



## A Relevância do Pós-Narrativismo para as Problemáticas da Teoria Narrativista da História

Filipe Artur de Sousa Queiroz<sup>1</sup>

**Resumo:** o presente trabalho busca articular tanto uma retomada de aproximação da narrativa histórica com a narrativa cinematográfica como reorientar as reflexões por ora para as potencialidades do pós-narrativismo. Para tanto, se faz necessário retornar os pontos essenciais destes momentos de inflexões para, então, de forma sugestiva, lançar aquilo que é considerado como uma alternativa “dialógica” entre o “tudo é válido” de algumas diretrizes reflexivas pós-modernas e o rigor objetivo metódico incabível à emergência subjetiva da prática historiográfica.

**Palavras-Chave:** Narrativa. Histórica. Cinematográfica. Historiografia.

### The Relevance of Post Narrativism to the Problems of Narrative History Theory

**Abstract:** the present work seeks to articulate both a resumption already accomplished of approach of the historical narrative with the cinematographic narrative, as well as to reorient the reflections for now to the potentialities of philosophy postnarrativist philosophy of historiography. To do so, it is necessary to return the most essential points of these moments of possible inflections and then, in a suggestive way, to launch what is considered as a “dialogical” alternative between the “anything goes” of some reflexive directives of post modernism, and the objective objective rigor unstoppable to the subjective emergence of historiographical practice.

**Keywords:** Narrative. Historical. Cinematographic. Historiography.

### Introdução

O objetivo geral deste trabalhado reside na reflexão sobre os contextos e limites da teoria narrativista da história e o objetivo específico, por sua vez, se caracteriza por pensar estratégias alternativas que possibilitem algum tipo de complementação e superação das falhas localizadas, por meio de uma noção de pós narrativismo. Ainda, nestes primeiros momentos de introdução, deve-se evidenciar, também, outras duas características básicas deste trabalho: o seu objeto geral e o seu ponto de partida. Respectivamente: a narrativa histórica e a narrativa cinematográfica. As reflexões aqui propostas se iniciam por meio do cinema. Este último, então, é utilizado como ferramenta, meio para se pensar os limites e as categorias da própria narrativa histórica. Procedimento este, que pode parecer contraditório, já que busca pensar e refletir dinâmicas, contextos e regimes tão distintos. Contudo, a

---

<sup>1</sup> Mestre e Graduado em História pela Universidade Federal de Goiás (PPGH/UFG). Professor da Secretaria de Educação do Estado de Goiás (SEDUCE/GO).



constituição dos objetivos em si não possui raízes apenas em estudos e nas análises da narrativa do tipo fílmica.

Toda a empresa teórica toma seus formatos de legitimidade, também, dentro dos estudos históricos, a saber, por meio da aproximação sobre tipos de narratividade. Nesse tipo de empreitada torna-se obrigatório percorrer caminhos e lidar com procedimentos teóricos e metodológicos por vezes desafiadores e distoantes. Como é o caso de teóricos como Frank Ankersmit (2012a; 2012b), Jörn Rüsen (2010a), André Parente (2000), André Gaudreault e François Jost (2009). Mesmo diante de um escopo tão distinto, amplo e denso, vale reforçar que toda a jornada a respeito das potencialidades e limites da narratividade, se inicia da comparação da história com o cinema.

### **O Cinema**

O que nos diz as teorizações a respeito da narrativa cinematográfica? Pois se se pretende iniciar a problemática pelo cinema nada mais natural do que articular primeiramente por ele. Diante a gama de estudos e análises sobre o cinema, tem-se, por exemplo, a semiologia. Segundo algumas destas perspectivas estruturalistas (GAUDREULT; JOST, 2009) o cinema possui dois momentos fulcrais em sua existência: um momento pré-narração e a configuração e o estabelecimento da prática fílmica como inteiramente narrativa. Este tipo de estruturação da história do cinema como dual acaba por obrigar a articulação de procedimentos conceituais sobre a narrativa: “discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (GAUDREULT; JOST, 2009. p. 35).

A partir daí, então, inicia-se procedimentos teóricos que buscam, basicamente, afirmar a produção cinematográfica no tempo como sustentadas em estruturas. Esse tipo de visão acaba por aproximar e enquadrar as atitudes cinematográficas como um produto dotado de linguagem própria – a linguagem cinematográfica. Portanto, nada mais natural e justificável do que a aproximação do cinema com as estruturas da linguagem – como, por exemplo, as inúmeras instâncias narrativas, a polifonia, os tipos de narração, a função dos elementos constitutivos do cinema, o som, a trilha sonora, bem como o papel e a função dos cartões, das inserções e interações dos narradores.

Ainda dentro da dinâmica de elucidação sobre os tipos de tecnologias teóricas que significam a cognição do cinema, tem-se, por outro lado, autores que buscam trabalhar procedimentos reflexivos a partir da dinâmica da semiótica deleuziana. Como é o caso do filósofo brasileiro André Parente (PARENTE, 2000). O autor entende o filme como puramente narrativo. Para isto, concentra-se no enquadramento filosófico da narrativa: compreendê-la pela filosofia. Justificando, assim, a retomada



da semiótica de Gilles Deleuze (1985; 1990). Este tipo de procedimento acaba por acarretar numa série de inovações e consequências teóricas. Como por exemplo, o questionamento interino de abordagens que buscam estruturar a dimensão da narrativa cinematográfica dentro dos limites da linguística.

O propósito principal do filósofo é, contudo, resolver um específico problema: a falsa dicotomia que ao longo da história das teorizações cinematográfica se estabeleceu entre cinema narrativo *versus* cinema não-narrativo. Para ele, o cinema possui uma natureza imagética. Portanto, a narração não se configura como um processo linguístico. A cinematografia não é, pois, uma sucessão, por exemplo, de enunciados, mas, sim, uma sucessão imagética. A ordem do cinema não é, então, da categoria do discurso (enunciativo), e, sim, imagética. O trato semiótico do cinema faz, assim, entender que o filme é, sobretudo, com frequência e, simultaneamente, imagético e narrativo.

A originalidade de Parente, por assim dizer, em relação ao trato à narrativa fílmica, reside no seu entendimento como algo plástico. A narrativa, portanto, recebe um outro trato, uma outra significação; sua condição é, antes de tudo, a de enunciável. Não é nem o estado das coisas, nem o enunciado. Seu lugar, como ele mesmo bem expressa, é a fronteira. A condição a ser manipulada, trabalhada:

Haveria uma terceira forma de assimilação da narrativa a um aspecto do enunciado. Diferentemente das duas precedentes, desta feita, é a narrativa que faz advir a linguagem, nossa experiência originária e o sentido oculto do mundo são levados à linguagem pela narrativa. Parece-nos que é esse o sentido dos trabalhos recentes de Paul Ricoeur sobre a narrativa e o tempo. Para ele, a narrativa opera uma síntese de nossa vida, transformando o diverso e o heterogêneo que é nossa vida, dando-lhe uma significação. Além da dimensão cronológica que ordena as relações de antes e depois da ordem dos acontecimentos, a narrativa supõe uma dimensão configuracional (PARENTE, 2000, p. 33).

## A História

A exposição e breve discussão dos dois supracitados procedimentos teóricos deve ser compreendido a partir do objetivo em viabilizar a aproximação com o narrar histórico. Pois se a história possui alguma organização de seu material do tipo “narrativo”, pode-se questionar: o que fazer, então, quando se aproxima duas atividades narrativas como o cinema e a história? Primeiramente, então, com o intuito em enriquecer, substanciar e legitimar este tipo de contraposição, deve se evidenciar procedimentos teóricos da própria história que a sustente e a fundamente como prática narrativa.



Para tanto, busca-se trabalhar com a teoria da história de Jörn Rüsen (2010a), pois, este concebe toda uma série de procedimentos que regulam, metodicamente, a prática da história. Acabando por articular, também, a narrativa como elemento constitucional da natureza do pensar histórico e historiográfico – já que o pensamento do tipo “histórico” requer a obrigatoriedade da dimensão da interpretação (subjetividade). A articulação dos fatos, a iniciativa em operar de forma sintetizante e integradora, ligando “pontos” e unindo contrapontos para a construção de um todo narrativo, isto tudo só é possível por meio da narratividade. Desta forma, em Jörn Rüsen a história e suas articulações basilares se constituem e sobrevivem na (e com a) própria narrativa.

O pensamento histórico, em todas as suas formas e versões, está condicionado por um determinado procedimento mental de o homem interpretar a si mesmo e a seu mundo: a narrativa de uma história. Narrar é uma prática cultural de interpretação do tempo, antropológicamente universal. A plenitude do passado cujo tornar-se presente se deve a uma atividade intelectual a que chamamos de ‘história’ pode ser caracterizada, categoricamente, com narrativa. A ‘história’ como passado tornado presente assume, por princípio, a forma de uma narrativa. O pensamento histórico obedece, pois, igualmente pro princípio a lógica da narrativa (RÜSEN, 2010<sup>a</sup>, p. 149).

Se a história em sua constituição se organiza como narrativa, como, aliás, o cinema também se faz, o que se pode, então, obter da aproximação destas duas operações de sentido, suplantados por tal arcabouço teórico? Tais questionamentos, todavia, por ora, não serão respondidos. Vale destacar, ainda, mesmo que de maneira rápida, outra concepção narrativista da história. Desta vez cabe à especificidade do pensamento de Frank Ankersmit, que, juntamente com Hayden White forma a base do chamado narrativismo ou, então, da atual filosofia narrativista da historiografia (KUUKKANEN, 2015, p. 24).

Ankersmit realiza, precisamente, e isto é reforçado em suas últimas obras, específico deslocamento hierárquico de categorias, obrigando-o, assim, a trabalhar a dimensão da representação no texto histórico. Este movimento das categorias que o autor neerlandês realiza, se desenvolve, objetivamente, em colocar a relevância do significado (*meaning*) em detrimento da verdade (*truth*) e referência (*reference*), ou seja, a consolidação do significado que por sua vez se firma dentro da lógica da linguagem e da representação. O todo significativo cristalizado na narrativa histórica é, assim, suportado e legitimado pelas outras pequenas partes que constituem o processo historiográfico – o que justamente inclui outras categorias como a verdade e a referência (holismo).

O procedimento reflexivo engendrado por Ankersmit faz abalar estruturas significativas da história, inclusive seus aparatos de justificação e validação (critérios de verdade). O que se coloca em



questão para a ocasião é a dimensão de veracidade que tacitamente se espera de um texto historiográfico. Ao valorizar categorias como significado (*meaning*), em detrimento de outras; ao denunciar a dificuldade do enquadramento de sua teoria da história na logicidade racional empírica por isso da sua dimensão de representação; ao propor tudo isto pode-se questionar, afinal, se e como se estabelece (algum) critério de veracidade à prática historiográfica?

É justamente aí que reside o impasse, o limite da teoria narrativista de Ankersmit: os procedimentos de verificação, controle e rigor empírico, tão orgulhados pela história são aqui esfacelados (fragmentados). O que acaba por abrir oportunidades para criação de narrativas históricas fantasiosas, já que os critérios de regulamentação da verdade se fixam na coesão das partes com o todo (holismo). Tais critérios aparecem dentro da própria comunicação que reside no interior das narrativas históricas: o significado engendrado pelo texto histórico, o movimento de articulação das partes com o todo mantém sua sustentação na coesão, com a finalidade de manutenção e reforço da unidade. Apenas neste nível, destarte, é que se pode falar em veracidade para o texto histórico.

### **A Aproximação**

Diante do que foi discutido até aqui, vale reforçar que mesmo se tratando de procedimentos teóricos distantes, todos eles podem, sim, ser articuladas na finalidade de reflexão da narratividade histórica – por meio da aproximação, pois o entendimento da narratividade como constituinte basilar, elementar e fundamental tanto do pensamento histórico quanto do pensar cinematográfico, além de facilitar a aproximação entre as atividades, faz corroborar a dinâmica de formação de um todo (do tipo narrativo). Reforçar a história como meio de formação de um sentido que auxilie no agir humano intencional faz legitimar, também a formação do significado.

Portanto, se assim como a narrativa cinematográfica concebe algum tipo de todo, algum significado, por justamente articular de forma sintetizante, logo, a partir de seu entendimento como base do pensamento e da logicidade histórica, a história também articula na (e para a) confecção de um significado – mesmo que importantíssimas categorias sejam tidas e vistas distintas hierarquicamente. Do ponto de vista metodológico, então, primeiro se buscou consolidar como narrativo o cinema e a história, para que se pudesse, assim, constatar que ambos possuem procedimentos de articulação de sentido semelhantes que legitimem a aproximação. Vale, agora, então, proceder de forma analítica sobre o ponto de partida para se chegar à especificação de toda a questão: o pós-narrativismo.



Pensemos em níveis práticos e objetivos, neste momento, para posteriormente lançar as bases daquilo que se consolidará como ponto de partida para a filosofia pós narrativista da historiografia. A emblemática cena em que é apresentada pelo cartão “*Mr. Orange*” em “*Cães de Aluguel*” (1992)<sup>2</sup> propõe narrar todo o trabalho cênico do personagem *Mr. Orange/Freddy Newandyke* (Tim Roth) momentos anteriores à sua entrada para o bando de *Joe Cabot* (Lawrence Tierney). Trata-se, na realidade, do treinamento para a “fixação” de um disfarce, uma espécie de ensaio. Para tanto, *Mr. Orange* conta com o auxílio do “mestre”, o sábio, supostamente seu superior dentro de sua divisão. É este personagem o responsável pelo repasse dos procedimentos adequados para que seu disfarce não seja desvendado pelos criminosos. Especifica-se, aqui, para o momento a cena “história do banheiro”: uma narrativa fictícia em que *Mr. Orange* conta aos seus comparsas criminosos uma experiência pessoal.

A história se passa no ano de 1986, quando um sujeito entra no banheiro da estação de trem carregando consigo uma quantidade de entorpecentes. Contudo, quando o mesmo adentra ao local, se depara com um grupo de cinco policiais mais um cão farejador – que de imediato começa a latir em sua direção. O pânico, então, toma conta de si, fazendo-o cogitar a possibilidade de se retirar do ambiente. Todavia, o personagem persiste e realiza suas necessidades para, tranquilamente, depois, sair. A essência do ensinamento transmitido a *Mr. Orange* reside na ideia de que o policial disfarçado se caracteriza, sobretudo, como um ator. E que, assim, se faz necessário que o indivíduo em campo desempenhe sua encenação da maneira natural. Na qual o sucesso da operação, do disfarce, por assim dizer, dependerá diretamente de sua execução desta encenação.

A recomendação repassada a *Mr. Orange* se trata da interiorização da mensagem e a função da história: a dimensão da experiência pessoal; imaginar-se como quem vivenciou a situação em questão, pois, somente assim, poderá elencar o máximo de detalhes possíveis da narrativa ao ponto de torná-la crível. Afinal, *Mr. Orange* busca se passar por um criminoso, e o detalhamento, desta forma, acaba por possuir a função de critério de definição da verdade. Já que quanto mais detalhada a história, mais seus ouvintes acreditarão que, de fato, o próprio *Mr. Orange* tenha experienciado o fato narrado. Conseqüentemente, seu disfarce como criminoso terá maior aceitação pelo bando de *Cabot*.

Esta história se passa em um banheiro masculino. Precisa lembrar todos os detalhes do banheiro. Se tinha toalhas de papel ou secador. Tem que saber se portas, se havia sabonete

---

<sup>2</sup> *Cães de Aluguel* (1992, Quentin Tarantino).



líquido ou aquele pó cor de rosa. Se tinha água quente. Se fedia. Se havia alguma coisa nojenta, suja, imunda... espalhada nos vasos. Precisa saber tudo sobre este banheiro. Pegue todos os detalhes e faça sua história. Lembre-se que esta história é sobre você. Como reage aos acontecimentos. E o único jeito, irmão, é repetir isso, repetir e repetir (CÂES DE ALUGUEL, 1992).

O que chama atenção na cena são, justamente, as orientações para tornar uma história, um disfarce crível precisamente o que se faz para que outros aceitem e acreditem nas propostas que as narrativas levantam, abrindo espaço, desta forma, para a reflexão da verdade no cinema. O que Quentin Tarantino faz evidenciar aos olhos do espectador com a questão do disfarce de Mr. Orange, por exemplo, é a dimensão do significado e sua construção na narrativa cinematográfica, ou seja, precisamente a produção do significado na narrativa fílmica; a maneira pela qual se o constrói dentro da logicidade do cinema e como este mesmo significado se torna crível, aceito, tanto dentro do contexto da relação do mundo diegético, quanto na relação do cinema com o seu espectador.

Todas estas dinâmicas assumem, porém, caracteres e dimensões problemáticas quando se analisa, como é o presente caso, as obras de Tarantino, pois busca expressar a relação de produção do significado a partir da postura meta-cinematográfica: discutir como a produção de narrativas se organiza dentro da dinâmica do cinema, utilizando como veículo, para tanto, o próprio cinema. O que se pretende discutir com isso é o que esta atitude fílmica meta-cinematográfica representa e o que ela pode significar. Tarantino ao expressar, dentro de uma diegese, como uma história deve ser contada, e quais os elementos que nela devem existir, ao representar isso cinematograficamente, certamente pretende discutir o que o cinema faz para que seu significado se torne “crível” – o que para as categorias da produção do significado se entende por coesão.

Para que a reflexão possa fluir de maneira lúcida, vale destacar, reforçar, justificar e legitimar, mesmo que de forma rápida, quais as devidas aproximações viáveis entre as tecnologias teóricas até o momento utilizadas. Pois sabe-se, por exemplo, que as perspectivas de Ankersmit não se dialogam totalmente com as de Rüsen; nem as orientações semióticas de Parente contemplam as orientações semiológicas de Gaudreault e Jost. Portanto, o uso destes pares reflexivos recortados, a fim de viabilizar a reflexão da narrativa histórica, se faz entre a semiologia e a filosofia da linguagem: a formação do todo e da interatividade das partes (menores com as maiores); e a teoria da história ruseniana se relaciona diretamente com semiótica deleuziana resgatada por Parente: a essencialidade narrativa do (e no) cinema e da (e no) história.



## A Análise

Retomando a cena anteriormente descrita, a partir dela e do que Tarantino ali potencializa, e diante do que até aqui vem sendo exposto, sobre narrativa cinematográfica e histórica, pode-se questionar de maneira aproximativa: entendendo a história como produtora de um todo, um significado, assim como o cinema faz, possuiria ela, então, as mesmas estruturas?<sup>3</sup> Possui a história estas mesmas lógicas de interatividade de partes com um todo? O significado verdadeiro sobre o passado, cristalizado numa narrativa histórica, se efetiva por meio da melhor argumentação? Se sim, a narrativa histórica verdadeira seria, então, aquela que melhor expressasse habilidade do historiador em argumentar – sagacidade no uso da retórica? Seria, portanto, o historiador o responsável por trazer a verdade sobre o passado à luz justamente por meio de seu poder de convencimento? A inviabilidade da história como testemunho ocular passa, agora, então, a se sustentar no critério de argumentação? Afinal, como exposto em “Cães de Aluguel”, a verdade histórica aceita é aquela que melhor desempenha seu poder de argumentação e contemplação de detalhes?

O que entra em jogo, aqui, é o potencial criativo da formatação do texto histórico – a chance em ficcionalizar que o historiador em seu ofício não possui. É evidente que dentro do quadro de possibilidades que a narrativa cinematográfica apresenta, a ficção acaba por potencializar o ato de narrar, aumentando, assim, as formas de produzir cinema. A reflexão central que se evidencia e permanece diante de tais questionamentos assim se resume: os comportamentos narrativos do cinema se estendem à narrativa histórica – já que ambas, afinal de contas, são narrativas?

É justamente o critério de narratividade bem como a produção e a consolidação de um significado, o que viabiliza pontos de inflexões e aproximação entre o cinema e a história. Vale destacar, contudo, que as diferenças “metodológicas” são, em si, significativamente marcantes, pois, o regime de veracidade que produz a história é inteiramente distante do cinema. Mesmo tendo este tipo de entendimento, ainda assim se pode observar a partir de Ankersmit, por exemplo, alguma espécie de possibilidade de contato entre as duas atividades: onde todos os seus deslocamentos de categorias acabam por valorizarem o significado em detrimento de outras categorias, outrora vistas

---

<sup>3</sup> A questão da coesão e produção do significado na narrativa fílmica, a partir da semiologia, então, ocorre da (na) interatividade entre enunciado e discurso. Ou seja, a articulação e interação entre as pequenas partes e as partes maiores – a dinâmica do todo com as partes. Portanto, já retomando o que, inclusive, o próprio Tarantino realiza no supracitado caso de “Cães de Aluguel” (1992), e que acaba por ratificar o que se busca aqui dizer: neste caso a logicidade da validade do que se conta, se narra, se organiza desta interatividade de partes com um todo.



como álibis para justificação e legitimação do que se faz na produção historiográfica. Diante desta perspectiva, o fazer histórico se aproxima, sim, da logicidade do cinema, o que faz reafirmar ainda mais o valor da subjetividade na história. Acaba-se por atribuir, assim, ao ofício do historiador, também significativo valor à dimensão da interpretação desmedida.

Nesse tipo de intencionalidade crítica, surge uma específica alternativa reflexiva teórica ao narrativismo. Pois, segundo a filosofia pós narrativista da historiografia, representada, aqui, pelo professor finlandês Jouni-Matti Kuukkanen, é precisamente, o narrativismo na sua forma mais recente que cristaliza o limite à subjetividade na historiografia.

A percepção de que é necessário escolher entre um pós-modernismo niilista do tipo “vale tudo” e um objetivismo absolutista fascinou muito da discussão filosófica contemporânea sobre historiografia e outros assuntos. Este livro tentou mostrar a maneira pela qual a historiografia, e especificamente seus principais produtos cognitivos, pode ser avaliada e classificada racionalmente, mas sem um compromisso com a teoria da verdade correspondente (KUUKKANEN, 2015, p. 198).

Bem como expresso na citação, Kuukkanen não busca, como Rüsen, por exemplo, articular algum método na forma de uma teoria sua da história. O autor dirige seus esforços críticos precisamente ao narrativismo e suas imbricações mais diretas: objetar sobre as consequências na justificação e validade da historiografia. Vale destacar que muitos dos problemas suscitados e sustentados por Ankersmit, são levados em consideração pela abordagem de análise de Kuukkanen. Como é o caso do lugar da historiografia entre a objetividade e subjetividade, o que, aliás, faz justificar sua defesa à perspectiva de afirmação de um pós-narrativismo “sem o compromisso com a teoria da verdade correspondente” (KUUKKANEN, 2015, p. 168).

Vale destacar, ainda, que de acordo com que se avança mais fundo nas formas e no pensamento do autor, cada vez mais se evidencia as linhas gerais de seu projeto reflexivo. Pois é bem verdade que Kuukkanen busca estabelecer algum tipo de limitação ao campo da subjetividade na prática historiográfica. Afinal de contas, como supracitado, a ideia niilista e pós-moderna (como ele mesmo designa) de “*anything goes*” (tudo é válido), desde que as partes estejam em postura de legitimação com o todo, tudo isto não se articula muito para um campo do saber que busca, basicamente, orientar o agir humano intencional.

A perspectiva pós narrativista, portanto, surge como alternativa ao holismo do jogo das partes com o todo, sistematizado na concepção de um movimento duplo: por um lado, desconstruir por meio de críticas filosóficas (e por vezes ontológicas) o que fora amplamente discutido, problematizado e (a)firmado pela filosofia narrativista da historiografia; por outro, almeja construir



pontes que viabilizem a historiografia não mais sustentada nestes mesmos tropos do narrativismo. Ou seja, sua postura se caracteriza como estabelecimento de limites à prejudicial subjetividade desmedida, fornecendo, ainda, uma “tipologia” alternativa às vontades e necessidades integradoras e sintetizantes da historiografia. Seus questionamentos centralizam-se na discordância daquilo que ele mesmo chama de “*The Narrativist Insight*” que se caracteriza como:

Imagine que você vá a uma livraria perto de você e procure a prateleira da história. O que você tem à sua frente são os principais produtos acadêmicos da disciplina. O que eles são? Naturalmente, são livros, muitas vezes com capas ilustradas e, normalmente, centenas de páginas escritas. Mas este é o principal produto acadêmico? Tinta no papel? Claro que não. Tinta em papel equivale a sentenças, e as frases nesses livros expressam declarações sobre o passado. Agora, escolha uma página do meio do livro e selecione uma frase lá. É possível concluir que alguma afirmação individual particular que a sentença denota no meio do livro é o principal resultado desse livro? Não podemos dizer isso. O livro na sua mão não é uma coleção de sentenças e declarações desconexas expressadas. É um texto. Se você virar o livro e ler a sinopse, poderá ter uma ideia do que realmente "diz", embora sabe-se que apenas ao ler todo o texto a mensagem se apresentará completamente. Os livros de história incluem visões integrantes, teses ou reivindicações, e todas as centenas de páginas e suas frases e declarações são projetadas para explicá-las e fundamentá-las. Isso é o que chamo de insight narrativista (KUUKKANEN, 2015, p. 1).

Deve-se reforçar que o entendimento da narrativa se configura como essencial na prática da história por, justamente, funcionar como meio (instrumento) viabilizador da união de elementos destoantes e/ou integrativos. A interpretação, neste sentido, é operacionalizada na força da narratividade como possibilidade de cristalização ou oficialização da ação na consciência histórica. O que, aliás, ocorre na confecção do significado (*meaning*) tanto de uma narrativa histórica do tipo científica (prática científica) ou mesmo do cotidiano (vida prática). Esse tipo de visão parte do movimento reflexivo que surge da filosofia analítica da história para o narrativismo e, por sua vez, deste último para uma concepção pós narrativa da historiografia.

Justamente em substituição a esta demanda sintetizante da história que é suprida pela narrativa, Kuukkanen sugere a dinâmica dos conceitos coligatórios, que se caracterizam como produtos que somente são produzidos, entendidos e explicados a partir da consideração de vários outros elementos e componentes históricos, visualizados em conjunto (KUUKKANEN, 2015, p. 99)<sup>4</sup>. A legitimação da ação sintetizadora operada pelos conceitos coligatórios reside na condição da

---

<sup>4</sup> Para tanto, Kuukkanen utiliza-se de dois procedimentos históricos que se configuraram como exemplos evidentes de operação de coligação (*colligation*): “*The Thaw*” e “*Christian Expansion*”. Respectivamente, “o degelo” na URSS a partir da inserção de ideias liberais (com a chegada de Khrushchev) pós era stalinista (KUUKKANEN, 2015, p. 100); e “expansão do cristianismo” o cristianismo e os elementos que favoreceram sua expansão e adesão em massa nas primeiras décadas e primeiros séculos do primeiro milênio (KUUKKANEN, 2015, p. 104).



própria história. Novamente, por ela se localizar no lugar de fronteira entre objetivo e subjetividade deve-se, portanto, consolidar e considerar outros critérios de qualificação de suas ações totalizantes e sintetizantes. Ao sugerir, porém, que a dinâmica da evidência e referência não se articulam como melhor ferramenta para o estabelecimento de critérios de validação e justificação, Kuukkanen faz operar um outro deslocamento de categorias

### **Considerações Finais**

Para finalizar o trabalho, se faz de suma importância remontar algumas colocações e problemáticas que foram tragas. Assumiu-se de imediato que o objeto de reflexão se trata da narrativa histórica. E que os meios para se pensa-la ocorreu pela aproximação com a narrativa cinematográfica. Ou seja, a metodologia se caracterizou numa aproximação teórica entre o cinema e a história. Para tanto, foram necessários recortes específicos, tais como a escolha dos materiais conceituais que viabilizam o procedimento. A semiologia e semiótica do cinema foram, então, evocadas, onde por meio de André Parente se constatou que o cinema se faz como essencialmente narrativo.

Mediante a demanda em suportar teoricamente a história dentro dos padrões narrativos, buscou-se a teoria da história de Jörn Rüsen e a filosofia da linguagem de Frank Ankersmit. Respectivamente, o primeiro afirma que a constituição do pensamento histórico se caracteriza como narrativa, devido a sua vocação interpretativa e sintetizante; e o segundo busca expressar que na relação com categorias específicas da história, tais como significado, verdade e referência, a validação da história como ciência é colocada em dúvida.

É justamente por meio destes dois procedimentos de teorização que se viabiliza a aproximação em dois momentos entre história e cinema. A saber: 1) a respeito da construção de um significado que se articula como um todo; 2) o entendimento das duas atividades, o cinema e a história como essencialmente narrativo. Esta aproximação, todavia, acaba suscitando uma outra questão de ordem teórica da história, que surge a partir da consideração das reflexões de Ankersmit: o lugar da verdade na história. A questão central, então, é: como, afinal, compreender que a produção da narrativa histórica pode se dar por meio de aproximação com o cinema, sendo que os regimes de controle são inteiramente distintos? Posto de outra forma: como aproximar o cinema da história, a respeito de suas produções narrativas, se uma das partes não possui evidente e necessário compromisso com a verdade – a história que se articula como meio empírico de orientação do agir humano intencional?



Nesse impasse, é que surge a originalidade do pensamento pós-narrativista: que deve partir de perspectivas filosóficas sobre o narrativismo de autores como Ankersmit, buscando, assim, “atualizar” os limites de certos aspectos da teoria narrativista da história. A filosofia pós-narrativista da historiografia do professor Kuukkanen faz emergir significativas possibilidades reflexivas para a teoria da história. E o faz, a partir tanto da consideração de específicas problematizações lançadas e sustentadas pela filosofia narrativista da historiografia, quanto pela reformulação e refutação de procedimentos reflexivos tão amplamente difundidos no narrativismo holístico.

O seu pós-narrativismo consegue dialogar de maneira ao mesmo tempo valorativa e crítica com as considerações que sustentam o papel da subjetividade na história. É exatamente aí que reside a originalidade de seu trabalho, na consideração daquilo que fora amplamente colocado por agentes específicos da pós-modernidade. Esse tipo de procedimento, resume-se justamente naquilo que é expresso no início do seu livro: tudo se inicia pela filosofia analítica da história e vai em direção ao narrativismo e que, posteriormente, deste último, se desenvolve o pós-narrativismo (KUUKKANEN, 2015, p. 14).

### Referências

CÃES DE ALUGUEL (Filme). Quentin Tarantino. 1992.

DJANGO LIVRE (Filme). Quentin Tarantino. 2012.

PULP FICTION: TEMPO DE VIOLÊNCIA (Filme). Quentin Tarantino. 2010.

ANKERSMIT, Frank. **A escrita da história. A natureza da representação histórica**. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2012a.

ANKERSMIT, Frank. **Meaning, Truth and References in Historical Representation**. New York: Cornell University Press, 2012b.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GAUDREAU, Andre; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

KUUKKANEN, Jouni-Matti. **Postnarrativist philosophy of historiography**. University of Oulu, Finland: Palsgrave Macmillan. 2015.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

RÜSEN, Jörn. **História Viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007c.



RÜSEN, Jörn. **Razão histórica. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1 reimpressão. 2010a.

RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do Passado. Teoria da história II.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007b.