



PERFORMANCES VISUAIS E ENSINO: DILEMAS DE ORIENTAÇÃO NO EMARANHADO DO TEMPO*

Heloisa Selma Fernandes Capel**

Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás

hcapel@gmail.com

RESUMO: O artigo discute os dilemas de orientação enfrentados pelo ensino de história, e, no esforço de pensar como o cinema pode contribuir com a problemática das temporalidades e das narrativas, enfatiza o aspecto presentificador e liminar da experiência histórica. Tendo como inspiração, a inversão narrativa do filme *Irreversível* (2002), a reflexão defende a ideia da história como experiência performática, estratégia em que os sentidos são lidos a partir das materialidades e formas narrativas, elementos a partir dos quais o ensino de história pode se tornar mais intenso e mobilizador.

PALAVRAS-CHAVE: Performance visual – Ensino – Cinema.

ABSTRACT: This paper approaches orientation dilemmas facing the teaching of history. In an attempt to show how cinema may foster the debate regarding temporalities and narratives, this discussion focuses on the presentifying and liminal aspect of historical experience. Inspired by the narrative inversion of the motion picture *Irreversible* (2002), it defends the notion of history as a performing experience, a strategy in which the senses are conceived through materialities and narrative forms; these elements may help the teaching of history to become more intense and active.

KEYWORDS: Visual performance – Teaching – Cinema.

O tempo destrói todas as coisas.

O objetivo deste artigo é discutir temporalidades como ingredientes do conhecimento histórico ao estabelecer relações entre cinema e história. Convencionalmente, parte-se do princípio que história e cinema são linguagens diversas de interpretação e conhecimento do mundo e, embora ambas lidem com as questões do tempo, usam estratégias próprias no trato com o tema.

* Comunicação apresentada em Mesa redonda na ANPUH/2011. Tema: Tempos de História, Tempos de Cinema: Problemas de Pesquisa e Ensino. Marcos Silva (FFLCH/USP); Alcides Freire Ramos (UFU); Heloísa Selma F. Capel (UFG); Jorge Novoa (UFBA). 19/07/11.

** Doutora em Educação pela UNESP – Universidade Estadual Júlio de Mesquita (2003). Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás.

A intenção é evocar os dilemas de orientação enfrentados pelo ensino de história e, no desafio de pensar temporalidades, discutir como o cinema pode contribuir para problematizar temporalidades e narrativas, metodologias de fundo para a pesquisa no campo do ensino. A expectativa é que a discussão se encaminhe para que no final, o cinema, encarado como performance visual, seja considerado mais do que um meio para pensar o tempo como construção histórica, mas, como um recurso próprio da história, afinal, as narrativas históricas que orientam a vida prática no tempo não estão restritas ao mundo acadêmico.

Referimo-nos às carências de orientação em voga nos estudos historiográficos que admitiram relações complexas entre o conhecimento histórico e a vida prática. Nos estudos do alemão Jörn Rüsen, inspirados na tradição historiográfica advinda da **Historik**¹, há uma ênfase nas condições da vida humana que, segundo ele, articulam-se aos procedimentos científicos a partir de carências de orientação. Sob esta perspectiva, o conhecimento histórico responderia às demandas de orientação advindas da vida prática, além daquelas do público destinatário da ciência da história, que também clamaria por orientações diante do fluxo temporal. Seria a história, portanto, a ciência responsável por revelar as dimensões entre passado e presente, articulados em jogos que envolveriam a tomada de consciência histórica. Ao realizar a proeza, a história, ainda, possibilitaria o apontar para um horizonte de expectativas, ou em melhor expressão, à pretensão de futuro que interconectaria intenções relacionadas à experiência do tempo². Ora, como seres eivados de historicidade, o pensar historiográfico não estaria restrito ao mundo acadêmico. A consciência histórica, como afirma é uma “categoria que diz respeito não apenas ao aprendizado e o ensino de história, mas que cobre todas as formas de pensamento histórico”³.

Assim, ao narrar, ensinando, seria possível inspirar-se em performances fílmicas para ler e pensar o tempo na história? Esta seria a pergunta de orientação deste artigo. Explico melhor, invertendo o objetivo direto da fala, com a apresentação de um

¹ DROYSEN, Johann Gustav. **Histórica**. Lecciones sobre la Enciclopedia y Metodologia de la Historia Tradução de Ernesto Garzón Valdés e Rafael Gutiérrez Girardot. Barcelona: Alfa, 1993.

² RÜSEN, JÖRN. **Razão Histórica** – Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: UNB, 2001.

³ RÜSEN, JÖRN. Didática da História: passado, presente e perspectivas a partir do caso alemão. Tradução de Marcos Roberto Kusnick. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v.1, n. 2, p. 7 – 16, jul-dez 2006.

filme: **Irreversível**⁴, filme francês de 2002, dirigido por Gaspar Noé que narra, de trás para frente, a história de uma vingança.

O enredo é simples: depois de ver sua namorada espancada violentamente e estuprada, Marcus (Vincent Cassel) é induzido a se vingar, o que faz, brutalmente em uma boate gay. Para contar a história, **Irreversível** mostra um dia e uma noite nas vidas dos amigos e amantes Marcus (Vincent Cassel), Pierre (Albert Dupontel) e Alex (Monica Bellucci). Todavia, como seria comum em filmes com temática recorrente de vingança, o foco não é apenas nas cenas de ação. **Irreversível** é todo ação, violência e ritmo, mas se diferencia por um fato: é narrado totalmente de trás para frente, com uma forma que não só extrapola a técnica do flashback, técnica que faz regredir a história no tempo sem perder a linearidade narrativa, mas que nos faz regredir com a história, dando-nos a impressão que algo seria reversível se pudéssemos voltar no tempo.



Irreversível (2002) – Cena Final em Rotação

Em diversas críticas ao filme encontramos a relação de **Irreversível** com o tempo e a narrativa, elementos que também são fundamentais à história:

⁴ Ficha Técnica: França, 120 films, 97 min, Cor. Idioma: francês, espanhol, italiano, inglês. Direção: Gaspar Noé. Produção: Christophe Rossignon. Roteiro: Gaspar Noé. Fotografia: Benoit Deble, Gaspar Noé. Música: Thomas Bangalter. Elenco: Monica Bellucci, Vicent Cassel, Albert Dupontel, Jo Prestia, Phillippe Nahon, Stéphane Drouot, Jean-Louis Costes. Festival de Cannes, indicação à Palma de Ouro.

O tempo é o tema central do filme **Irreversível**, sendo ele uma história de vingança. Alex (Monica Bellucci), namorada de Marcus (Vincent Cassel) e ex-namorada de Pierre (Albert Dupontel), é estuprada e agredida barbaramente depois de sair de uma festa. Marcus e Pierre, então, tentam descobrir o criminoso e o perseguem pelo submundo noturno e violento de Paris. No calor de sua ira e urgência, Pierre acaba por matar alguém que se interpõe a sua busca. Essa é a história. Comum tanto quanto podem ser as milhares de grandes pequenas tragédias que ocorrem diariamente nas cidades, grandes ou pequenas. Mas vamos rebobinar a narrativa, retirando-lhes os nomes: alguém arrebenta a cabeça de outro com um extintor de incêndio, quando este se interpõe em sua busca pelo agressor de sua ex-namorada. Afastando, assim, a manipulação narrativa que faz com que o espectador tome parte na história e partilhe o sentimento das personagens, é indiferente o sentido da trama. Do fato ao desfecho ou vice-versa, o acontecimento é um só. Uma coisa, entretanto, fica evidente ao se narrar a história ao contrário: o propósito que motiva os perseguidores fica desprovido de sentido, não por não terem falhado em seu objetivo, mas por jamais poderem atingir esse objetivo⁵.

Sabemos que a escritura da história, que supõe as séries cronológicas, lida com fechamento de textos, com a costura dos interstícios, com a inversão do procedimento da investigação que parte do presente. Contar a história do fim para o início, e se, a rigor, não há fim na temática da violência e da vingança como recorrências no cinema e no mundo social, há finalidades ao tratar do tema, no cinema ou na história. Finalidades, intencionalidades. Definimos finalidades, explícita ou implicitamente, quando ensinamos história. Para tratar das temporalidades, poderíamos evocar, por exemplo, as finalidades normativas e práticas definidas para o ensino de história no ensino médio. Os documentos de orientações curriculares são claros: “deve-se considerar a temporalidade como uma categoria central do conhecimento histórico para evitar anacronismos”, ou melhor, imprimir no passado nossos próprios sentimentos e razões. Dito isto, apresentam-nos, normalmente, propostas de sistematização de tempo que advém das mais diversas concepções de história: a periodização clássica, a da chamada história integrada, a história temática ou mesmo, vias intermediárias como a periodização clássica com pontuações temáticas.

Todos conhecem a classificação: a Periodização Clássica é a que se constitui a partir das temporalidades da divisão da história européia quadripartite: Idades Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea. Feita a partir da perspectiva evolutiva, apresenta trajetórias homogêneas, organiza conteúdos com linearidade e seqüencialidade. Há,

⁵ GONÇALVES NETO, João da Cruz. Direito e Tempo em Irreversível. Crítica. **Projeto de Extensão Direito e Cinema**, 2011. Texto digitado.

também, a História Integrada: a que tenta superar a seqüencialidade e linearidade com integração de conteúdos. Assim, por exemplo, história da América e Brasil figuram junto com povos da Pré-História, da Europa e da Ásia. Em alguns manuais e em decorrência da obrigatoriedade legal, aparece a História da África. Conhecemos, ainda, a História Temática, a que parte de temas selecionados ou eixos temáticos, com base em uma concepção mais ampliada de currículo. Orientação advinda dos PCNs, carrega, na



Irreversível (2002) – Divulgação

tentativa de uso no cotidiano escolar, as discussões sobre a superficialidade dos conteúdos, além da resistência e dificuldades de aplicação por parte dos professores. E, por fim, assistimos, ainda, a divisão que explora conteúdos de história entre a Periodização Clássica e Pontuações Temáticas. Como via intermediária, nesta perspectiva mantêm-se a opção pela exposição cronológica dos eventos históricos consagrados pela historiografia, mas agora intercalados ou informados por exercícios temáticos/atividades estratégicas que possuem ligações com o presente.

Destaque-se que, de maneira geral, na quase totalidade dos casos, a periodização clássica é mantida como pano de fundo para que a estruturação temática possibilite discussões de ordem historiográfica em diferentes períodos históricos e considere não

apenas os momentos históricos na dimensão da sucessão, mas também da simultaneidade, das contradições e rupturas ou mesmo as continuidades.

Em resumo, de origens normativas ou do cotidiano escolar, as orientações nos indicam que é preciso estabelecer períodos, guiar os alunos no tempo para que as razões de seu próprio tempo sejam relativizadas. Em perspectivas mais atuais, podemos, ainda, considerar que esta seria a tarefa magna da história. Tomando a historicidade como algo que nos pertence, inelutavelmente, a didática da história teria a função de orientar o indivíduo no tempo, desenvolver e tornar visível a consciência histórica que se desvela na interpelação com o mundo e com as diversas culturas. Este processo tornaria a interpretação de mundo mais complexa e menos redutora e contribuiria para a complexificação conceitual que nos auxilia a leitura historiográfica.

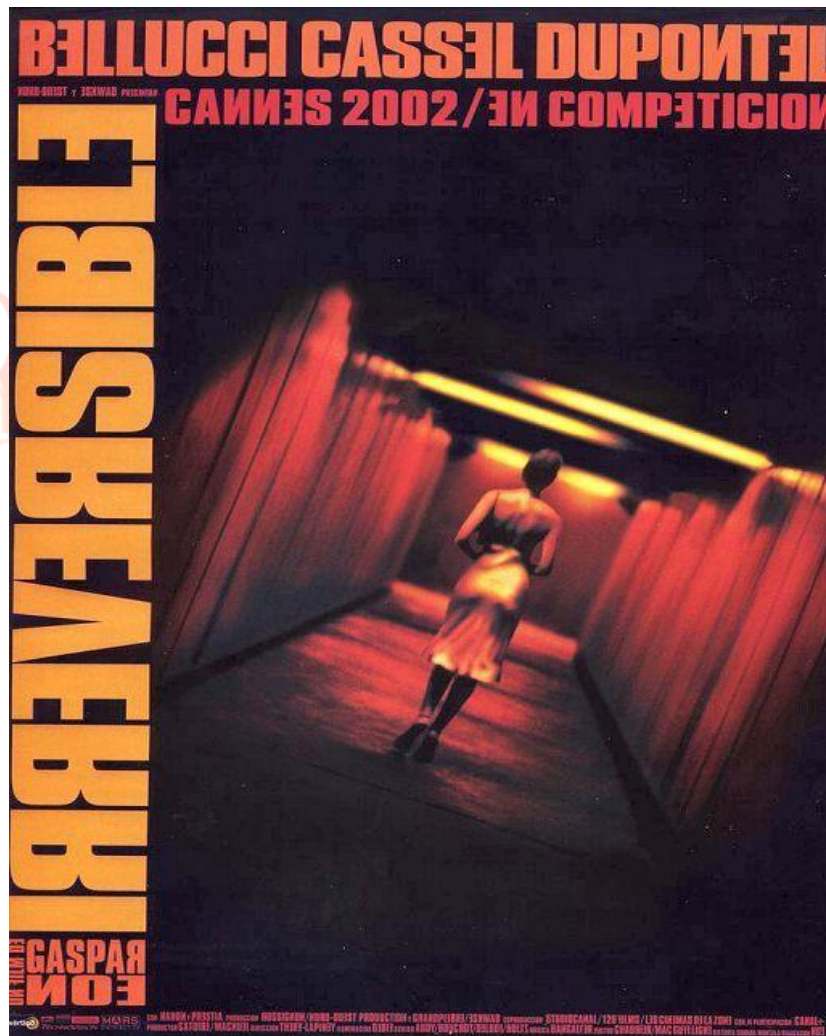
No filme de Gaspar Noé, nossos sentimentos e razões são intensamente explorados e testados. Se a princípio, o assassinato brutal nos parece absurdo, a narrativa desvela suas razões logo ao meio, quando nos apresenta os motivos da vingança. Nada que justifique o ato, mas que, de certa forma, o explica. O cineasta utiliza, para isso, técnicas que nos fazem sentir repulsa ao digerir a história: a câmera na mão gira incessantemente a cada vez que a sequência de cenas faz a volta narrativa, acrescentando à violência brutal das tomadas de assassinato, um som de baixa frequência como uma forma de provocar náuseas no espectador.



Irreversível (2002) – Cena de Violência

Irreversível promove, ainda, uma das cenas de violência mais impactantes da história do cinema. No plano sequência do estupro, são nove minutos de violência explícita, apresentada de forma extrema e desconfortante em que Alex (Mônica Bellucci) é morta depois de ser assediada e espancada.

Para alguns críticos, o filme de Gaspar Noé é uma prova que a forma de contar uma história interfere na qualidade do relato. O filme abre e fecha com a instigante frase: “o tempo destrói todas as coisas”. Para lidar com o passado e com a antecipação trágica do futuro, o filme lida com o tempo e narra com inversão narrativa. E o que fazemos ao ensinar sobre o tempo histórico?



Irreversível (2002) - Divulgação

Se o tempo da física é o número de posições que um corpo ocupa ao longo de sua trajetória, em um movimento que pode ser reversível, o tempo histórico precisa lidar com o devir, com o tempo qualitativo não numerável, com o tempo que decorre do tempo vivido, o tempo do efêmero e do horizonte humano fundado em nossa finitude. O tempo histórico, a rigor, é irreversível. Mas, em nossas finalidades aspiramos ensinar sobre o tempo histórico que tem, para alguns, a função de acompanhar os homens em suas mudanças, em sua descrição e análise⁶.

Em Paul Ricoeur, o historiador produz um tempo entre o da natureza e o da consciência. A prática histórica inscreveria o tempo vivido no tempo cósmico por meio de artifícios, como calendários, sucessão de gerações ou mesmo vestígios. Enquanto conhecimento, o tempo histórico seria uma solução refigurada do tempo físico e da consciência que organizaria a vida coletiva, ao mesmo tempo em que seria conhecimento do vivido⁷. Organizar e conhecer o vivido, refigurar o tempo, essa seria a tarefa da história. Portanto, na narrativa histórica, sob a “coerção do verossímil”, tudo seria possível de ser dito e pensado. Paul Ricoeur relembra a análise de Hannah Arendt que afirma que ante a fragilidade das coisas humanas, a narrativa confere uma coerência digna de ser contada. A autora usa a epígrafe da poetiza Isak Dinesen para falar desse poder refigurado da narrativa: “todos os desgostos podem ser tolerados se colocados em uma história”⁸. E, poderíamos acrescentar: ao refigurar o tempo é o historiador que dá sentido ao mundo. Paul Ricoeur enfatiza, ainda, o efeito de ficção dos textos históricos, e o compara à *elocução* retórica em Aristóteles:

Os historiadores modernos já não se permitem essas incursões fantasistas, no sentido próprio da palavra. Mas não deixam de recorrer, de formas mais sutis, ao gênio romanesco, tão logo se empenham em reafetuar, ou seja, repensar, um certo cálculo dos fins e dos meios. O historiador não se proíbe, então, “pintar” uma situação, “restituir” uma cadeia de pensamento e dar a esta a vivacidade de um discurso interior. Reencontramos, desse ponto de vista, um efeito de discurso sublinhado por Aristóteles em sua teoria da *lexis*: a “elocução” ou a “dicção” segundo a Retórica, tem a virtude de “colocar diante dos olhos” e, assim, de “fazer ver”.⁹

⁶ Como argumenta José Carlos Reis. REIS, José Carlos. **História e Teoria**. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 179-205.

⁷ RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997, p. 315-333.

⁸ Ibid., p. 333.

⁹ Ibid., p. 324.

Dessa forma, orientar no tempo narrativamente se constituiria em uma tarefa fundamental para o historiador que, com tintas ficcionais em sua forma de narrar, sabe localizar um mundo histórico entre os mundos históricos sucessivos, ou mesmo entre os mundos históricos possíveis. Ao pensar as temporalidades, o historiador oscilaria entre o passado e o futuro, ou, em melhor expressão, entre o seu “campo de experiências e o seu horizonte de expectativas”¹⁰. Perspectivas que se entrecruzariam, em diálogo no presente, e engendrariam interpretações.

Então, podemos concluir que, sob este argumento, ensinar sobre o tempo não seria, necessariamente, apenas estruturar temporalidades de forma sistemática, mas proporcionar experiências de interpretação que possam fazer ver o movimento entre o passado vivido, presente e subjetivado na tradição, e o futuro presente na expectativa de qualquer tempo histórico.

No filme **Irreversível**, a narrativa é organizada de forma inversa e nem por isso deixa de informar sobre sua feitura e sobre a sequência factual. Para destacar o que é irreversível na trama, explora as sensações. Náuseas, empatias anacrônicas com vítimas e assassinos relativizam julgamentos morais e da ação no filme. Esta intencionalidade exagera no método para conseguir o instantâneo da presença.

A concepção de presença evoca-nos os significados advindos da filosofia, desde a concepção teológica tomista às discussões na área da psicologia. Para os escolásticos, por exemplo, a presença era algo circunscritiva, em que uma coisa estaria inteira em todo o espaço que ocupa e com uma parte em cada parte do espaço e, também, poderia ser definitiva, inteira na totalidade do seu espaço e inteira em cada uma das partes dessa totalidade. A presença definitiva conferiria, assim, um significado e um modo de conhecimento imediato.¹¹ Nas definições de presença, encontramos a comunicação imediata e a remissão aos elementos da intensidade na experiência. E aqui, nossa reflexão: o quanto de presença necessitaríamos para ensinar sobre a ausência?

Na *performance* visual de Gaspar Noé, há exploração de torpor e desequilíbrios para informar sobre o absurdo da violência, colocar-se no inesquecível e no irreversível da trama. Nos planos sequência finais do filme vemos a vítima deitada em uma grama

¹⁰ KOSSELECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

¹¹ Para Heidegger a presença é o modo de ser das coisas, que é diferente do modo de ser do homem, que é a existência. Nas definições de presença encontraremos, ainda, as concepções de apresentação e presentacionismo. (Cf. ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Tradução Alfredo Bosi. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 789.)

verde, possivelmente grávida, em um ambiente com céu claro e crianças à volta. Uma imagem do passado da expectativa frustrada do futuro que poderia ter sido. O início da trama, mostrado no final, indica-nos a inutilidade da vingança, o passado inexorável que não traria de volta a imagem fixada pela memória. A memória que ensina e se coloca no lugar do inesquecível. O filme não nos deixa de informar sobre o tempo, mas faz isso desorganizando as indicações de linearidade narrativa, explorando performaticamente nossas sensações.



Irreversível (2002) – Cena inicial de violência

Portanto, o que faz deste instrumento, no caso, um poderoso meio para educar sobre o tempo? Como *performance visual*, o cinema é linguagem síntese de natureza estético-formal. E como *performance*, o cinema traz aquilo que é próprio à arte performática: a força da liminaridade ficcional impressa na dimensão do efêmero. Vivido com intensidade é a náusea proporcionada pela linguagem que nos indigna e nos induz a leitura. Este impacto estético nos conduz na interpretação do tema da violência e suas repercussões individuais e coletivas. Mais do que conduzir a um resultado, estimula-nos o diálogo sobre a violência, o inexorável do tempo, a necessidade da lembrança refigurada com as urgências de orientação no presente. Sob a perspectiva da *performance*, o impacto estético seria adequado para proporcionar a experiência vivida.

Nela, apoiado pelas ideias de Victor Turner, John Dawsey identifica cinco momentos que constituem sua estrutura processual e promovem orientações no tempo¹²:

1. Algo acontece no nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina).
2. Imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas de forma aguda.
3. Emoções associadas ao passado são revividas.
4. O passado articula-se ao presente numa relação musical (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado.
5. A experiência se completa através de uma forma de “expressão”. A *performance* completa uma experiência.

Considere-se ainda que o cinema é da natureza da arte e que o modo de ser da arte é jogo. Como nos explica Gadamer, o jogo não permite que quem jogue se comporte em relação ao jogo como se ele fosse um objeto externo. O jogar só cumpre sua intenção que lhe é característica quando quem joga entra no jogo. O cinema, como arte e jogo, ganha seu verdadeiro ser quando se torna uma experiência que transforma aquele que o experimenta. O jogo da experiência da arte evoca, ainda, o sentido da representação, que é próprio de todo jogo, e ainda, contém, em si, o movimento que faz com se realize de maneira medial, com os lances e contralances que definem a experiência. Como argumenta: “a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar experiência que transforma aquele que a experimenta”¹³.

O jogo cinematográfico, por este princípio, não se esgota no que representa, mas alude para além de si mesmo, para quem participa como espectador.

Ainda, sob este aspecto, para informar sobre o jogo cinematográfico, não seria suficiente reconstituir as determinações originais da obra cinematográfica como uma

¹² DAWSEY, C. John. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. **Cadernos de Campo**, n. 13: p. 163-176, 2005.

¹³ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 7 ed. Petrópolis/ Bragança Paulista: Vozes/ Universitária São Francisco, 2005, p. 155.

tarefa hermenêutica clássica para reconstituir o passado de sua feitura. Esta posição, defendida para a análise hermenêutica com inspiração em Schleiermacher¹⁴, não daria conta da tarefa, pois a historicidade é própria de quem interpreta a obra e está subjetivada na tradição. Segundo Gadamer, o procedimento auxiliar de reconstrução da obra de arte e mesmo do passado, por meio dela, não é suficiente para estabelecer o significado: “a investigação do ocasional, que complementa o significado das obras de arte não está em condições de reconstruí-las”¹⁵ A pretensão de estabelecimento de significados só seria possível com a admissão de relações imaginativas com o passado, interpretações que só se fazem por meio das mediações com a vida atual.¹⁶

Como linguagem, a história se preocupa pouco com os aspectos da presença ao informar seus conteúdos. Tratada de forma conteudista e excessiva, considera, na prática, que é mais importante informar do que *performar*. Nesta acepção, *performar* seria algo do domínio artístico, da natureza estética, pouco afeita ao rigor acadêmico. Estudos interdisciplinares advindos de outras áreas como a antropologia com os dramas rituais e a sociologia do cotidiano, no entanto, mostraram, há muito, que *performar* é, essencialmente, formar. Formar por meio das materialidades, formas em processo que provocam experiências liminais de sentido. Performance, do francês *parfournir*, fala de linguagens em processo e, por esse motivo, tão importantes na construção de significados interpretativos dinâmicos e multiperspectivados. Elementos performáticos evocam a presença, reconstituição de presentes vividos e imaginados. Nas performances visuais do cinema é possível fazer e refazer a relação presente passado futuro.

Nas discussões mais atuais sobre a didática como elemento para se pensar e produzir conhecimento histórico, o cinema é meio de inspiração para tratar a temporalidade. Assumindo-se como linguagem ficcional, traz a discussão do tema em uma narrativa do tempo, mas de um tempo que desorienta para ordenar, um tempo que se refaz e destrói. O tempo aniquila, mas a consciência de sua destruição pode ser

¹⁴ SCHLEIAMACHER é citado por Gadamer como o que se empenha em dar à hermenêutica a tarefa de reconstrução das condições da história. Elemento que ele considera como “operação auxiliar”, mas que não resolve o problema do significado. (GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 7 ed. Petrópolis/Brasília: Vozes/Universitária São Francisco, 2005, p. 233. vol. 1).

¹⁵ “Face à historicidade do nosso ser, a reconstrução das condições originais é uma tarefa impotente”. (Ibid., p. 234-235.).

¹⁶ “Nessa posição, o comportamento histórico da imaginação se transforma em comportamento pensante com respeito ao passado”. (Ibid., p. 235.).

construtora, pois o tempo pode ser narrado e reconfigurado. O historiador cineasta reconstrói o mundo pela narrativa do tempo. Mas, em questões que tocam as intencionalidades educativas, não é suficiente dizer, é preciso prestar atenção na forma de dizer, de performar, de trazer a experiência do vivido para a (re)apresentação. Tornar o ausente, presente. A performance é uma experiência em ato, pois só se realiza com a leitura do outro. Lida, por esse motivo com o que é instantâneo, o fugaz, a experiência de sentido vivida, a da verdade única na acepção mais literal da *aletheia*.

Não prestamos atenção ao ensino como ato performático. Repetimos séries como se fossem naturais e, em nossa obsessão pelas sequências, julgamos que precisamos ser clássicos e histórico-europeus para tratar do tempo. Em nossas opções de ensino para adolescentes, a colonialidade do saber nos faz exigir conteudismo em detrimento das experiências de sentido proporcionadas pelo diálogo performativo do documento.

Na *performance* visual do cinema contamos, de início, com os desafios de sua natureza ficcional. É na ficção, entretanto, que a formação sobre alguns temas se dá de maneira mais intensa e visceral. História e ficção se encontram na intencionalidade do verossímil. Ocorre, portanto, o pacto de leitura na interpretação. Com a licença poética de Paul Ricoeur, poderíamos dizer que quando o leitor-aluno confia, ele abaixa a guarda e está pronto para conceder aos historiador- professor o direito exorbitante de conhecer as almas¹⁷.

Em **Irreversível**, a estratégia não abre mão de fazer valer, de maneira intensa, a participação do espectador no sentir junto, elemento que conforma as performances. E ele faz isso com apuro técnico: a câmera na mão nos momentos de violência, planos mais sutis nas cenas finais, iluminação frenética nas cenas de ação.

No filme assistimos a história de uma vingança e aprendemos sobre o tempo em uma “ilusão controlada” pelo que poderia ter sido, mas, também, pelo que sabemos que acontece cotidianamente. Como uma epopéia negativa, o conto ficcional de **Irreversível** poderia nos ser concedido para pensar sobre histórias de violências cotidianas. Como nos ensina Paul Ricoeur, ao tratar da ficcionalização da história: a história pode até reivindicar seu direito ao exotismo, mas “talvez haja crimes que não se

¹⁷ RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997, p. 323.

devam esquecer, vítimas cujo sofrimento peça menos vingança do que narrativa. Só a vontade de não esquecer pode fazer que estes crimes não voltem nunca mais”.¹⁸

Ensinar história pela via performática do cinema, ou a história como performance visual é favorecer a ideia de que na operação historiográfica podem estar associadas diversas linguagens de retórica e prova, é refigurar a história com a experiência do sentir junto da performance, a efemeridade do fenômeno histórico em ato e presença. Em **Irreversível**, a *performance* narrativa transforma a esperança em antecipação trágica pela inversão. No filme é possível visualizar a *performance* visual que privilegia a iluminação amarelada, o ritmo frenético de corpos e ações, ângulos e rotações da câmera que gira incessantemente e informa-nos sobre o giro deslocado tempo, irreversível, que pode ser recontado. No esforço em ensinar história, do mesmo modo, necessitamos de atos performáticos que nos interpelem em experiências de sentido, algo que nos mobilize pela narrativa do inesquecível e irreversível da trama.



www.revistafenix.pro.br

¹⁸ RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997, p. 327.