

# A “HISTÓRIA” DIANTE DOS DESAFIOS IMAGÉTICOS

Cristiane Nova\*

## Resumo

O artigo analisa as principais tendências européias (especialmente da França, Espanha, Itália, Inglaterra e Alemanha) e estadunidenses dos estudos ligados à relação “imagem-história”, problematizando alguns de seus aspectos básicos. Busca ainda correlacionar este percurso tanto às transformações ocorridas nos domínios das tecnologias imagéticas, como às modificações geradas no seio das reflexões epistemológicas do conhecimento histórico.

## Palavras-chave

Imagem; história; cinema; historiografia; discurso histórico.

## Abstract

*The article analyzes the main tendencies of studies concerned with the relationship “image-history” carried out in the USA and Europe (especially in France, Spain, Italy, England and Germany), problematizing some of their basic aspects. It also tries to correlate this process with the transformations that happened in the domains of image technologies and with the modifications generated in the theoretical reflections of the historical knowledge.*

## Key-words

*Image; cinema; historiography; historical discourse.*

---

\* Cristiane Nova é historiadora, mestre em educação e comunicação, doutoranda em cinema e audiovisual (Paris 3), coordenadora de pesquisa da Oficina Cinema-História (UFBA) e professora de Comunicação Audiovisual da UESB. E-mail: [crisnova@ufba.br](mailto:crisnova@ufba.br) URL: [www.ufba.br/~crisnova](http://www.ufba.br/~crisnova). Este artigo é o resultado de uma investigação realizada na França e na Espanha, em 1999, para a qual colaborou o historiador Jorge Nóvoa.

Uma breve observação no cotidiano das pessoas, hoje, é suficiente para que se constate que o “homem do fim do milênio” se *forma* e se *informa* através da interação com as novas tecnologias de informação e comunicação. Cinema, televisão, vídeo, Internet, *cd-rom*, simuladores visuais, telas interativas... É um mosaico de diversas mídias interagindo no universo mental das pessoas vinte e quatro horas por dia, até mesmo em seus tempos/espacos mais ocultos. Nem mesmo a trama dos sonhos escapa à influência das imagens e dos sons eletrônicos que nos rodeiam e nos “perseguem”.<sup>1</sup> São os dispositivos tecnológicos alterando o universo mental e material dos indivíduos.

Tudo isso faz parte de um processo mais amplo, que é conduzido, em boa medida, pelo desenvolvimento tecnológico em relação ao qual tem vivido a humanidade durante o desenrolar da *modernidade* e que se intensificou nos últimos cem anos, sobretudo nas instâncias da comunicação e da informação. Esse processo engloba uma série de transformações em setores variados do viver humano, do econômico ao político, do social ao simbólico, do cultural ao psíquico, que trazem profundas implicações para os domínios da construção da história.

Até inícios do século XIX, a História ainda não se constituía em uma ciência de tipo clássico, com corpo teórico e métodos de investigação claramente definidos. Ela existia como simples relatos históricos ou como filosofia da história, exemplificada nos escritos de importantes teóricos da modernidade como Vico, Voltaire, Kant e Hegel, dentre outros. Foi apenas no século XIX, com a afirmação do positivismo nas ciências do homem e a formulação do materialismo-histórico que a História ascendeu ao *estatuto de ciência*. Com a progressiva marginalização do marxismo nas academias, praticamente todo o espaço *científico* criado no âmbito historiográfico foi preenchido pelo positivismo. A filosofia e os métodos positivistas penetraram profundamente na recente ciência histórica, em um período que coincide com a difusão dos cursos universitários de História por todo o mundo. A História atribuía-se, assim, o papel de reconstruir *fielmente* o passado dos homens, a partir do resgate *imparcial* dos grandes fatos que marcaram o caminhar da humanidade. As técnicas de erudição e a crítica histórica e filológica clássicas foram aperfeiçoadas e as pesquisas documentais regulamentadas. O “resgate”

---

1 Como afirma Emilio Rodrigué, o homem de hoje já não sonha em preto e branco, como o do início do século. E isso se deve ao contato com as novas tecnologias audiovisuais coloridas, que surgem a partir da década de 1930 com o cinema em cores e se intensifica depois, com a proliferação do sistema de televisão em cores. Ver E. Rodrigué. “Yes Sir”. *O olho da História* – Revista de História Contemporânea, v.1, n. 4, pp. 116-119, 1997.

do passado foi progressivamente deixando de ser ofício de filósofos e eruditos, passando para as mãos de *especialistas*. Fetichizou-se o documento escrito, como se a utilização deste fosse a garantia da presença da tão aclamada *neutralidade científica*, em prol do fortalecimento de uma ciência que, exceto nos discursos, em nada era imparcial. Elegeu-se como história oficial a dos *grandes heróis e importantes acontecimentos*, baseada em fontes escritas oficiais (tão “neutras” que “falavam por si mesmas”), como única história passível e merecedora de ter existência. Os relatos tinham que ser lineares, obedecendo à ordem cronológica dos acontecimentos e a relação de causa e efeito *natural* da vida humana.

Essa é a tônica que adquire a história oficial e acadêmica, em fins do século XIX, em especial na Europa, através sobretudo da França e da Alemanha, cujos maiores representantes foram Langlois/Seignobos e Ranke, respectivamente. A história positivista segue hegemônica até pelo menos finais da Segunda Guerra Mundial, quando um movimento de renovação teórico-epistemológico toma corpo em todo mundo, embora os primeiros marcos dessa reformulação já tenham sido dados na década de 1930, com as propostas dos pioneiros da Escola dos Annales, Lucian Febvre e Marc Bloch, na França. Mas é apenas na conjuntura do pós-guerra que esse movimento consegue espaço para se desenvolver e sobretudo para se difundir, penetrando no universo acadêmico das grandes capitais européias e depois no restante do mundo ocidental. A história política e militar pouco a pouco perde espaço para a história econômica, a história social, a história cultural, dentre uma infinidade de áreas que vão surgindo no bojo dessa reviravolta.

É nesse contexto de reformulações, que envolve as ciências humanas como um todo, que os próprios conceitos de método (de investigação e de exposição), objeto e documento vão se ampliando, permitindo cada vez mais uma maior aproximação da história com territórios antes inexplorados (a oralidade, as imagens, o imaginário). Novos domínios historiográficos são difundidos, tais como a história oral, a antropologia histórica, a história cultural, a relação cinema-história. Assim, pouco a pouco, os historiadores vão percebendo que as possibilidades de construir discursos sobre o passado ultrapassam os limites impostos pela escrita. Em finais dos anos 60, por exemplo, o historiador Marc Ferro, no interior da chamada Nova História, começa a defender claramente a adoção do cinema como fonte legítima e fundamental para a investigação e a exposição da história. Além de utilizar imagens cinematográficas como fontes de suas pesquisas, Ferro dá início à produção de filmes históricos.

Nas três décadas que se seguiram, o horizonte de possibilidades se ampliou progressivamente para os historiadores. Isso se deveu a uma série de acontecimentos paralelos: difusão dos circuitos televisivos; criação e organização de muitos arquivos de sons e imagens, facilitando o acesso às fontes; criação e desenvolvimento de cursos universitários de cinema, audiovisual e comunicação; difusão de tecnologias audioimagéticas cada vez mais acessíveis (Super-8, vídeo, multimídias informatizadas).

Primeiramente, as atenções dos historiadores voltaram-se quase que exclusivamente para o cinema, setor produtivo já consagrado tanto quanto arte quanto como indústria cultural, e que, de certa forma, já contava com uma sedimentação “geológica” do saber instituído, fruto de toda uma produção realizada em torno da história e da teoria do cinema, além da existência de alguns trabalhos pioneiros que tentavam analisar certos elementos da cultura cinematográfica em sua imbricação com a sociedade. Pré-requisitos estes ainda inexistentes, naquele período, para a televisão e o vídeo. Apenas alguns anos mais tarde os historiadores, então, dar-se-iam conta de que também outras mídias audioimagéticas poderiam ser objetos de suas reflexões, em um processo que culmina hoje com alguns trabalhos, ainda que não muito numerosos, que vêm sendo realizados com a tecnologia digital.

E é exatamente explorar, de forma sucinta, o percurso desses trinta anos, problematizando alguns de seus aspectos básicos, o que este artigo buscará realizar.

### *Imagem & história: múltiplas abordagens*

Um olhar retrospectivo sobre essas últimas três décadas nos demonstra a existência de um vasto campo de estudos que se ocupa, direta ou indiretamente, das vinculações existentes entre as imagens e a história (esta entendida em suas diversas acepções), muito embora isso esteja longe de uma realidade que englobe a maior parte dos historiadores. Tais relações, ao passo que novos trabalhos e perspectivas vão surgindo (tanto no campo da epistemologia da história, quando no das teorias e técnicas audiovisuais), vão se complexificando e se enriquecendo.

A multiplicidade dessas abordagens é tal que se torna até difícil realizar uma delimitação clara das mesmas. Não obstante isso, algumas classificações podem ser feitas, mesmo que sob a rubrica de uma esquematização cujo objetivo é apenas pontuar algumas tendências. Nesse sentido, poderíamos classificar esses estudos dentro de seis gran-

des eixos, sendo que cada um deles comporta uma série de diferenciações menores. São os seguintes:

1) *A história da imagem* (e suas derivadas: a história da pintura, a história do cinema, a história da televisão, etc.). Trata-se de campos historiográficos setoriais específicos da disciplina histórica que investigam diacronicamente as imagens, segundo perspectivas teórico-metodológicas as mais diversas.

2) *A imagem como agente da história*. Campo de investigação complexo e polêmico – em que estiveram envolvidos estudiosos de diversas áreas do conhecimento (história, sociologia, politicologia, filosofia, cinema, psicologia, psicanálise, educação, semiologia, etc.) – que se encontra ligado a uma série de discussões que marcaram a teorização da arte e dos *mass media* ao longo do século e que envolve reflexões sobre questões como: o *poder ideológico e político das imagens* (especialmente do cinema e da televisão); a *capacidade de influência* dos discursos imagéticos (pela sua natureza); o caráter *passivo* ou *ativo* do ato de recepção de imagens, etc.

3) *A imagem como testemunho (documento) do presente*. Nessa ótica, buscam-se nas imagens elementos que documentem aspectos diversos do período no qual elas foram produzidas. Assim, de acordo com a divisão clássica entre fontes primárias e secundárias, as imagens seriam utilizadas, nesse caso, apenas como primárias. Os limites temporais dessas investigações, no caso da utilização das imagens reprodutíveis (fotografia, cinema, televisão, vídeo, etc.), são, logicamente, restritos ao período de existência dessas tecnologias. As formas de utilização das imagens como documentos para o estudo do passado são diversas e vão de uma utilização que vê nas imagens um espelho mecânico da sociedade que a criou até outras, mais refinadas, que visam compreender os mecanismos de mediação entre o *real histórico* e a representação fílmica.

4) *A imagem como modalidade de discurso sobre o passado*. Trata-se das abordagens que estudam a imagem (cinema, televisão, vídeo, etc.) como discurso histórico. A estas não interessa, *diretamente*, aquilo que as imagens podem aportar sobre o conhecimento da época na qual elas foram produzidas, mas aquilo que nelas (seu *conteúdo* e *forma*) discursa sobre um determinado fenômeno histórico representado nas telas.

5) *A produção de discursos audiovisuais como meio de expressão do historiador*. Enfoque recente das investigações historiográficas que defende e estuda as possibilidades teóricas e práticas para que os historiadores utilizem as imagens (sobretudo o cinema e o vídeo) como meio de expressão de seus conhecimentos, sejam estes de natureza teórica ou empírica.

6) *A utilização das imagens no ensino da História*. Trata-se de trabalhos que visam investigar as possibilidades de utilização de discursos imagéticos no processo de *construção* da História, em especial no domínio da educação, muitos com inspiração nos estudos cognitivos.

Evidente que todos esses enfoques não se manifestam de forma pura e acabada e os limites que os separam são muito tênues, além das próprias diferenciações internas dos trabalhos realizados, como apontado acima, assim como as tendências regionais. Estas se manifestaram desde os primórdios da abordagem, com o aparecimento de algumas obras pioneiras na Alemanha, na Inglaterra, nos EUA e na França, que, pouco a pouco vão se ampliando, especialmente a partir de meados da década de 1970.

No caso dos países nórdicos europeus, por exemplo, nota-se uma tendência clara dos historiadores a utilizarem o cinema de uma forma *empirista* e algumas vezes *meccanicista*. Nos filmes, em geral, é buscado apenas seu conteúdo explícito, em detrimento da pesquisa em torno da construção fílmica como um todo. São assim privilegiados como objeto de análise os documentários e, em certos momentos, os filmes de ficção que possam ser abordados como *propaganda ideológica*. Muitos desses pesquisadores se aglutinaram em torno de uma instituição formada no início dos anos 80: IAMHIST (*International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education*). Com outra perspectiva, surgem também propostas distintas de se construir a história do cinema, que se contrapunham à tradicional história *panteon* que relatava factual e cronologicamente os grandes nomes da história da sétima arte. Inspirados na historiografia social e nos *Cultural Studies* nascentes, alguns historiadores passam a buscar fazer uma investigação do cinema que tivesse a sociedade e a cultura como suas âncoras básicas. A história do cinema passa, assim, a ser vista como resultado (direto ou não) de uma conjuntura sociocultural específica. Como se pode perceber, a maior parte dos estudos sobre a relação imagem-história que são realizados nesse período no Norte da Europa enquadra-se no enfoque que privilegia a imagem como testemunho do presente, mesclada com algumas aportações que a enxergam como agente da história, deixando à parte o domínio da história do cinema que é mais específico.

Na França, na Espanha e na Itália, até os anos 90, a situação não seria tão distinta, não fosse pela diferença dos métodos de abordagem das imagens. Aqui, e de forma mais contundente na França, esses estudos seriam fortemente marcados por dois tipos distintos de abordagens teórico-metodológicas. Um destes inspirado na semiologia e outro ligado à chamada “École Ferro”. Os primeiros, não muito numerosos, buscavam resgatar o contexto histórico (em geral oculto no discurso dos semiólogos do cinema)

nas análises fílmicas ou utilizar as técnicas da semiologia para abordar os filmes como instrumentos de investigação histórica. O maior expoente dessa linha foi, sem dúvida, o historiador Pierre Sorlin, seguido de alguns discípulos. Mas, com a crise geral do estruturalismo, pouco a pouco esses estudos vão se tornando mais raros, até praticamente desaparecerem na década de 90. O restante dos estudos, em geral, seguiu a abordagem iniciada nos anos 60 por Marc Ferro que, embora não teorizando muito sobre o tema, teve o grande mérito de começar a difundir e a legitimar o uso do cinema nas academias historiográficas, beneficiando-se em muito do prestígio alcançado pela Nova História, da qual se tornou um dos ícones. Aqui, os filmes, em especial os de ficção, são analisados como testemunhos do período em que foram realizados e, como documentos primários, são tidos como mais úteis para determinados tipos de pesquisa do que os escritos, pela sua especificidade imagética, que permite que aflore um espaço não-visível da sociedade do qual o historiador deve tentar se apropriar. Ao se referir também aos filmes como agentes históricos potenciais, devido à sua importância social, Ferro alude ao processo de criação, por alguns cineastas, de uma espécie de contra-história, em que estes se contrapõem, muitas vezes de forma implícita, aos poderes instituídos e, conseqüentemente, à história oficial. Alguns críticos dessa linha de pensamento, a exemplo de Serge Daney, advogam a idéia de que os filmes aqui são muito mais utilizados como comprovação de um conhecimento baseado na escrita do que como fonte real de um saber *novo*. Outros reprovam o fato desses estudos não possuírem uma metodologia clara de abordagem do filme como portador de uma linguagem distinta da escrita, transpondo assim, às vezes mecanicamente, outros métodos de leitura de discursos. Mas, independentemente da pertinência ou não dessas críticas, a questão é que esse tipo de abordagem foi a que mais se difundiu, em nível mundial (à exceção talvez do universo anglo-saxão), no espaço específico dos historiadores; situação que se manifesta ainda hoje, apesar das transformações originárias do aparecimento de novos enfoques, inspiradas sobretudo pelos estudos norte-americanos.

Não se pode deixar de se referir também à tendência, crescente nos anos 80, e ainda presente hoje em muitas regiões, de se buscar, nos filmes, a representação de uma determinada categoria que uma sociedade faz de si mesma em certo período histórico. Surgem assim estudos sobre a imagem da mulher, do negro, do índio, da criança, dos trabalhadores, do mundo rural, etc., impulsionados pelos estudos históricos, sociológicos e antropológicos das chamadas *minorias*.

Nos Estados Unidos, o estudo da relação imagem-história se distancia um pouco do cenário europeu, com exceção de algumas proximidades com o caso da Inglaterra.

Ele remonta aos anos 50, quando muitos teóricos e estudiosos do cinema começaram a se interessar pela dimensão social dos filmes e a maneira como estes refletiam a *realidade*. História, neste momento, era sinônimo de sociedade, e muitos estudos se aproximavam mais da sociologia do que da tradição historiográfica propriamente dita. Isso seguia um pouco uma tendência mais ampla, na qual outros tipos de manifestação cultural e artística, em especial as de caráter mais popular, também eram analisados em sua relação com o social. O auge dessa corrente culturalista foi nos anos 60.

Esses estudos iriam se modificar um pouco com a emergência e sucesso dos estudos chamados de radicais (feministas, de gênero, homossexuais, étnicos, raciais, de correntes políticas, etc.), alargando seu espectro e mesclando abordagens de diversos campos disciplinares, em que a história possuiu certo espaço de ação. Nesse momento é que começam a aparecer os primeiros historiadores que não eram necessariamente especialistas em história do cinema interessados na utilização das imagens. Alguns nomes são aqui importantes, como o de John O'Connor, Robert Sklar e Daniel Perkins. Mas é nos anos 80 e 90 que ocorrerá uma transformação mais efetiva dessas abordagens e um deslocamento das atenções dos estudos da relação imagem-história dos três primeiros enfoques levantados acima para os três últimos. E serão os EUA o grande pivô desse movimento, mesmo estando conectados com algumas linhas de teorização sobre a escrita da história provenientes do outro lado do Atlântico.

### *“Novas” vias para a escrita da história*

O surgimento das possibilidades de se representar o passado através de imagens animadas não é recente. Ele data mesmo da criação do cinema como técnica de reprodução do movimento. Em muitos casos, pela ilusão de realidade dele derivada, o cinema era visto como “máquina de fazer história” ou como um grande arquivo memorial. É sintomático, por exemplo, o aparecimento, na França, no ano de 1908, de uma proposta de que os cemitérios passassem a ser dotados de câmeras e projetores cinematográficos para que os familiares dos mortos pudessem vê-los ressuscitando. Isso evidencia a concepção do cinema como uma “máquina de percorrer o tempo”. Os exemplos de *filmes históricos*<sup>2</sup>, ao longo da história da cinematografia mundial, são *incontáveis*. No início

---

2 Chama-se aqui de *filme histórico* aquelas obras que têm como temática um fenômeno histórico localizado temporalmente em um período anterior ao de sua produção.



do século XX, muitos destes tornaram-se sucesso e referência. Até 1914, boa parte dos curta e média-metragens tinham inspiração em temáticas históricas. Algumas das obras realizadas nesse período tornaram-se referências e clássicos, tais como *Cabiria*. Destes, talvez uma das mais emblemáticas – pelo lugar que ocupa na história do cinema, pela reação que despertou no público e pela forma clara como apresenta algumas das problemáticas relativas à reflexão sobre os discursos históricos cinematográficos – seja *Nascimento de uma nação*, de David Wark Griffith. Resultado de uma ambição *objetivista* do autor de representar *fielmente* o passado norte-americano, o filme deixa claro o quanto um discurso histórico encontra-se marcado pelo olhar de seu criador, revelando, assim, explicitamente, a complexa dialética entre passado/presente existente em qualquer representação do passado. Ele possibilita também a análise de como determinadas técnicas e recursos narrativos cinematográficos encontram-se interconectados a formas específicas de se representar um fenômeno histórico. A rigor, estas são problemáticas que podem ser levantadas (com maior ou menor facilidade) através da análise de qualquer *filme histórico*, mas que, no caso específico de *Nascimento de uma nação*, encontram-se mais visíveis e explícitas do que no geral.

Levando em consideração esses elementos, pode-se afirmar que o *filme histórico*, como detentor de um discurso sobre o passado, coincide com a história no que concerne à sua condição narrativa e ao fato de reconstruir as dimensões temporais de um processo, seja este fictício ou não. Portanto, não é absurdo considerar que o cineasta, ao realizar um *filme histórico*, assume uma posição semelhante à do *historiador*, mesmo que não carregue consigo o rigor metodológico que o trabalho historiográfico acadêmico costuma exigir.

Não é mais novidade o fato de que o grande público, hoje, tem mais acesso à história através das telas do que pela via da leitura e do ensino. De fato, o cinema cria um passado contra o qual os livros e as escolas não podem competir, ao menos em popularidade. Vive-se o paradoxo de um mundo *pós-literário*, em que a maior parte das pessoas sabe ler, tem acesso aos livros, mas não o faz. O sonho da difusão da enciclopédia iluminista dilui-se em 24 fotogramas por segundo ou, mais recentemente, em uma combinação matemática imagética.

Mas, apesar dessa importância social crescente adquirida pelas imagens, do cinema ter encontrado na representação do passado um de seus principais filões temáticos; e do fato de que este, desde seu início, aportava novas formas de construção da história, a maior parte os historiadores acadêmicos, durante muitas décadas, mantiveram-se céticos diante da possibilidade de visualizar esses filmes *cientificamente*. Essa postura

contrastava com a de alguns entusiastas que viam no cinema uma *forma substituta* da história escrita. São significativas, por exemplo, as palavras do próprio Griffith: “chegará um momento em que, nas escolas, se ensinará quase tudo às crianças através de películas. Estes nunca mais se verão obrigados a ler livros de História”. Mas, em geral, esses filmes encontraram uma grande reação negativa por parte do público dito “culto”, incluindo uma boa parcela dos historiadores, que enxerga nessas produções apenas um meio de vulgarização da história. Parte dessa rejeição provém do choque das concepções teóricas do historiador com as formas de representação histórica utilizadas pelos meios audiovisuais. Ao desconhecer as características discursivas dos meios audiovisuais, eles acabam esperando que um *filme histórico* transmita as mesmas *informações* encontradas nos livros de história. O julgamento de um historiador *tradicional* acerca de um *filme histórico* tende a ser sempre negativo, dado que o parâmetro de avaliação utilizado é sempre o da historiografia escrita. São exemplificadoras as palavras do historiador americano Louis Gottschalk, da Universidade de Chicago, em 1935:

se a arte cinematográfica se inspira tão constantemente no passado, deve se adequar aos padrões e ao alto ideal de rigor exigido na ciência histórica. Nenhum filme histórico deveria ser exibido sem que um historiador de reconhecimento tenha tido a oportunidade de revisá-lo antes.<sup>3</sup>

Mas, nas duas últimas décadas, esse quadro vem sofrendo transformações significativas, resultado de dois processos de revisão epistemológica paralelos. Um primeiro mais ligado à natureza e estrutura da própria *escrita* da história e um segundo ligado às reflexões mais diretamente conectadas aos discursos históricos audiovisuais.

Esse primeiro processo, que vem se desenvolvendo nos últimos 25 anos, é fruto de uma confluência de *novas* correntes filosóficas e historiográficas que têm se questionado sobre o próprio estatuto da história e levantado os limites epistemológicos das grandes *teorias históricas* que dominaram o Ocidente nos três primeiros quartos do século. Inicialmente influenciadas pelas aberturas produzidas pelo *estruturalismo*, pela *nova história* e pela *historiografia social anglo-saxã*, essas correntes, rapidamente, começam a absorver os novos dispositivos filosóficos criados a partir do esgotamento dos movimentos precedentes, a exemplo dos chamados *pós-estruturalismo*, *desconstrucionismo*, *pós-modernismo*, incorporando-os ao campo da epistemologia da história. Dos

---

3 Citado por R. Rosenstone. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997, p. 43.

filósofos contemporâneos, os mais referenciados são Derrida, Foucault e Lyotard, mas há também um processo de reabilitação das idéias de pensadores como Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, dentre outros.

Na Europa, o primeiro grande exemplo historiográfico desse processo talvez seja o lançamento do livro *Comment on écrit l'histoire* (1971), do historiador Paul Veyne, que retoma algumas das discussões acentuadas anteriormente pela *filosofia crítica da história*, de Raymond Aron e Henri Marrou. Nesta obra, Veyne conclui que a história não poderia ser uma ciência, visto que não explica e não possui método próprio, sendo assim uma espécie de *literatura bem informada*. Para ele, não existiria a *verdade histórica* (visto que esta seria fabricada) e o historiador seria um diletante, que não faria outra coisa que buscar o conhecimento pelo prazer de conhecer. Seu ofício deixaria de ser uma prática profissional específica e passaria a ser uma, dentre outras, *prática discursiva* que se ocupa do passado. Se a consideração da escrita da história como discurso aqui é apenas esboçada, dois anos mais tarde ela seria o centro de uma outra obra, lançada, desta vez, nos Estados Unidos. Referimo-nos aqui ao livro *Metahistory: the historical imagination in 19<sup>th</sup> century Europe*, de Hayden White, escrito sob a influência direta da lingüística e, em alguns aspectos, de algumas obras filosóficas específicas, de autores como Northrop Frye, Mannheim e Stephen Pepper. Nesta e em outros livros, o autor aborda a escrita da história como um *discurso* (uma forma lingüística) que deveria ser analisado não mais em função de seu conteúdo e de sua capacidade de referenciar o *mundo real*, mas em função de seus elementos significantes (a sintaxe e a semântica). Se estes argumentos já vinham sendo defendidos pelos lingüistas, na análise de outros tipos de textos, White teve o mérito de introduzir a textualidade no universo historiográfico. Mas ele vai mais além: em sua abordagem, White acaba por identificar a estrutura verbal do texto histórico com a forma do discurso narrativo (do relato). Mas nesse processo ele elimina por completo a existência de qualquer tipo de referencialidade desse discurso. A escrita da história, portanto, se construiria em função da imposição da estrutura do relato a um conjunto específico de acontecimentos e que, assim sendo, não existiria nenhum critério epistemológico ou ontológico que pudesse diferenciar a *realidade histórica* de sua *representação* (dos textos). *História e ficção*, dessa forma, seriam uma coisa só, para qual uma abordagem conseqüente só poderia ser aquela que desse primazia à análise de seus signos formais. Nesse sentido, por caminhos diferenciados, ambos os autores (Veyne e White) terminam por inaugurar, no campo da epistemologia historiográfica, novas abordagens da escrita da história – esta, vista como discurso narrativo, assemelhar-se-ia aos discursos ficcionais –, abrindo um

novo campo de discussão teórica que se expande ao longo dos anos 70 e sobretudo dos 80 e 90.

Na França, esse caminho é seguido, distintamente, por autores como Paul Ricoeur, Jacques Rancière, Michel de Certeau, Roger Chartier, dentre outros, que acabam se cruzando, em alguns pontos, com muitas das teses defendidas por autores como Michel Foucault, Jacques Derrida e Roland Barthes. Todos os quatro autores defendem o caráter discursivo-narrativo da escrita da história e de seus documentos, apontam suas semelhanças com a narrativa ficcional, mas não chegam ao extremo de negar ao discurso histórico qualquer especificidade. Dos quatro, aquele que certamente mais problematizou a questão foi Paul Ricoeur, a partir de finais dos anos 70. Sua tese principal é de que a escrita da história teria a mesma estrutura discursiva do *relato* (discurso sequencial em que os acontecimentos se integram em uma *trama*, em torno de uma sucessão temporal), dado que, segundo ele, os acontecimentos históricos imporiam a estrutura do discurso narrativo (e isso distinguiria a história das demais ciências humanas). Ele defende que a narratividade, na qual se encontram inseridas tanto a historiografia quanto a ficção, é a forma de expressão da própria historicidade. Ele define também os três principais tipos de relatos, o *ficcional*, o *mítico* e o *histórico*, e busca estudar as mediações presentes entre eles e o *real*. Ao mesmo tempo, investiga as relações existentes entre o discurso narrativo e as noções de temporalidade, de onde conclui que a chave de todo relato é sua *trama* – a mediação entre os acontecimentos e certas experiências humanas universais da temporalidade, ou seja, aquilo que dota os acontecimentos de sentido e inteligibilidade. No entanto, apesar de atribuir o caráter narrativo ao discurso histórico, ao contrário de White, Ricoeur não iguala a história à ficção, não obstante focalize sua relação como um dos pontos centrais de sua teorização.

No restante da Europa, poderíamos citar alguns autores que também fazem uma abordagem da história como discurso, tais como Hans Medick (*antropologia histórica interpretativa*) e Lüdke (*história do cotidiano*), na Alemanha, e Carlo Ginzburg (*micro-história*), na Itália. Mas o principal pólo (ao menos numérico) dessa *démarche* é, sem dúvida, os Estados Unidos. Dentro dessa linha, uma das principais correntes historiográficas norte-americanas intitulou-se, não por acaso, *linguistic turn* (expressão de autoria de Gustav Berman). Trata-se de um movimento heterogêneo que engloba, a rigor, quase todos os trabalhos recentes, em torno da história, que concedem uma importância decisiva para as questões da linguagem e do discurso. Criticando incisivamente a *antiga história social* que *ingenuamente* acreditava na existência de um *real* fora do *discurso*, e inspirados nos trabalhos de Clifford Geertz, autores como Baker, M. Jay,

Dominick La Capra, Poster, Louis Mink, W. B. Gallie e Hans Kellner, dentre uma infinidade de outros, defendem que o discurso histórico não faz nenhuma referência a uma realidade que se encontre fora do *texto*. Nesse sentido, as formas da linguagem humana seriam as únicas definidoras da *realidade*. Dentro de uma linha um pouco distinta, tem-se também a obra do filósofo *pragmatista* Richard Rorty, que defende que todo problema filosófico se resume a um problema de linguagem (herança do pensamento wittgensteiniano) e que toda epistemologia está impregnada de interesses práticos, não existindo nelas, portanto, nenhum valor ontológico. Há ainda uma série de outras pequenas variações desses movimentos. Pode-se citar, dentre outros, a *historiografia feminista desconstrucionista*, com trabalhos como os da historiadora Joan Scott, a *ciência histórica sociocultural*, cujo maior representante é Christopher Lloyd ou ainda a *nova história cultural*, da qual fazem parte autores como Robert Darnton, Lynn Hunt, Gabrielle Spiegel, etc. Todas essas correntes defendem que a *escrita da história* é um *discurso* e que o passado só pode ser compreendido a partir das mediações que se operam a partir do *mundo das representações*.

Essas novas abordagens do estatuto da história como disciplina do conhecimento e da escrita da história como discurso acabam reintroduzindo na historiografia, sob outras roupagens, as eternas disputas filosóficas que vêm sendo travadas desde os escritos de Platão: objetividade *versus* subjetividade, discurso *versus* experiência, realidade *versus* representação. Mas esse processo, longe de representar apenas o prolongamento de uma discussão estéril, tem o mérito de, pela primeira vez depois da *elevação* da *História* ao estatuto das *ciências*, no século XIX, no interior da própria historiografia, levantar uma série de questões epistemológicas que são, independentemente das respostas que a elas vão ser dadas, de extrema importância para a compressão história e da arte e do ofício do historiador e do artista, tais como: Qual a natureza do discurso histórico e de outros tipos de discursos que se reportam ao passado? Quais as relações existentes entre os diversos tipos de discurso que se reportam ao passado (histórico, mitológico, ficcional, etc.)? Qual a relação existente entre o discurso histórico e seus referentes? Existe uma *história* fora do *discurso* histórico? Como se estabelecem as categorias de verdade, ficção e verossimilhança dentro dos diferentes discursos sobre o passado?

E são a partir dessas discussões que se iniciaram as reflexões que recentemente começaram a abordar os audiovisuais como modalidades do discurso histórico. Não por acaso que os autores que se discute acima são as principais referências teóricas daqueles que hoje se ocupam da relação imagem/história na perspectiva de que tratamos agora.

No âmbito dessas discussões, também são os Estados Unidos o grande núcleo de produção. Dentre os principais nomes, destacam-se os seguintes: Anton Kaes, Barbara Abrash, Daniel Walkowits, David Herling, Janet Sternberg, K. R. M. Short, Leslie Fishbein, Martin Jackson, Natalie Zamon Davis, Phil Rosen, R. J. Raack, Robert Brent Toplin, Robert Rosenstone, Shawn Rosenheim, Sumiko Higashi e Vivian Shobchack. Partindo de uma visão geral da história como *discurso*, a maior parte desses autores defende que os audiovisuais são também, como a escrita, formas discursivas de representar o passado. Seus trabalhos, nesse sentido, caminham na direção de:

- Valorizar academicamente os discursos históricos audioimagéticos.
- Estudar as características dos discursos históricos audiovisuais e suas semelhanças e diferenças em relação a outros tipos de discursos históricos (historiografia escrita, literatura, mito, memória, história oral, etc.).
- Explorar as potencialidades introduzidas pelos discursos históricos audioimagéticos para a *escrita da história* e para os historiadores acadêmicos.
- Refletir sobre a relação existente entre as representações históricas audiovisuais e a historiografia escrita.
- Teorizar sobre as possibilidades dos historiadores de exporem seus conhecimentos através de dispositivos audiovisuais.
- Investigar os componentes das narrativas históricas audioimagéticas.
- Refletir sobre a questão do referencial e sobre o estatuto da ficção nos audiovisuais históricos; ou seja, sobre os tipos de *realidade histórica* representados em um audiovisual.
- Analisar filmes ou conjunto de filmes como discursos históricos autônomos em relação à historiografia escrita.
- Questionar os critérios de avaliação dos discursos históricos audioimagéticos.

Esses autores, no geral, defendem a idéia de que o cinema e o vídeo constituem (assim como a escrita e a oralidade) formas válidas e necessárias para se *representar* o passado, mas buscando, ao mesmo tempo, refletir sobre suas peculiaridades. Alguns, como Rosenstone e Raack, advogam que assim como a escrita é mais adaptada a expressar melhor determinados elementos e aspectos da história, a exemplo das descrições, das elaborações teóricas, das narrações cronológicas, o audiovisual expressa melhor questões como a emoção, os dramas cotidianos, os costumes, o caráter processual e plurissignificativo da história. Para Raack, a escrita convencional seria tão linear e limitada que seria incapaz de mostrar o complexo e multidimensional mundo dos seres humanos. Só os filmes, capazes de mostrar imagens e sons, de acelerar e reduzir o

tempo e de criar elipses, poderiam aproximar as pessoas da vida *real*, da experiência cotidiana das idéias, palavras, preocupações, distrações, ilusões, motivações conscientes, inconscientes e emocionais. Rosenstone, por seu lado, acentua a importância dos filmes apresentarem a história em um ritmo processual que lhe é próprio:

as películas mostram a história como um processo. O mundo audiovisual une elementos que a história escrita separa. Em geral, a história escrita não consegue proporcionar uma visão integral, mas fracionária. É necessário que o leitor faça um esforço para reconstruir as partes. No audiovisual, todos os aspectos do processo estão interligados, imbricados. (p. 53)

Esses autores defendem também a necessidade dos filmes inventarem grande parte dos elementos que compõem sua diegese, sem, no entanto, serem *a-históricos*. Rosenstone acredita que isso se deva à “necessidade que a câmara tem de filmar o concreto ou de criar uma seqüência coerente e contínua que sempre implicará grandes doses de invenção nos *filmes históricos*” (p. 57). Assim, continua ele:

a invenção é inevitável para manter a intensidade do relato e simplificar a complexidade de uma estrutura dramática que se encaixe nos limites do tempo fílmico. Estes incluem os mecanismos narrativos tais como a condensação, a alteração de fatos e a metáfora. (p. 58)

Para o autor, isso não significa que a *verdade* histórica deixaria de existir nos filmes, mas que, neles, seu lugar estaria deslocado: em vez de estar localizada na “exatidão” dos fatos, ela estaria na argumentação global do filme. Afirma-se ainda que a própria natureza dos meios audiovisuais acaba por levar a uma redefinição e ampliação do conceito e da idéia de história, questionando “verdades” até então tidas como absolutas. O audiovisual ainda traria elementos discursivos, novas formas de se pesquisar e construir a história, que a historiografia tradicional desconheceria completamente, colocando em evidência as limitações desta forma de se *escrever* a história. Por outro lado, aceitar a idéia de que a ficção possui uma função-chave na investigação e na reconstrução da história (no caso dos filmes) seria redefinir uma série de questões fundamentais para a teoria da história, mexendo com conceitos como os de “verdade” e “objetividade” ou com o fetichismo do documento escrito e de “evidências” empíricas. Como afirma Rosenstone, os filmes e os vídeos seriam

mais do que veículos de informação úteis para elaborar conclusões. São novas vias para “ver” o passado. Novos caminhos para enfrentar os materiais do passado, para interrogar o passado desde e para o presente. Suas implicações são difíceis de se estabelecer. (p. 175)

Reivindicando-se de uma *corrente historiográfica pós-modernista* – cujos exemplos de investigação prática e de textos escritos seriam profundamente escassos, limitado-se a alguns títulos como *O queijo e os vermes*, de Calor Ginzburg, *O retorno de Martin Davis*, de Natalie Davis e *Montallou*, de Emmanuel Le Roy Ladurie –, a maior parte desses autores acaba por visualizar dois grandes tipos de discursos históricos audiovisuais: o *tradicional* e o *pós-moderno*. Os primeiros seriam aqueles mais ligados à estética hollywoodiana, que, em muitos pontos, se assemelhariam, apesar de suas diferenças lingüísticas, à historiografia tradicional, na medida em que apresentariam o passado com uma roupagem *ultra-realista*, tomando por base os valores estéticos do romance do século XIX. Esses filmes acabariam, assim, por impor uma visão fechada do passado. Já os segundos seriam aqueles que rejeitariam a transparência como modelo de representação e construiriam uma história de múltiplos significados, deixando espaço para o aparecimento de várias possibilidades de interpretar os fatos e mostrando o passado em toda sua complexidade e indeterminação. Rosenstone sintetiza onze das principais características desses discursos audiovisuais pós-modernos, ao responder à questão “o que fazem realmente esses filmes com a história?": 1) explicam o passado com consciência do que estão fazendo; 2) narram a história com uma multiplicidade de pontos de vista; 3) se afastam da narrativa tradicional, com seu clássico “princípio, meio e fim”; 4) renunciam a um desenvolvimento cronológico da história ou, se narram história, se recusam a levar a sério a narração; 5) abordam o passado com o humor, a paródia, o absurdo, o surrealismo, o dadaísmo e outras atitudes irreverentes; 6) mesclam elementos contraditórios – passado e presente, ficção e documentário – e usam o anacronismo criativo; 7) aceitam e inclusive revelam sua parcialidade, partidarismo e retórica; 8) rejeitam analisar o passado de uma forma totalizadora; ao contrário, preferem um sentido aberto e parcial; 9) alteram e inventam personagens e fatos; 10) utilizam um conhecimento fragmentário ou poético; 11) nunca esquecem que o presente é o lugar de onde se representa e conhece o passado.

Essas idéias acabam, de certa forma, refletindo um movimento crescente de interesse e entusiasmo em relação à interface imagem/história nos Estados Unidos, englobando o cinema e, mais recentemente, a televisão e o vídeo. Mesmo que essa demanda ainda se encontre longe de tocar a maior parte dos historiadores, ela se manifesta, progressivamente, com mais intensidade, a ponto de já penetrar nos principais veículos de expressão da história acadêmica americana, a exemplo da *American Historical Re-*



view e da American Historical Association, uma das revistas e associações (respectivamente) estadunidenses de maior tradição historiográfica. O número de historiadores que se *aventuram* na produção de vídeos e filmes independentes ou na assessoria de programas históricos televisivos também não é pequena. Nos principais veículos de divulgação desse movimento proclama-se que o historiador do futuro será aquele que souber trabalhar com as imagens, principalmente, segundo os mesmos, se através do que chamam de *perspectiva pós-moderna*.

Mas o que se pode observar, à primeira vista, desse conjunto de trabalhos, é que – independente do fator positivo de introduzir o mundo dos discursos históricos audiovisuais na *fortaleza* acadêmica historiográfica e de chamar os historiadores a refletirem sobre as especificidades e potencialidades dessas imagens – suas reflexões ainda se encontram em um estágio embrionário. A rigor, seu projeto (de investigar os elementos dos discursos históricos audiovisuais e de introduzi-los na prática do historiador) está em fase de gestação, em um momento em que os trabalhos ainda possuem um tom de *manifesto*, demonstrando o desejo e a necessidade de se fazerem aceitos. Suas teorias ainda beiram, muitas vezes, um certo *superficialismo*. Nos principais trabalhos dos autores citados, por exemplo, as questões epistemológicas por eles levantadas (de importância indubitável para a reflexão desse *novo* campo interdisciplinar) não são exploradas em profundidade e não são acompanhadas de investigações e análises concretas dos discursos imagéticos. Apesar de se reivindicarem como *filhos* de uma história feita através do *discurso*, muitas das análises dos audiovisuais realizadas por esses autores centralizam-se no plano da trama diegética, ou do *récit*, como já havia acentuado Sorlin já nos anos 70, a respeito dos estudos sociológicos que se ocupavam do cinema.<sup>4</sup>

A definição de filme *pós-moderno* adotada por alguns desses autores americanos, como manifestação de uma *história pós-moderna* de que os livros não conseguiriam dar conta, parece ser, também, fluída e inconsistente. Às vezes, parece coincidir, simplesmente, com aqueles filmes que rompem com a transparência da representação. Mas é necessário se questionar se isso seria sinônimo de *pós-modernismo*? Muitos dos filmes por eles citados como possuidores de um discurso histórico *pós-moderno* – a exemplo inclusive da obra de Glauber Rocha – encontram-se tão incrustados em um *projeto* por eles mesmos denominado de *modernista* (ao que buscam insistentemente rejeitar) que

---

4 P. Sorlin. *Sociologie du cinema*. Paris, Aubier Montaigne, 1977.

fica difícil compreender qual a lógica da classificação. Por outro lado, alguns filmes quase que completamente produzidos em um estilo transparente, a exemplo de *JKF*, de Oliver Stone, são considerados como *pós-modernos* apenas por romperem com alguns limites impostos pela historiografia escrita. A recorrência a uma denominação tão polêmica e de múltiplas acepções, como *pós-modernismo*, leva a crer que sua utilização tenha mais um objetivo de provocação e divulgação do que propriamente de esclarecimento teórico e epistemológico. Mas, não obstante os limites atuais desse movimento, os sinais indicam que ele está conseguindo impor sua presença no mundo acadêmico, o que, certamente, facilitará a sua entrada em uma nova fase de existência: de exploração dos flancos abertos, complexificada pela entrada em cena das tecnologias imagéticas digitais.

Já na Europa, e em especial na França, essa *euforia* norte-americana é praticamente inexistente, embora os estudos sobre a relação imagem-história sejam cada vez mais numerosos. Uma das causas para essa diferenciação talvez possa ser encontrada na força ainda existente da “École Ferro” e no ceticismo e orfandade gerados pela crise da semiologia. No caso particular da França, os pesquisadores que se ocupam da relação imagem/história ainda são muito cautelosos ao adentrarem no terreno da *história audiovisual*. Os exemplos são isolados. Enquanto grupo, pode-se visualizar alguns historiadores ligados ao Instituto do Tempo Presente, coordenados por Christian Delage. Com a interlocução de figuras como Paul Ricoeur, Michel de Certeau ou Jacques Rancière, esses pesquisadores começaram, a partir sobretudo da década de 1990, a pensar o cinema, o vídeo e a televisão enquanto modalidades de discursos históricos. O foco central de sua abordagem é a análise e teorização da narratividade nos *filmes históricos*. Os primeiros resultados dessa *démarche* começam a ser visualizados em alguns congressos e publicações coletivas e apontam para horizontes que podem ser interessantes.<sup>5</sup> Na Espanha, alguns esforços também vêm sendo realizados nesse sentido, especialmente pelos pesquisadores do núcleo de pesquisa Film-Historia (dirigido por Caparrós-Lera) que publica uma revista de mesmo nome. Em outros países, o quadro aparenta ser semelhante, embora apresentem suas particularidades.

---

5 A. De Baecques; C. Delage (orgs.). *De l'histoire au cinéma*. Paris, Editions Complexe/IHTP/CNRS, 1998 (Collection Histoire du Temps Présent); C. Delage (org.). *Le cinéma face à l'histoire*. Paris, Jean Michel Place, 1997 (Vertogo: Esthétique et histoire du cinéma); C. Delage, N. Roussellier (orgs.). *Cinéma, le temps de l'histoire*. *Vingtième siècle: revue d'histoire*, n. 46, abr.-jun. 1995.

Mas aqui também, assim como ocorre nos EUA, os estudos referentes à relação imagem-história parecem estar sofrendo uma transmutação, embora ainda não muito visível. Isso pode ser analisado levando-se em consideração pelo menos dois processos, um mais diretamente ligado à configuração das próprias ciências humanas e um outro às transformações tecnológicas vividas pela humanidade nas últimas décadas.

Primeiramente nota-se, como bem observou François Dosse, ao analisar o panorama das ciências humanas na França dos anos 90, que, por trás do aparente vazio paradigmático deixado pela crise das grandes “ideologias” modernas e pelo niilismo derivado do pós-estruturalismo, constroem-se novos modos de elaboração do conhecimento que privilegiam novos tipos de relações entre as diversas ciências e campos de produção de sentido. Trata-se aqui da emergência da *transdisciplinaridade*, conceito este que se relacionaria com um novo tipo de aliança, em forma de tríade, que se configura no cenário das ditas ciências humanas, exatas e epistemológicas ou filosóficas. A transdisciplinaridade se diferiria da interdisciplinaridade devido ao seu caráter mais integrativo e ao fato de, contrariamente a esta última, não mais se basear na “deportação de conceitos” e em uma “prática selvagem” de co-habitação hierárquica. Essa tendência teria como resultado, no território específico da História, uma relação desta para com os campos da produção imagética menos impositiva e mais dialógica, assim como uma maior abertura para contatos com as chamadas ciências exatas, com destaque para a informática. Isso confluiria para o segundo processo ao qual se refere acima, que tem como ingrediente principal a rápida mutação das mídias imagéticas e sua fusão com a informática, originando as novas tecnologias digitais de produção e reprodução de imagens. E estas – ao integrarem e digitalizarem antigas mídias, ao mesmo tempo que criam novas – acabam por complexificar todo o tratamento teórico e prático que vinham sendo dados às imagens pelos historiadores, assim como por introduzir, no território historiográfico, possibilidades (que podem ou não ser aproveitadas e desenvolvidas) de modificação nas formas de difusão dos conhecimentos históricos.

Trata-se sem dúvida de um percurso ainda pouco explorado, tanto pelos europeus, quanto pelos americanos, mas que, pelo seu potencial, merece ser assinalado neste artigo. No entanto, é importante frisar que se adentra aqui em um universo cujas fronteiras ainda não se encontram delimitadas, mas que sugerem a abertura da historiografia para limites antes nunca sequer imagináveis.

## *Que passado poderemos digitalizar?*

Se a consciência de que as imagens ampliariam as possibilidades discursivas da escrita da história, no caso do cinema e do vídeo, já começava a se tornar evidente nos principais centros acadêmicos de produção historiográfica, como apontado acima, que ela tende a se dilatar com a difusão aceleradas das novas tecnologias de informação e comunicação, especialmente as de suporte digital, mesmo que a resistência dos historiadores para com estas ainda seja maior do que para com as mídias clássicas. Isso em função das próprias evidências tecnológicas. Refere-se aqui ao fato das recentes criações da indústria telemática e informática virem introduzindo determinadas características nestas tecnologias que viabilizam a transformação da “natureza” e das funções do saber (de onde o histórico não é exceção). Destas, destacam-se algumas, que, a depender da forma como sejam utilizadas, *podem* ser significativas para a renovação da *escrita* da história.

A preponderância do suporte digital seria uma destas. Devido à rapidez de transporte, à maleabilidade, à flexibilidade e à capacidade de armazenamento dos suportes digitais, os novos discursos teriam a possibilidade de integrar, com maior facilidade, rapidez e criatividade, diversos tipos de mídias (incluindo aquelas originalmente não-digitais). O fato de estes discursos estarem digitalizados permitiria ainda que os mesmos estivessem integrados a redes mundiais informatizadas de comunicação, elevando o grau de possibilidade de metamorfose constante dos produtos e saberes, dificultando, assim, a cristalização de idéias, conceitos e estéticas. Isso implicaria na ampliação do caráter coletivo do saber, fruto da viabilidade da troca dinâmica e instantânea de saberes singulares de um grande número de agentes produtivos.

Acrescenta-se também que a plasticidade, a flexibilidade e a rapidez transformativa dos *bits* permitem que haja uma maior interatividade no processo de contato com os novos discursos. A interatividade aqui é entendida “como capacidade do sistema de acolher as necessidades do usuário e satisfazê-lo”.<sup>6</sup> Os produtos poderiam, então, não mais “chegar” mais prontos ao destinatário. A este caberia a possibilidade de remodelar, ressignificar e transformar o produto com o qual estivesse interagindo, de acordo com sua imaginação, necessidade ou desejo – obviamente que dentro dos limites técnicos dos suportes. Isso abre maiores chances para que os discursos tornem-se mais abertos

---

6 G. Battetini. *Semiótica, computação gráfica e textualidade*. A. Parente, op. cit., p. 69.

e fluidos, diminuindo-se bastante as fronteiras e as distâncias existentes no processo de comunicação entre emissores e receptores, sem que, com isso, os agentes produtores percam sua singularidade. Nesse sentido,

a textualidade produzida pela tecnologia infográfica não pode, portanto, ser considerada um sistema fechado de signos: ela é uma ação em devir (*in fieri*). O texto da imagem de síntese transforma um projeto em futuro, aberto às modificações e à contribuição do usuário.<sup>7</sup>

Por sua vez, a possibilidade de que muitos sejam ao mesmo tempo produtores, difusores e consumidores de discursos viabiliza as condições para a concretização de uma situação na qual não existiriam mais centros exclusivos de produção, descaracterizando (ao menos parcialmente), assim, o chamado “consumo de massa”. Nesse sentido, o próprio saber poderia se transformar em um grande hipertexto, construído e reconstruído, a milhares de mãos e cérebros, sem eixos centrais.

Algumas características técnicas desses novos dispositivos permitem ainda a uma utilização mais constante e criativa de lógicas hipertextuais e não-lineares. Embora a hipertextualidade não tenha sido criada pelas novas tecnologias, visto que ela pertence à própria forma de raciocínio dos homens, estas aumentam significativamente as possibilidades de sua utilização no processo de produção cultural e acadêmica e no de armazenamento e consulta de fontes e dados. Os saberes e as informações poderiam, então, passar a serem dispostos de forma associativa na rede à qual pertencessem, modificando a lógica de acesso aos mesmos.

Não se pode deixar de revelar também o fato de que, ao permitir a fusão, mesclagem e interconexão (não como soma) de diversos tipos de mídias, as novas tecnologias acabam apontando para a criação de novas linguagens e novos signos comunicacionais. Estes poderiam integrar linguagens já existentes a formas inéditas de comunicação e pensamento. Esse processo poderia criar fendas e espaços para que brotassem signos “que seriam ao mesmo tempo suporte e prolongamento do imaginário”, estruturar reflexões e posicionamentos críticos e levar a transformações muito mais significativas no processo de construção e difusão do saber.

Visualizam-se ainda as possibilidades de surgimento de formas alternativas de narrativa que combinem aspectos da linearidade seqüencial das linguagens existentes

---

7 Idem, *ibid.*

(escrita, cinema, vídeo) com procedimentos hipertextuais, interativos, construídos sob novas lógicas de pensar o real e suas representações.

Se esses suportes, do ponto de vista meramente técnico, já permitem a visualização dessa nova arqueologia do saber, não se pode adotar uma posição ingenuamente otimista de que essa nova configuração se dará nesta direção. Nesse processo, como ocorrido outras vezes no passado, encontra-se em jogo uma série de interesses (políticos, econômicos, culturais, etc.), de percepções e de condições objetivas e subjetivas. Estes, juntamente com a prática coletiva dos sujeitos históricos, é que perfilarão os caminhos a serem tomados nessa viagem, cujas paradas não estão definidas de antemão e cujo fim certamente significará um novo começo.

Não obstante essas “limitações”, a existência de algumas dessas possibilidades, a depender do uso que venha a se fazer delas, *poderá* consistir em um passo decisivo no caminho de uma renovação do processo de construção, difusão e ensino-aprendizagem da história.