



28(2):55-67
jul/dez 2003

ENTRE A HISTÓRIA, A VIDA E A FICÇÃO

– artes do tempo

Paulo André Passos de Mattos

RESUMO – *Entre a história, a vida e a ficção – artes do tempo*. Este trabalho tem por objetivo discutir as relações entre a história, as histórias de vida e as narrativas ficcionais, para a criação de um universo conceitual que não dicotomize história e vida, ciência e arte. Para tanto, me aproximo da idéia de artes do tempo, conceito comum à lógica interna de criação das narrativas ficcionais, historiográficas e histórias de vida.

Palavras-chave: *história, histórias de vida, narrativa, artes do tempo, ensino.*

ABSTRACT – *Among history, life and fiction – arts of time*. This article aims at discussing the relationship between history, life history, and fictional narratives in order to create a conceptual universe that does not dichotomize life and history, science and art. To that end, I propose the idea of arts of time, a concept closer to the internal logic of the creation of literary and historiographical narratives and life history.

Keywords: *history, life history, narratives, arts of time, teaching.*

*As histórias não desaparecerão.
Assim como a necessidade de ouvir e ver histórias!*
(Win Wenders)

Problematizar a história¹ – e suas possibilidades para o ensino – sempre foi uma constante na minha trajetória como professor. Essas reflexões, construídas ao longo dos anos num processo de agregação – somatório de teorias e práticas – foram se ajustando de forma quase natural. Não me era possível pensar a história, o ensino e suas práticas como processos distintos, embora se efetivassem em espaços diferentes.

Porém, essa compreensão já não me é suficiente. Pensar tais processos como idênticos seria deformá-los, desconsubstanciá-los de seus possíveis significados, pois é na trama entre a história (ciência) e as histórias de vida (cotidiano)² que acredito ser possível contar sobre homens e mulheres de outros tempos e espaços.

Histórias de vida são aqui definidas como histórias-experiências³, para a tessitura de um conceito (ainda em construção) que expressa uma relação entre a vida e a história, na qual a vida se faz história e vice-versa: histórias como experiências (relatos de práticas e memórias) para percepção de como nos constituímos.

Trata-se de um conceito plural, porque a vida não é produzida por uma história, mas por várias histórias que se chocam, se atravessam e se fabricam. Essas histórias-experiências, cuja compreensão se dá na trama com outras histórias, incluem não somente aquela história que se diz universal e busca relatar a experiência humana no tempo, mas também aquelas que se dizem do universo da ficção.

Falo de uma perspectiva da história que exige discutir relações entre uma história-ciência (como discurso de verdade) e a ficção, num exercício – sob a ótica do ensino – que não busca generalizações, mas a expressão de algumas idéias produzidas nas fronteiras entre as narrativas de ficção (fílmica e literária) e as narrativas historiográficas.

Dessa forma, é o repertório teórico-conceitual da narrativa de ficção que marca a problematização da narrativa historiográfica contemporânea, dotando-lhe de um caráter estético – a construção da trama e das personagens, a simultaneidade (ou não) de vozes narrativas e de fatos, a necessidade da construção de elipses espaço-temporais.

Portanto, é a compreensão de estar contando uma história (mesmo no espaço da sala de aula) que abre a possibilidade do abandono das análises macroestruturais, muitas vezes esvaziadas de conteúdo, para um possível resgate de vidas: vidas que se produzem, também, como obras de arte – *estética de vida* –, a partir das práticas sociais que foram e são construídas através do tempo no cotidiano.

Defendo a concepção de uma narrativa historiográfica, que não se reduza a um mero exercício estético (de contar uma história de forma diferente, no espaço da sala de aula), mas que busca aquilo que denominamos como “real”, em sua multiplicidade e singularidade, aproximando história, cotidiano e ficção, para a operação dos saberes históricos no espaço escolar.

Arte de contar histórias: trama conceitual da narrativa

Vida, história e texto: assim percebo a história como narrativa; arte de contar e de ouvir histórias na apropriação de acontecimentos, conceitos, idéias. Não apenas texto, mas reflexos, fragmentos de vida. Texto que se constrói como a vida se constrói, tramando diferentes tempos (verbais e vividos), que se afetam para produzir sentido ao ato de viver.

O que é interpretado num texto é a proposta de um mundo que eu poderia habitar e no qual poderia projetar meus poderes mais próprios (...), a poesia por seu muthos, redescreve o mundo (...); o fazer narrativo, re-significa o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que contar, recitar, é refazer a ação segundo o convite do poema (Ricoeur, 1994, p. 123-124).

Portanto, segundo Ricoeur, contar histórias não se limita a narrar mundos, mas também fazê-los. E estes vários mundos que não são desertos, mas habitados por personagens, cujas ações podem produzir acontecimentos – movimentos de ruptura no contínuo. Produz-se aí um espaço para a intriga, cujo final até pode ser previsível (muitas vezes o é!). Mas pouco importa, pois são as trajetórias dos personagens, em seus enigmas, dissimulações e revelações, que nos permitem explorar essa intriga, habitá-la e vivê-la.

O conceito de intriga em Ricoeur (1994; 1995) diz respeito à arte de compor intrigas: uma arte operada a partir do par *mimese-muthos*, no qual o *muthos* é compreendido como o agenciamento dos fatos para contar uma história, e a *mimese*, como o ato de tecer uma intriga, na configuração de um mundo transformado em narrativa. Fragmentos de vida tornados fala e escrita.

A operação para tessitura de uma intriga não pode ser compreendida como mera imitação do real, pois contar o outro é também se contar. Esse processo transforma o ato de contar histórias em arte: estamos falando aqui da *mimese* que, em Ricoeur (1994), se desdobra em *mimese I*, *mimese II* (*mimese-criação*) e *mimese III* (*mimese-interpretação*).

A *mimese I* possibilita a percepção de que não somos sujeitos isolados, mas habitantes de universos criados por nossas práticas no cotidiano. Tais universos de cultura, em sua trama textual, produzem discursos já articulados em signos e símbolos: espaço para o jogo de palavras (em suas regras e transgressões frente aos seus significados públicos), que potenciam a arte de dizer das vivências humanas.

Os universos culturais que nos invadem as vivências produzem aberturas para a mimese-criação – a trama do texto na pluralidade de personagens (e seus caracteres), ações, fatos (esperados), incidentes (fatos não esperados) e mudanças de sorte⁴, tramados para a criação de uma intriga.

Nesse sentido, as noções de espaço e tempo relacionam-se à configuração de um mundo (ficcional ou real) que fabrica histórias. Para Ricoeur essas narrativas apresentam uma extensão – de começo, meio e fim – cuja temporalidade é tecida entre o tempo da obra (em que um episódio exige a presença de outro) e o tempo das personagens em suas ações. Essa extensão narrativa objetiva mostrar as mudanças de posições e caracteres das personagens no desenrolar da trama para a inversão da intriga (o meio da história que está sendo narrada) para a produção de sentido à sua situação inicial e final, constituindo a totalidade do texto.

Nessa totalidade, a lógica narrativa articula o não-lógico, o incidente (*pathos*), a ruptura provocadora de uma mudança de sorte – tensão produzida entre o esperado e o não esperado, pois são os incidentes e as mudanças de sorte que atuam sobre as personagens, que justificam a existência da intriga.

Na narrativa como intriga, o ponto final não expressa o seu término, mas a possibilidade de ser subvertida – campo de estratégias, táticas, dissimulações no ato de leitura para recriação dos universos aí produzidos. É a refiguração do texto (mimese III) na tensão entre o mundo da obra e o mundo do leitor, transgredindo a obra (ou não) na apropriação de uma história narrada.

Consideremos, então, a mimese III, como o espaço para a *catharsis* aristotélica. Este conceito busca explicar as sensações e sentimentos que nos tomam ao emocionarmos-nos com uma obra, ao senti-la, não apenas esteticamente, mas também como vida. Ora, levarmos-nos pela *catharsis* é potenciar uma estética na qual vida e arte não se diferenciam, mas revelam-se, traduzem-se, completam-se, permitindo-nos transgredir a mimese III de Ricoeur ao pensá-la não somente como mimese-interpretação, mas também como mimese-criação, na produção de sentido à narrativa.

Porta de entrada para outros espaços. Processo constituído por afetos e emoções despertados no ato de leitura, mas que também exigem saberes: a compreensão do que se lê para a apropriação do universo que a obra exhibe, permitindo sua invenção – sentimentos e saberes fundamentais para as artes de ensinar e de aprender histórias.

É essa arte de compor intrigas (na pluralidade de personagens, ações, fatos, incidentes e mudanças de sorte), cujos conceitos podem (e devem) ser construídos e desconstruídos, o espaço para a criação de sentido aos saberes históricos, na sala de aula.

Tais operações não excluem as histórias vividas dos estudantes, pois também nelas encontramos esses conceitos, tramando a história-ciência com as histórias-experiências, na fabricação de sentido com saberes que não mais dicotomizam história e vida, vida e arte.

A apropriação dos conceitos de uma narrativa, pelos estudantes, não deve somente criar histórias, mas lhes permitir tornarem-se narradores, tecelões, contadores, escrevinhadores de histórias.

É essa possibilidade de operação dos conceitos da narrativa, como instrumentos para pensar as práticas de ensinar e de aprender histórias, que me aproxima de Ricoeur. Operação de tessitura da intriga que deve ser, simultaneamente, fortalecida e fragilizada.

Fortalecida, na medida em que não é possível contar uma história, no espaço da sala de aula, sem lançar mão da lógica dessa história, pois corremos o risco de torná-la incompreensível; fragilizada, porque deve permitir o aparecimento do não-lógico – operação possível no verso do texto, na exposição dos nós que escondem histórias potenciais: nós que devem ser desfeitos para a emergência das histórias ainda não ditas (efeito de uma lógica excludente).

Portanto, não basta o domínio dos conceitos da narrativa de Ricoeur em sua multiplicidade interna. É preciso operar, também, com a simultaneidade de narrativas – diferentes vozes que contam diferentes histórias, ou até mesmo, uma mesma história.

Da narrativa à multiplicidade de histórias

É a multiplicidade de histórias que me aproxima de Benjamin (1993), pois embora Ricoeur não desconsidere a diferença na construção da intriga, é em Benjamin que busco a possibilidade de pensar não somente a narrativa, mas a simultaneidade de narrativas.

A interface de universos conceituais tão diferentes como os de Benjamin e Ricoeur fundam um espaço de tensão, explicitando as diferenças entre uma teoria de resgate da história-ciência (Ricoeur) como narrativa⁵ e uma teoria que fala sobre o problema da impossibilidade de narrar (Benjamin).

Benjamin parte da idéia da morte do narrador tradicional – personagem que não contava apenas uma história, mas que trazia um saber (possível de ser seguido), sob os marcos de uma experiência coletiva transmitida de geração a geração. É pela anunciação da morte da narrativa tradicional – processo para o qual, segundo Benjamin, não há possibilidade de retorno – que se constrói a teoria da impossibilidade e da necessidade de invenção de uma outra escrita para história.

Essa outra escrita torna possível a emergência do não-lógico, trazendo à tona os cheiros, as cores, os sonhos, as dores e os medos – ecos de vozes silenciadas por uma história cronológica, cujos fatos se articulam emnexo causal.

É uma história que exige a quebra do *continuum* para a emergência de outras histórias, processo possível no abandono de uma temporalidade linear, em favor de uma temporalidade constelar – idéia inspirada em Benjamin, a partir dos conceitos de memória, tempo-agora e origem. Esses conceitos permitem a apreensão

são de um tempo histórico intenso, cujas conexões partem do presente, possibilitando saltar fora da sucessão cronológica da história tradicional na qual

(...) trata-se muito mais de designar, com a noção de Ursprung (origem), saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranqüila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido (Gagnebin, 1994, p. 13).

Falo da possibilidade de apropriação de um tempo, simultaneamente, eterno e efêmero; finito e infinito; uno e múltiplo. Tempo buscado não nos acontecimentos de um passado remoto, mas na experiência presente sobre o passado, pois “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave (origem) para tudo que veio antes e depois” (Benjamin, 1993, p. 38).

Acontecimentos lembrados assumem a forma de um relâmpago, cuja luz, no próprio ato de tornar-se visível, engendra sua não-visibility – instante de constituição e de esvanecimento frente à impossibilidade humana de captar seu movimento. Essa metáfora benjaminiana do relâmpago – sobre o ato de lembrar – traz a idéia de um tempo acidentado e de uma história em ruínas, gênese para a emergência de uma outra escrita, que rompa as fronteiras entre a história e a ficção, pois é a narrativa ficcional o espaço para o relato das práticas cotidianas de homens e mulheres no tempo.

Essa afirmação também coloca em suspeição a relação do professor com os saberes no espaço da sala de aula, o que torna possível falar da morte do professor (narrador) tradicional, num tempo no qual a escrita e a fala cedem cada vez mais espaço a outras formas de linguagem.

História, literatura e cinema: artes do tempo

A narrativa ficcional, em sua criação da realidade, por meio da ação de personagens imaginários, numa trama também imaginária, torna possível a *catharsis*: emocionar-se frente à obra, impactar-se com ela, recriá-la, produzindo um momento único, em que vidas imaginárias adquirem força suficiente para iluminar vidas reais, possibilitando, mesmo por breves instantes, conhecê-las.

Encontra-se, nessa capacidade de ampliar o real, a força de uma obra como a *Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. O romance conta a história de Macabéa, personagem singular e universal, imigrante nordestina que traz consigo a história de outras mulheres e homens, imigrantes ou não, possuidores da grande fome; não somente a fome de quem foge da miséria e da seca, mas também a fome de vida, prazer, sexo, de dar sentido a uma existência insignificante.

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (Lispector, 1981, p. 18).

É através da vida de Macabéa que outras vidas se iluminam, não no sentido de resolvê-las, mas de torná-las visíveis. Exercício semelhante é realizado pelo próprio narrador do romance, Rodrigo S. M., que busca a compreensão de si ao narrar, em fragmentos, a vida de Macabéa, personagem fictícia, construída a partir de um rosto que traz uma história, mesclando o singular e o universal, a ficção e a realidade.

Como é que sei tudo o que vai seguir e que ainda desconheço, já que nunca vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos (Lispector, 1981, p. 17).

Rodrigo S. M., no romance metalingüístico de Clarice Lispector, não conta apenas a história de Macabéa, mas reflete sobre a arte de tecer uma narrativa. Porém, não se resume a isto. Ao expor os conflitos, as aproximações e distanciamentos de Macabéa, problematiza a própria experiência da leitura, tornando o leitor também produtor. Assim, enquanto leitores, somos atravessados por vidas – que, de alguma forma, refletem a nossa própria vida. Como Rodrigo S.M., também morremos com Macabéa para ressuscitarmos:

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo (Lispector. 1981, p. 103).

É também sob o conceito de ficção que Patrick Süskind revela o cotidiano de Paris, no período que antecede a Revolução Francesa:

Na época de que falamos, reinava nas cidades um fedor dificilmente concebível por nós, hoje. As ruas fediam a merda, os pátios fediam a mijo, as escadarias fediam a madeira podre e bosta de rato; as cozinhas, a couve estragada e gordura de ovelha; sem ventilação, salas fediam a poeira, mofo; os quartos a lençóis sebosos, a úmidos colchões de pena, impregnados do odor azedo dos penicos (...) E em Paris, por sua vez, um lugar havia onde o fedor imperava de modo especialmente infernal, entre a Rue aux Fers e a Rue de La Feronnerie, ou seja, no Cimetière des Innocents (...) Bem ali, no lugar mais fedorento de

todo o reino, foi que nasceu Jean-Baptiste Grenouille, a 17 de junho de 1738. (...) Quando as dores começaram, a mãe de Grenouille estava numa peixaria da Rue aux Fers e escamava pescadas, as quais acabara de eviscerar. Os peixes, presumidamente recolhidos do Sena naquela manhã, já fediam tanto que o seu fedor se sobrepunha ao dos cadáveres (Süskind, 1985, p. 3-6).

As palavras de Süskind não descrevem apenas as ruas de Paris, mas contam para o leitor o cotidiano dos seus habitantes, seus sonhos e odores, permitindo-lhe produzir e montar imagens – panorâmicas, plano de conjunto, closes, *plongées* etc. É com uma câmera na mão (num *travelling* panorâmico) que inicio o passeio pela Paris do século XVIII de Süskind; olho, como um *voyeur*; suas ruas, pátios e casas. Às vezes, me aproximo (ora em plano de conjunto, ora em plano americano, ora em close) de seus habitantes em suas tarefas cotidianas; torno-me mais um habitante anônimo dessa cidade, talvez um estrangeiro que busca conhecê-la e movo-me, num *travelling* lento, por suas ruas, até atingir o cruzamento da *Rue Aux Fers* com a *Rue de La Ferronnerie*, onde se passa a cena principal dessa seqüência: o nascimento de Grenouille.

São inúmeras, praticamente infinitas, as possibilidades de se buscar, em obras de ficção, elementos para compreensão da história-ciência, seja em obras contemporâneas como a de Patrick Süskind (*O perfume: a história de um assassino*), ou de Rubem Fonseca (*Agosto; O selvagem da ópera*) como também em autores distantes no tempo como Mário de Andrade (*Amar, verbo intransitivo*) ou Émile Zola (*Germinal, Naná*). São escritores cujas obras não refletem meramente épocas, mas também as constituem.

Da mesma forma que a literatura contemporânea (fujo aqui da polêmica discussão sobre a modernidade ou pós-modernidade) encontra, em outras linguagens estéticas (fílmica, fotográfica, pictórica etc.), os instrumentos para renovação, constituindo uma via de várias mãos na qual as influências são recíprocas, a recente historiografia também não se isenta desse movimento.

Exemplo disso são obras como *O queijo e os vermes*, de Ginzburg (1987), *Os deuses gregos* de Detienne e Sissa (1990) ou *Os bordéis franceses (1830/1930)*, na qual Adler (1991) utiliza-se, entre outras fontes, dos romances de ficção *La dame aux camélias* e *L'affaire Clemanceau*, de Alexandre Dumas Filho, para produzir uma forma diferente de contar a história, tornando mais tênue a linha que separa a ficção da realidade, bem como a narrativa historiográfica da narrativa literária:

Elas aguardam o cair da noite. Ocultas nas casas, vestidas como bebês ou cobertas de musselina transparente, de pé atrás das janelas iluminadas pela luz do grande número vermelho ou sentadas em poltronas fundas do salão, esperam com paciência. A noite será longa. De botinhas altas e espartilho cavado, boca vermelha e olhos esfumados, descem até a rua e conquistam, com o passo lascivo e ao mesmo tempo alegre, o coração das cidades. Procuram os focos de luz, os cafés animados, os restaurantes abertos. Levantam um pouco

a saia e lançam olhares. Algumas vezes, vão diretamente ao homem e, com voz, carinhosa, falam de amor e de dinheiro. A brancura das anáguas, a beleza dos olhares. Circulação de desejos. Essas mulheres estão à venda e elas o dizem. Carne em oferta a troco de dinheiro. Sempre é possível negociar. Os preços são livres. Dependem da hora, do aspecto e da amabilidade do cliente, do estado de espírito da moça (Adler, 1991, p. 9).

Com essas afirmações, não defendo que a narrativa historiográfica deva abrir mão de seu caráter de discurso de verdade. Muito pelo contrário, a crítica aos documentos e textos não deve ser posta de lado, pois assim acabaríamos despojando a história do seu *status* científico. Defendo, isso sim, que a história-ciência se abra a outras fontes, não apenas à documental em seu sentido estrito, mas que também se deixe contaminar por outras linguagens estéticas, assumindo-se, ao se produzir em texto, como arte de contar histórias.

A concepção estética da narrativa historiográfica – como a arte de contar histórias – não se abastece somente das idéias de Benjamin (1993), na busca de uma outra escrita para história⁶, ou de Ricoeur (1994), na criação do conceito de referência cruzada, para problematizar as relações entre as narrativas ficcionais e historiográficas⁷, mas também de uma estética da simultaneidade que

(...) deve ser entendida, tal como a proponho, como sendo não apenas a da aplicação técnica de diversas idéias e imagens organizadas “pela montagem cinematográfica de palavras escritas”, mas também como a colagem, a coexistência num mesmo espaço e tempo, de vários temas e formas de narrar, criticamente peneirados pela razão do artista... (Cunha, s/d, p. 225).

São nesses autores (Benjamim, Ricoeur e Cunha) que encontro elementos para a discussão do historiador e do professor, narradores e contadores de histórias, como homens do seu tempo. Homens e mulheres que não se encontram alheios, pelo contrário, nutrem-se de outras linguagens estéticas na produção da narrativa historiográfica, bem como das práticas pedagógicas no espaço da sala de aula, com as artes do tempo.

A arte está definida aqui como a simultaneidade dos atos da memória, na qual é a obra lida em sua totalidade, que produz a idéia de movimento e temporalidade. Tal idéia permite sair da exterioridade dos textos ficcionais (fílmico e literário) e historiográficos, a partir do conceito comum à lógica interna de produção – o tempo.

Portanto, é a necessidade de domar o tempo, operado mediante os signos verbais ou imagéticos, que cria o efeito de continuidade, seja do movimento na narrativa fílmica, seja do texto escrito, nas narrativas literárias, historiográficas ou de vida, o conceito que aproxima essas diferentes formas de contar histórias.

Da mesma forma que o romancista, o historiador e o professor também utilizam a sintaxe para contar uma história (seja oral, seja escrita), construindo uma verdadeira teia de tempos verbais, ao jogar para o presente narrativo fatos

e acontecimentos de um tempo distante. Acontecimentos criados a partir da memória, documentos e vestígios históricos adquirem sentido no confronto e complementaridade com os demais tempos da composição narrativa. Também eles saltam os tempos “mortos” (nos quais não existem fatos significativos), restituindo a sucessão, por eclipse espaço-temporal, aos acontecimentos contados, intercalando aos tempos longos (descritivos) os tempos curtos (das ações); ou ainda, congelando o tempo, ao dar voz narrativa a diferentes pontos de vista, abrindo espaço à simultaneidade, isto é, à polifonia narrativa.

Assim, a idéia de polifonia é preciosa, não apenas à narrativa ficcional, como também à narrativa historiográfica, permitindo ao narrador dialogar com outras vozes, subvertendo a tradicional relação narrador e personagem, em favor da pluralidade e da simultaneidade de pontos de vista. Tal pluralidade, na ciência histórica, é fundamental, pois ela não se resume ao resgate de fatos, mas na criação de vozes.

Nesse sentido, talvez o papel do historiador e do professor seja o de orquestrar a pluralidade de vozes (histórias) que emergem na tessitura da narrativa, possibilitando ao leitor (estudante) operar com esses elementos, na construção de suas próprias narrativas, isto é, como produtores, criadores, tecelões, escrevinhadores de histórias.

Tais processos assemelham-se ao da construção da narrativa cinematográfica, na qual o jogo com os tempos verbais e com as elipses espaço-temporais produz seu efeito pelo corte das cenas na montagem filmica, criando a idéia de movimento e de temporalidade, expressa na totalidade da obra. É a montagem o procedimento que permite restituir a continuidade e a simultaneidade das ações à narrativa cinematográfica, fabricando a realidade com suas imagens em movimento (na velocidade de 24 fotogramas por segundo).

Essa operação aprofunda o paradoxo entre ficção e realidade, no qual a força de verdade das imagens prontas conta uma história que é ficcional. Imagens que substituem, de forma cada vez mais intensa, a palavra escrita – efeito do avanço tecnológico dos meios de comunicação de massa.

Trata-se de um processo no qual a idéia de uma estética da simultaneidade se radicaliza (com o avanço das propostas multimídias), produzindo não o diálogo, a troca, a reflexão entre as diversas linguagens, mas sua desconstrução (enquanto aquilo que a define como linguagem literária, filmica, pictográfica etc.), para a produção de uma outra linguagem sob o domínio da imagem em movimento.

A questão que coloco aqui não é a de nos fecharmos a esse movimento, procurando estancá-lo (tal tarefa não seria possível), mas de buscar, nos hiatos criados por ele, o resgate de outras linguagens que se podem extinguir, sufocadas pelas imagens em movimento. Exemplo disso é o filme de Peter Greenaway (*The Pillow Book's*)⁸, no qual a palavra escrita – sinônimo de arte e de vida – é contada através da história de uma mulher que busca seu amante caligráfico perfeito, transformando o corpo em páginas para expressão dessa arte.

Numa narrativa cinematográfica com esta, Greenaway se permite dar espaço para experimentações estéticas, ao sobrepor as imagens, a palavra escrita, tornando a temática do filme também a própria forma de expressão. Essas experimentações levam à radicalidade de uma estética da simultaneidade, apresentando na tela, ao mesmo tempo, retrospectões e prospecções (lembranças passadas de um futuro antecipado) em pequenos quadros (recortes de imagens em movimento), que adquirem significado na totalidade da tela, amalgamando imagens passadas, presentes e futuras.

Jogar esse processo (de amalgamento de linguagens estéticas) no âmbito da ciência histórica e do ensino dessa disciplina cria um paradoxo, pois talvez caiba ao historiador e ao professor, em vez de se fecharem nesse movimento, abrirem-se, libertando-se do texto escrito, até então o único veículo para expressão de sua arte.

Se, por um lado, a recusa do diálogo da história com outras linguagens estéticas evita o questionamento do seu caráter científico, por outro, pode esvaziá-la do seu objeto (contar sobre as vidas e experiências humanas no tempo), em face da perda de espaço resultante do domínio das imagens em movimento, correndo o risco de já não ser mais lida, vista, ensinada e aprendida.

Notas

1. A utilização do “h” minúsculo para definição de uma história do campo da ciência não se traduz na negação desse campo (muito pelo contrário), mas pela compreensão de que existem diferentes perspectivas científicas da história, cujos métodos e práticas, mesmo a partir das mesmas fontes e fatos, contam diferentes histórias ao adotarem a forma de narrativa historiográfica. Portanto, o ato de contar uma história (mesmo no campo da ciência) é criar uma história.
2. As relações entre cotidiano e educação são objeto de um discurso pedagógico (ainda hegemônico), que acaba por instaurar uma certa ditadura da realidade nas práticas de ensinar e aprender. Este artigo busca escapar a essa perspectiva, ao trazer a idéia da ficção como produtora de realidades, rompendo com uma relação mecânica, e até certo ponto utilitarista, entre o que é definido como real e como ensino.
3. Em relação ao conceito de experiência e sua problematização no campo da história, Scott (1998) denuncia a forma como essa categoria tem sido utilizada pelos historiadores (principalmente ingleses e norte-americanos), na fundação de um discurso de verdade, na medida em que expressa os sujeitos a partir de suas concepções de mundo, não abrindo espaço para discutir como essas concepções são construídas, naturalizando-as. Para Scott, se faz necessário historicizar a categoria da experiência, compreendendo-a como um acontecimento discursivo, construído entre o significado público das palavras e os movimentos que instituem novos significados, marcando a substituição de uma forma interpretativa por outra. Na sua perspectiva, experiência e discurso se mesclam, tornando a experiência a história do sujeito e o discurso, enquanto linguagem, o campo no qual a história se constitui.

4. Conceitos da poética de Aristóteles (1996) na releitura de Ricoeur (1994).
5. É importante destacar que Ricoeur constrói sua teoria das relações entre narrativa e história na crítica à fragmentação dos saberes históricos, principalmente a partir do advento da *Novelle Histoire*. Para ele é fundamental o resgate da história como Narrativa (uma narrativa universal e maiúscula), para a produção de uma visibilidade da relação de pertencimento do homem no mundo. Para Ricoeur, é a narrativa histórica que cria a possibilidade de produção de sentido a um tempo da humanidade. Dessa forma, as diferenças entre as teorias de Ricoeur e Benjamin – sobre narrativa e história – são muito mais complexas do que a princípio poderia parecer nesse texto.
6. Uma escrita que rompa com a linearidade cronológica, colocando o historiador como homem ou mulher do seu tempo, tornando a história uma massa viva modelada no presente pelo seu investigador.
7. Conceito que coloca o tempo, operado na construção textual, como a possibilidade de interface entre as narrativas ficcionais e historiográficas.
8. GREENAWAY, Peter *The Pillow Book's*. Grã-Bretanha, 1996. No Brasil, o título do filme foi traduzido como “O livro de Cabeceira”.

Referências Bibliográficas

- ADLER, Laurie. *Os bordéis franceses (1830-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural/Circulo do Livro, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. Como num ecrã de folhas brancas In: *A Lição Aproveitada: Cinema e modernismo em Amar: verbo intransitivo*. Porto Alegre: UFRGS, tese de doutorado, s/d.
- DETIENNE, Marcel e SISSA, Giulia. *Os deuses gregos*. São Paulo: Cia. De Letras, 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Perspectiva/Fapesp/UNICAMP, 1994.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia. De Letras, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I). Campinas: Papirus, 1994.
- _____. *Tempo e narrativa* (tomo II). Campinas: Papirus, 1995.
- Sto. AGOSTINHO. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural/Circulo do Livro Ltda., 1996
- SCOTT, Joan. A invisibilidade da experiência In: *Revista Projeto História* nº 16, PUC/SP, 1998.
- SÜSKIND, Patrick. *O perfume: a história de um assassino*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

Paulo André Passos de Mattos é professor nas universidades de Santa Cruz do Sul (UNISC/RS) e Caxias do Sul (UCS/RS). É doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Endereço para correspondência:
Rua José do Patrocínio, 382/91
Cidade Baixa – Porto Alegre – RS
E-mail: mattosrs@uol.com.br