao papel antropológico da história/História. Entre eles, destacaremos a noção de cultura histórica, além de reflexões sobre o papel da retórica e da estética nas narrativas históricas.

Segundo o autor, a “cultura histórica” incorpora as diversas formas sociais que visam a apreender as experiências do tempo. Ela compõe-se de memórias – coletivas e individuais – das diversas formas de ensino da história – oficiais e oficiosas, além de ritos, manifestações, festas, celebrações cívicas, jogos, imagens, cinema, televisão etc. Enfim, todas as formas de expressão cultural, nas quais o passado é tematizado de alguma maneira, entram na sua composição.

No caso da cultura europeia e/ou europeizada há ainda o componente da História, ciência, que, progressivamente, também passou a fazer parte do material no qual se assenta essa “cultura histórica”. Certamente, esse é um traço que precisa ser considerado de forma articulada ao avanço da escolarização e da consequente difusão da educação histórica, difundida pelos Estados-Nação a partir do século XIX.

Há, no entanto, uma observação importantíssima nesse caso: a História escolar não deve ser tomada como expressão da ciência História. Ao contrário, a história que se ensina na escola é uma forma específica de compreensão do passado que serve mais aos interesses dos Estados-Nação, embora a atitude do professor possa representar uma ruptura desta visão oficial.⁽¹¹⁾ O esclarecimento é fundamental para que possamos entender e também dimensionar o papel que o cinema pode e parece exercer na e para a sociedade contemporânea, como será possível apreender das análises a seguir.

Segundo Rüsen, os homens empregam as experiências do passado para orientar as ações no presente, visando a superar no futuro as insuficiências que a realidade atual apresenta. Nessa medida se configura o caráter antropológico da cultura histórica: ela serve como orientação, tanto para a vida subjetiva – traço individual – quanto para sua práxis cotidiana – traço social.

O autor considera a “narrativa histórica” como a forma expressiva segundo a qual o conhecimento da ciência é compartilhado culturalmente. Os historiadores, através desta operação, pretendem atribuir significado às experiências sociais do passado que têm relevância no presente

e cuja “intriga” coloca em evidência aspectos considerados fundamentais para uma possível compreensão das experiências do tempo – a história.

Outros dois aspectos característicos da narrativa histórica são apreciados pelo autor: estética e retórica. A estética consiste de um apelo à fruição que a narrativa oferece ao público, levando-o a gozar algum prazer ao partilhar o passado social que a narrativa articula e lhe apresenta. A retórica concerne às estratégias de convencimento de que a narrativa faz uso, característica que lhe é própria, mas não exclusiva desse tipo de obra.

O autor não deixa de considerar que a relevância social e aspectos de reconhecimento empírico apresentados pela narrativa são elementos que entram na composição desta dimensão da obra histórica. No entanto, todo seu argumento se refere às narrativas da História como ciência. As lacunas entre estas e as narrativas de natureza “artística” podem ser sanadas com argumentos de Raymond Williams.

A arte em busca da interação com seu público

Williams (*La larga revolución*) nega à arte o traço de distinção que outras abordagens lhe conferem e nos faz reconhecer que as práticas mais prosaicas do cotidiano também podem ser tomadas como fruto de “um esforço de aprendizagem, descrição e comunicação”, elementos característicos desta prática social e dos seus resultados: a arte. Segundo o autor, os artistas compartilham a “imaginação criativa” com os outros homens.

O sociólogo inglês considera mais conveniente falar de arte em termos de “organização da experiência”, especialmente em “seu efeito sobre um espectador ou uma audiência”, do que falar em arte fechada em si mesma. Nessa perspectiva, se considerarmos as experiências coletivas no tempo, tanto a História como as narrativas artísticas orientam as ações dos membros de uma sociedade, individual e coletivamente. Afinal, as narrativas artísticas, como as históricas, organizam as experiências humanas.

Ainda segundo esta interpretação, as narrativas artísticas têm função análoga às narrativas históricas, com a ressalva de serem, do ponto de vista teórico-científico, menos confiáveis por não firmarem “compromisso com a verdade” e não apresentarem seus métodos de pesquisa e as fontes nas quais baseiam seus argumentos. Mas, por outro lado, a linguagem cinematográfica encerra um elemento muito convincente que consiste na chamada “impressão de realidade” – artimanha que faz o público, em geral, acreditar que os elementos apresentados no filme foram captados da realidade concreta.(12) Um dispositivo que articula recursos audiovisuais característicos da linguagem cinematográfica com a necessária redução da apreciação crítica por parte do público para que a fruição diegética da obra se realize satisfatoriamente.

Williams também foi precursor dos estudos que abordam as relações entre obra e público sob um viés de “interação”,(13) de tal forma que o próprio autor reconheceu, nos anos 1970, articulações entre as teses de Vygotsky e Bakhtin e as suas (Williams, *Literatura e marxismo*). Não é difícil estender essas mesmas articulações aos argumentos de Wertsch, cuja obra inicial visa, precisamente, a estudá-las.(14) A partir dos argumentos articulados destes teóricos não parece absurdo considerar que a exibição de uma obra audiovisual interage com o público e, mais precisamente, com a cultura histórica da qual este público dispõe.

A exibição de um filme permite, então, que o público possa reconfigurar a compreensão que tem do passado, do mundo e, em decorrência disso, de seus membros (individualmente) e da sociedade da qual participa. Isso é um dos fundamentos sobre os quais se assenta o argumento

que nos serve de orientação, pois estas teorias nos levam a considerar as “mentes” – no que concerne ao passado coletivo – dos homens e mulheres que formam o público, não somente como detendo um repertório individual, mas também uma “cultura histórica” partilhada coletivamente e reconfigurada individualmente.

O quadro teórico apresentado anteriormente nos permite apreender alguns dos processos que conferem significados à história – às experiências humanas no tempo. Uma vez que este processo é mediado pelas linguagens, bastará reconhecermos a cultura histórica que circula sobre um tema numa determinada sociedade e época, para encontrarmos dispositivos empregados nas práticas dos artistas, quando estes visam a operar em suas obras um “salto cognitivo” análogo ao que Vygotsky se refere em seus estudos.

Noutros termos, se a cultura histórica é partilhada de forma mais generalizada – e/ou até por isso – pelos membros de uma sociedade à qual se destina a obra, basta observar em que medida ela interage com a cultura histórica, em que termos a operação é configurada para identificarmos quais elementos desta cultura a narrativa audiovisual elegeu para estabelecer a interação e ao que esta visava.

Bakhtin e os significados dialógicos em contextos definidos

Bakhtin, ao contrário de argumentos mais difundidos nos estudos de linguagem e comunicação, caracteriza todos os discursos como dialógicos. O conceito de dialogismo é central nas proposições do autor porque converte o foco da análise dos significados de discursos para o enunciado concreto, sociocultural e histórico do qual estes elementos participam. Afinal, para o filósofo da linguagem, o significado somente pode ser apreendido na situação concreta – histórica e socioculturalmente situada – em que a enunciação teve lugar e da qual participaram, de forma não hierarquizada, uma diversidade de elementos sociais, discursivos, históricos; enfim, culturais.

Ao refletirmos sobre a ação de enunciação, segundo as teses bakhtinianas, podemos esclarecer as relações que se estabelecem entre texto – signos e discursos(15) – e *contexto*, que são discursivos, mas também históricos e socioculturais, cujas linguagens podem ser verbais e não verbais. Aplicados ao cinema, as teses bakhtinianas parecem superar algumas das teorias do cinema (Stam) e respondem a outras reflexões sobre as imagens e seu uso na linguagem cinematográfica (Abdala, "Cinema e História: elementos para um diálogo").

Bakhtin define dois contextos discursivos diferentes nos quais se realizam os “diálogos”: um mais complexo e amplo, da “comunicação cultural”, pertencente aos discursos científicos, artísticos, políticos e outro, mais concreto, com os quais há diálogos mais imediatos – o contexto dos interlocutores do grupo ou meio (Bakhtin, "Gêneros do discurso"). Aplicado ao contexto da obra cinematográfica, é possível pensar o conceito de dialogismo como “multidimensional e interdisciplinar”. Ao ser empregado para a análise de obras cinematográficas, apresenta diversas possibilidades de abordagem, quais sejam, entre as próprias imagens, ou em relação a sons, luz e sombra; em relação ao texto dos personagens, aos cenários, à encenação dos atores, bem como a composição das sequências e das tomadas de um filme (Stam 33).

Também se pode conceber um diálogo possível entre uma obra e outras obras que circulam na cultura, obedecendo à sugestão bakhtiniana de pensá-la como um “elo na cadeia de comunicação cultural”. Nesse quadro, pode-se refletir acerca dos diversos discursos que formam o repertório da cultura histórica e nos possíveis diálogos entre estes e os membros da produção.

Não se podem esquecer, igualmente, os diálogos sobre a temática da obra que ocorrem em círculos mais fechados, nesse caso, entre o que os roteiristas, cineastas (produtores), atores

pretenderam travar com o público ao qual a obra se destina. Assim, a própria obra oferece os “sinais”, os “índices”(16) para apreendermos esses “diálogos” propostos e/ou efetivamente entabulados com o repertório da cultura histórica do público – presumido e/ou concretamente construído.(17)

Ainda é necessário recorrer a uma noção proposta por Bakhtin em suas reflexões, embora pouco empregada nas análises, mas fundamental no caso de trabalho desta natureza: a “reação responsiva”. A “reação responsiva” é outra característica precípua das obras-discursos. Segundo o autor, assim como a réplica do diálogo, uma obra visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa. Bakhtin argumenta que para alcançar essa “compreensão responsiva” do público ao qual se destina, a obra adota todas as espécies de formas: “busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. (Bakhtin, "Gêneros do discurso" 197).

Uma obra como um filme é, pois, um elo numa teia de múltiplos diálogos e “do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, [...]”. Nesse sentido, pode-se considerar a possibilidade de uma obra predeterminar as posições responsivas do outro, do público, nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural (Bakhtin, "Gêneros do discurso" 197). A partir das teses de Bakhtin, também se abre a possibilidade de ampliarmos as análises de diversas formas de manifestações culturais nas quais as experiências do tempo estão sendo expressas e podem ser apreendidas, especialmente aquelas que compõem a cultura história.

Nesse momento de nossa trajetória, parafraseamos Bauman e Briggs ("Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life" 62) quando afirmam que “considerar a linguagem como ação social é, no entanto, muito mais fácil do que desenvolver quadros que podem identificar e explicar a natureza desse dinamismo.” Resta-nos, pois, um exercício no qual nossos argumentos tornem-se, não somente mais consistentes, mas ganhem conteúdo empírico e permitam algumas generalizações, comportando uma linha analítica um tanto diversa daquelas mais correntes. Sobretudo, na qual haja possibilidade de incorporar aspectos da cultura histórica e permitam encontrar situações, nas quais se estabeleçam performances culturais a partir de uma obra que emprega linguagem audiovisual.

Sequências cinematográficas em diálogo: a cultura histórica configurando performances

Ao buscarmos algumas sequências clássicas do cinema pretendemos demonstrar como a linguagem cinematográfica permite, não somente estabelecer diálogos com a cultura histórica do público, mas empregar estes dispositivos dialógicos de maneira que eles se transformem em ferramentas culturais que ensejam a criação de *performances culturais*.

As escolhas analíticas apresentadas a seguir recaíram em filmes cujas narrativas guardam elementos históricos bastante significativos que revelam a intenção dos realizadores de tornar o cinema um “agente da história”. Ou seja, são obras cujas narrativas atestam a intenção deliberada de contribuir para a compreensão que parece mais generalizada sobre o tema histórico abordado, ou de colocar em debate questões consideradas importantes pelos realizadores na época de produção, ou ainda que conjuguem as duas intenções.

Aliás, parece que esse é um traço característico das produções que estudamos. Talvez isso indique que os realizadores que perseguem a criação de uma situação “performática”, em algumas das sequências de seus filmes, operam com artifícios de linguagem que são muito semelhantes, embora os produtores tenham histórias de vida diferentes e relações particulares com o modo de

lidar com a linguagem. Entretanto, em suas criações, empregam recursos de linguagem cujos objetivos têm em comum, intenções estéticas e/ou diegéticas análogas.

O argumento que defendemos é bastante identificável nessas obras, tornando mais evidentes as observações das quais partiram as análises. Os filmes, as sequências e as tomadas serão estudados tematicamente, para que alguns dos dispositivos dialógicos que levam às situações de *performances* sejam imediatamente reconhecidos.

A história em cena: o cinema e seus diálogos com a cultura histórica

Exemplo I: O grande ditador (Chaplin, 1940)

A sequência na qual Hitler/Chaplin brinca com o globo terrestre, na privacidade de seu gabinete, é bem conhecida do público de cinema. A impressão de tratar-se de uma criança se deleitando, “irresponsavelmente”, com um “brinquedo” não precisa tampouco de argumento. A intenção de *diálogo* com a cultura histórica de época é tão explícita e a proposta de denúncia que o filme representa é tão óbvia que estes aspectos nem mesmo precisam ser debatidos. No entanto, merece destaque o fato de que na época de distribuição do filme os EUA ainda não haviam declarado guerra à Alemanha e muitas das atrocidades perpetradas pelos nazistas ainda eram negligenciadas, tacitamente, por uma parcela significativa dos estados democráticos e eram desconhecidas por amplos segmentos do “grande público”.

Outro elemento de diálogo com a cultura histórica consiste na maneira como o personagem lida com o balão/mundo. A sequência, inicialmente, apresenta-se como uma brincadeira, metaforicamente perigosa, sobretudo considerando a situação histórica da qual o público que assistia ao filme na época tinha conhecimento: a ameaça de uma guerra mundial. Mas, não se trata de uma brincadeira simples. A cena é de uma “criança” que tripudia com seu brinquedo – como se pode observar no fotograma – e cujo riso sarcástico é mais do que ameaçador, é assustador.

A criança se mostra fascinada por seu “brinquedo” e a sequência imprime um tom doentio à prática, pois ela ocorre no ambiente privado do personagem – que “só é observado pelo público” – no qual ele pode expressar, sem constrangimento, toda sua fascinação pelo jogo que faz com a bola/mundo. No desfecho da sequência, o personagem partilha com o público do susto com a explosão do “brinquedo”/balão/mundo que encerra de forma “trágica” a “brincadeira” e leva o personagem a um choro, deliberadamente, “teatral”. As aspas que empregamos servem para destacar que estamos diante de metáforas audiovisuais,⁽¹⁸⁾ cuidadosamente elaboradas pelo diretor que estamos interpretando.

O som idílico que acompanha a brincadeira é encerrado com a “explosão do mundo”, cujo estampido não se ouve, mas sim o som “explosivo” da música. Há, inclusive, uma parada “teatral” entre o olhar do personagem que esconde a cara, como uma criança que vai chorar e a próxima cena. Seria como se Chaplin (diretor) dissesse ao público que assiste ao filme: vocês não tomarão atitude ao presenciarem isso?

Merece atenção também o fato de que o tratamento dispensado às crianças na época em que o filme foi rodado era bem mais rigoroso do que aquele que é conferido a elas atualmente. A sequência, segundo a cultura de época, deveria sugerir a necessidade de uma reprimenda mais categórica e severa por parte dos “responsáveis”.

Se compararmos essa sequência com aquela do discurso final, é possível considerar que Chaplin (diretor) expressa sua opinião na voz do personagem ao encerrar o filme – uma ode à liberdade, enquanto que na sequência do balão/mundo, a narrativa desafia o público a se envolver. Nela, através de uma encenação um tanto ameaçadora – é importante lembrar que se trata de uma comédia – o público é instado a se engajar nas práticas políticas de seus respectivos Estados-Nação.

Não seria exagero considerar que, segundo a leitura proposta para esta sequência, o público está sendo convocado, por meio de uma “reação responsiva” estabelecida pela narrativa, a opinar sobre as atitudes de excesso de tolerância diplomática em relação ao nazismo e sua atuação internacional. Pode-se; pois, considerar que se trata de uma sequência que cria uma situação análoga àquelas estudadas por Bauman ("A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba") e característica de performances culturais.(19)

Exemplo II: 1492 – A conquista do paraíso (Scott, 1992)

Nesse filme é quase impossível deixar de perceber as inúmeras sequências nas quais há intenção de diálogo com a cultura histórica, pois se trata de um filme de tema histórico.(20) Na sequência de abertura, vemos Colombo explicando ao filho algumas noções dos novos conhecimentos *científicos* que a partir de então passam a interferir sobre as práticas de navegação. Os realizadores formulam um diálogo franco com o conhecimento que faz parte da cultura histórica de um público médio, uma vez que são argumentos que qualquer aluno do ensino fundamental conhece. A intenção clara é criar uma situação *performática*, na qual o público seja inserido, imediatamente, no contexto histórico no qual a obra se desenrola.

Na primeira sequência do filme acompanhamos imagens de uma praia, enquanto ouvimos a narração “em off” do filho adulto de Colombo descrevendo a cultura europeia na época dos “descobrimientos”. A seguir, na mesma sequência, nos damos conta de que as imagens apresentadas na tela são de uma cena ocorrida no passado do personagem e presenciamos o momento em que “a conversa” entre pai e filho transcorreu. Observamos os dois personagens com o mar no horizonte “cinematográfico” partilhado entre personagens e público. Colombo conversa com o filho e vemos uma laranja em suas mãos que ganha toda a tela, em *close*.

O diálogo com a ideia da esfericidade da terra, um dos novos e revolucionários conhecimentos para a época é evidente. O apelo audiovisual do filme à cultura histórica escolar é também bastante evidente, mas as imagens conferem outra dimensão a esse conhecimento. Afinal, o mar que “experimentamos” audiovisualmente é monumental e a imagem de um navio que desaparece no horizonte, cuja *quilha*(21) é objeto da explicação que pai partilha com o filho tem um impacto importante na compreensão do significado que esta novidade representava para um navegador renascentista.

Além disso, de um ponto de vista estritamente didático, a sequência representa como aspectos estéticos podem contribuir para ampliar a compreensão de processos históricos, tal como defende Rüsen. Uma criança em estágio de aprendizado histórico correspondente à temática das “grandes navegações” responderia de maneira muito mais entusiástica ao conhecimento desse período da história ocidental.

Assim, uma sequência de doze segundos de uma narrativa cinematográfica, não somente insere o público do filme no contexto histórico da época na qual a trama transcorre, como formula uma compreensão ampliada dos significados que a viagem de Colombo representava no século XV e permite que se tenha uma ideia das múltiplas dimensões da repercussão deste feito na cultura

ocidental. Uma observação parece fundamental, a esse respeito: sem uma cultura histórica escolar que garantisse os diversos signos/discursos de caráter estritamente históricos com os quais a sequência dialoga, a fruição ficaria bastante comprometida.

Nessa sequência observamos como a situação de *performance* que os diálogos cinematográficos criam ao interpelarem a cultura histórica do público pode atender a outras demandas, no caso, diegéticas. Os realizadores fazem que seu público mergulhe no contexto histórico imediatamente: logo nos primeiros minutos de filme. Ao dialogarem com a cultura histórica do público, constroem com ela (a partir dela) o universo cultural no qual a narrativa vai se desenrolar.

Noutros termos, a película explora a “reação responsiva” do público que vê sua cultura histórica ser interpelada para travar com ela diálogos que lhes interessam para construir a trama. Nesse caso, a narrativa ganha substância, pois quanto mais elaborada for a cultura histórica do público, mais complexidade as questões que ela aborda vão ganhar. Enfim, trata-se de uma estratégia que confere ao filme uma qualidade superior, especialmente se considerarmos que consiste de uma superprodução que poderia muito bem degenerar em uma obra mediana.

Exemplo III: *Terra em transe* (Rocha, 1967)

O filme de Glauber Rocha nos oferece uma, entre outras, sequências na qual o dispositivo dialógico é explorado de forma a estabelecer uma situação performática, empregando como elemento chave um diálogo com a cultura política do público brasileiro em 1967. Observamos um diálogo deliberado com um aspecto político da cultura histórica de época: na conjuntura política do Brasil ditatorial, os papéis dos atores políticos estão sendo colocados em debate, tanto pelos agentes sociais, quanto pelo filme.

A sequência é aquela em que, na manifestação que representa um comício populista na Eldorado de Terra em Transe um homem é chamado a falar: “Não tenha medo meu filho. Você é o povo. Fale!”. O personagem olhando para a câmera que se aproxima até colocá-lo em close, diz que é “um homem pobre, do povo, presidente do sindicato que não sabe o que fazer e acha melhor esperar a ordem do presidente”. Nesse momento, o “intelectual” Paulo Martins, vivido pelo ator Jardel Filho avança, tapa-lhe a boca e fala, com raiva, encarando a objetiva (em close para o público): “Estão vendo o que é povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?”.

A sequência apresenta uma interpretação da situação política brasileira no final dos anos 1960, na qual a noção de “povo”, bastante recorrente entre as esquerdas brasileiras, é encenada.⁽²²⁾ Ao considerarmos que Rocha era então um intelectual para quem este debate para as esquerdas tornava-se cada vez mais necessário, observamos que a construção narrativa busca trazer o público (classe média, urbana e escolarizada que compunha a maioria dos quadros das esquerdas armadas e do público do Cinema Novo) para o centro do debate sobre o tema: afinal, é legítimo sufocar a opinião do povo para assumir uma posição política de porta-voz?

No caso desta sequência, há uma disparidade analítica entre o público ao qual ela se destinava na época da realização da obra e com a cultura histórica com a qual gostaria de dialogar e o público contemporâneo. Se para os estudiosos de época a estratégia dialógica empregada no filme é bastante evidente, cuja reação responsiva esperada seria de engajamento do público nos debates e/ou de (possível) mudança nas posições políticas assumidas - que ocorreram, efetivamente, depois - essa mesma proposição pode parecer exagerada ou mesmo não ser compreensível para outros públicos.

Nesse sentido, a “reação responsiva” esperada pelo diretor não se consolidaria então e/ou atualmente, senão para um público cuja cultura histórica fosse bastante elaborada, reconhecendo, inclusive, como o debate se desenrolava no contexto da ditadura militar, especialmente no âmbito da esquerda brasileira que poderia optar pela luta armada. Assim, para alcançar a condição performática pretendida pelo filme era e é ainda necessário que o público detenha uma cultura histórica/política nascida, ou das experiências de época, ou de um conhecimento propriamente histórico sobre o período. Enfim, o traço político da cultura histórica ao qual a sequência interpela não poderia ser ignorado pelo público na época ou em sessões posteriores, sob o risco de que a reação responsiva que cria uma situação de performance pretendida pelo diretor se perdesse.

Considerações finais

Neste trabalho colocamos em debate uma proposição analítica na qual a linguagem cinematográfica é investigada sob uma abordagem construída por um quadro teórico baseado nas teses de Vygotsky, Bakhtin e Williams: a possibilidade de se criar uma interação entre obra e público na qual elementos da cultura histórica são colocados em cena, estabelecendo-se uma situação de performance. Vimos que, a partir da narrativa e de um conhecimento histórico, pode-se reconhecer as proposições com as quais os realizadores trabalhavam na época de produção do filme, no sentido de conferir significados propriamente históricos (estéticos e retóricos) à obra.

Nos exemplos que analisamos, ficou evidente que as diversas situações performáticas que a linguagem cinematográfica é capaz de criar atende às demandas almejadas pelos realizadores não só no âmbito político, mas também no campo diegético e estético. Os aspectos didáticos que um filme de tema histórico podem abrir ficaram restritos a uma análise rápida. Na verdade, isso se deveu à escolha de foco para o texto. Nesse sentido, esperamos que o artigo inspire debates e, quem sabe, outras pesquisas nesse campo.

O trabalho demonstrou que para se alcançar condições performáticas relativas aos temas e/ou processos históricos é preciso não somente reconhecer a cultura histórica do público a quem a obra se destina, mas estar atento às nuances e/ou detalhes históricos para os quais a narrativa interpela e estará em interação dialógica. Afinal, a “reação responsiva” do público pode não corresponder à esperada pelos realizadores. Isso confere, inclusive, uma importância superlativa à perspicácia artística dos realizadores que, efetivamente, são capazes de incitar a reação responsiva esperada.

Ao articularmos argumentos teóricos com os exemplos, vão se confirmando as inúmeras possibilidades de leitura que as obras cinematográficas apresentam para que se reflita sobre diversos elementos da realidade empírica. Nosso exercício limitou-se a uma análise sumária da cultura histórica com a qual as obras pretendiam dialogar, mas há toda uma gama de elementos sociológicos, filosóficos, políticos, artísticos que ainda ficaram fora das análises. A análise histórica não pôde ser aprofundada, embora a expectativa fosse abrir possibilidades de investigação e colocá-las em debate. Não obstante, parece mesmo não haver dúvida quanto ao fato de que cada um dos exemplos poderia se desdobrar em investigações muito mais elaboradas, buscando diálogos não intencionais cujos resultados finais não se articulassem ao restante do discurso cinematográfico. Outros diálogos poderiam ser analisados, como aqueles que reforçam e/ou negam concepções de época, além daqueles que expressam aspectos da historicidade das diversas culturas.

Finalmente, o caráter interdisciplinar das *performances culturais* se revela no debate, demonstrando a dificuldade que suas investigações representam e também a riqueza que podem trazer aos campos que se dediquem a estudá-las.

Notas:

(1) Não defendemos que aspectos da *realidade* são registrados sem mediação cultural. Muito ao contrário, reconhecemos e consideramos que as convenções orientam tais registros, como bem demonstram as obras de Mitry, Aumont, Dubois e até Bakhtin – em alguma medida, citadas nas referências. Aliás, é exatamente esse traço característico das imagens e imagens-movimento que despertam nosso interesse.

(2) Nosso argumento se assenta nas reflexões de Camargo (*Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*) Bauman (*A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba*), Bauman & Briggs (*Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*), Langdon (*Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*), além de apontamentos realizados durante o encontro com o autor, no III Simpósio Internacional de Pesquisa Interdisciplinar Performances Culturais, 2013 e X Seminário em Drama, Performance e suas Antropologias 2013.

(3) Nesse caso, a analogia se refere, especialmente, a um trabalho recente de Bauman: "A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba".

(4) Inspirados no conceito de dialogismo bakhtiniano e alguns de seus desdobramentos teóricos. Ideia sugerida por uma passagem sobre o "dialogismo" no cinema, da obra de Stam (*Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*).

(5) A respeito das pesquisas, pode-se considerar que algumas daquelas que figuram na coletânea organizada por Carretero (*Enseñanza de la historia y memoria colectiva*) e ao trabalho de Abdala ("Brasil anos 1990: teleficação e ditadura — entre memórias e história") possam confirmar com bastante segurança, além das teses de Wertsch nas quais assentamos parte de nosso argumento teórico.

(6) A ideia de que no cinema a linguagem é um dispositivo de cena análogo ao do teatro é uma inspiração de Williams (*Drama em cena*).

(7) A noção de interação é largamente empregado por Williams, entre outros autores que estudaremos a seguir. No campo antropológico as diversas possibilidades do emprego da noção de interação pode ser conferido em Bauman & Briggs ("Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life").

(8) Não seria absurdo considerar que Elias, também parte da premissa que a cultura modela o comportamento humano. (Elias, *O processo civilizador*)

(9) Merece destaque o fato de a Psicologia, como ciência, estava dando seus primeiros passos nos anos 1930, quando Vygotsky realizou suas pesquisas e publicou seus trabalhos. Além disso, é necessário observar que a obra de Geertz foi publicada nos anos 1970, época em que as teses do "psicólogo" eram pouco divulgadas no Ocidente.

- (10) Vygotsky (*A formação social da mente*) as denomina, genericamente, “mediadores semióticos”.
- (11) Ver a esse respeito Carretero (*Documentos de identidade*).
- (12) Segundo o autor, tal efeito que se deve “igualmente à presença simultânea da imagem e do som ... dando assim a impressão de que o conjunto de dados perceptivos da cena original foi respeitado.” (Aumont, *A estética do film*. 150)
- (13) Referimo-nos às obras de outros autores, como Stam, Martín-Barbero e Canclini, além de Certeau, citadas nas referências.
- (14) Toda a obra de Wertsch citada nas referências pode servir de suporte ao argumento, especialmente, *Voces de la mente*.
- (15) Nosso argumento se assenta nas obras de Wertsch citadas na bibliografia, especialmente, em *Voces de la mente*, *La mente em acción* e *Voices of Collective Remembering*.
- (16) Ver capítulo Sinais, na obra de Ginzburg (*Mitos, emblemas e sinais*), pensado de forma articulada à obra de Dubois (*O ato fotográfico e outros ensaios*).
- (17) No caso da cultura histórica, alguns elementos podem ser considerados como dados. Alguns exemplos são a concepção de uma “descoberta da América”, a “colonização europeia da América”, ou a Revolução Francesa, a Segunda Grande Guerra, embora muitos aspectos mais específicos possam ser desconhecidos, deixando de fazer parte da cultura, propriamente, histórica do público ao qual a obra se destina. Nesses últimos casos, os diálogos, simplesmente, não serão realizados como pretendiam os realizadores da obra.
- (18) A respeito do uso do termo “metáforas audiovisuais” consultar Aumont (*A estética do filme*).
- (19) Assentamos nossa argumentação também nas proposições Bauman (*A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba*).
- (20) Filmes de tema histórico são aqueles cuja temática refere-se a uma passagem do passado e que, por isso, poderia ou foi abordado pela ciência História. Uma observação é necessária sobre a relação história-cinema: para análise histórica todas as obras da cultura são portadoras de vestígios do passado. O que muda são os elementos que estarão sob o foco da investigação, no caso, como o filme estará sendo considerado pelo pesquisador, se como agente da história, como fonte histórica ou como discurso sobre a história, tal como a História. Um filme de tema histórico se inscreve na última categoria e, por isso, oferece um espectro maior de elementos à análise.
- (21) Quilha é a peça fundamental da estrutura de uma embarcação, que se prende na sua parte inferior e na qual se prendem todas as peças transversais, que compõem a estrutura do barco. www.dicionarioinformal.com.br/quilha
- (22) Ver sobre esta avaliação política da maior parte da esquerda brasileira em Ridenti, Gorender, Reis Filho. Uma da recepção da obra pelas esquerdas pode ser encontrada em Ramos (2006).

Referências

Abdala Jr., Roberto. "Cinema e História: elementos para um diálogo." *O olho da história* [Salvador] 10 (2008): <http://oolhodahistoria.org/artigos/IMAGENS-cinema-historia-dialogo-roberto-abdala.pdf>

----- "Brasil anos 1990: teleficação e ditadura — entre memórias e história". *Topoi* 13. 25 (2012): 94-111.

Aumont, Jacques et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

Bakhtin, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Bakhtin, Mikhail. "O discurso no romance". *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1998.

----- *A cultura popular na idade média e no renascimento; o contexto de François Rabelais*. São Paulo : HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1996.

----- Gêneros do discurso. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Bauman, Richard and Briggs, Charles L. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life." *Annual Review of Anthropology* , 19 (1990): 59-88. <http://www.jstor.org/stable/2155959>. Web, 20 de março de 2013.

Bauman, Richard. "A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba". *Antropologia em primeira mão* / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC 2008. Vol. 103. (Tradução de palestra)

Camargo, Robson. "Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise." *Narrativas ficcionais e escritas da história*. São Paulo: Hucitec, 2013 (no prelo).

Carretero, Mario. *Documentos de identidade: a construção da memória histórica em um mundo globalizado*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

Carretero, Mario; Rosa, Alberto & González, María Fernanda. *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993. 5ª edição, 2001.

Elias, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara / Koogan S. A, 1989.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

Langdon, Esther Jean. "Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs". *ILHA: Revista de Antropologia* 8.12 (2006): 163-183.

Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madri: Siglo XXI de Espanha Editores, S/A, 1989.

Stam, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

Vygotsky, Lev Semyonovich. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

-----. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Wertsch, James V. "A voz da racionalidade em uma abordagem sociocultural da mente". *Vygotsky e a educação. Implicações pedagógicas da psicologia sócio-histórica*. Moll, Luís C. ed. Porto Alegre, Artes Médicas, 1996. 107-121.

-----. *La mente en acción*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor S/A, 1999.

-----. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993.

-----. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

-----. *Vygotsky y la información social de la mente: Cognición y desarrollo humano*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1988.

Williams, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

-----. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

-----. *Television: technology and culture form*. New York: Schocken Books, 1975.

FILMES

Chaplin, Charles. *O Grande Ditador*. Estados Unidos, 1940.

Scott, Ridley. *1492 – A conquista do paraíso*. França, Espanha, Estados Unidos, 1992.

Rocha, Glauber. *Terra em transe*. Brasil, 1967.