

DA HISTORICIDADE DA IMAGEM À HISTORICIDADE DO CINEMA

Roger Andrade Dutra*

Resumo

O artigo busca refletir sobre o uso da imagem, a partir do cinema, como fonte para a historiografia, sublinhando as especificidades inerentes ao trabalho com os filmes, bem como os momentos em que eles assemelham-se aos documentos escritos. Sugere, como estratégia de análise, o uso do conceito de diegese – oriundo da crítica cinematográfica – como modo de cruzar a história com o cinema.

Palavras-chave

História; cinema; imagem; diegese.

Abstract

This paper aims to reflect on the use of the image – specifically the image of the cinema – as a source for historiography, underlining the singularities that are inherent in working with films, as well as the moments in which they resemble the traditional (written) sources. It suggests, as an analysis strategy, the use of the concept of diegesis – originating from film studies – as a way of making history and cinema meet.

Key-words

History; cinema; image; diegesis.

* Mestre e doutorando em História Social (PUC-SP).

No curso das últimas décadas, tornou-se lugar-comum a designação de nosso tempo como sendo uma época dominada pelas imagens. O cotidiano de todos é continuamente atravessado por uma série inominável, porque praticamente infinita,¹ de imagens de todos os tipos. De maneira quase irrevogável, nossas relações sociais de todas as ordens – a educação, a informação jornalística, o divertimento, entre outras – são parcial ou totalmente mediadas pelo uso de imagens. Isso sem desconsiderar algumas áreas de nossa vida que passaram a ser hegemonicamente dominadas pela videoinformação. É o caso, como sustenta Beatriz Sarlo, no ensaio *Sete hipóteses sobre a videopolítica* (1997), do espaço político democrático transformado em espaço videopolítico que, segundo a autora, tornou-se “a forma atual da política nos estados ocidentais” (Sarlo, 1997, p. 130).

É desnecessário discorrer aqui sobre a trajetória da representação imagética nas sociedades. É um debate adiantado, sofisticado e que foge às pretensões deste texto. Um aspecto, porém, interessa-nos particularmente, porque associa de modo interessante a relação entre a produção imagética e a sua historicidade. De modo sintético, relembremos aqui o ideal realista associado às pinturas de alguns séculos atrás, especialmente aquelas do período renascentista: a cópia fiel do mundo exterior, quando não uma perfeccionalização do mesmo. Os movimentos artísticos posteriores trabalharam esta noção de modos distintos, todos eles de alguma forma flexionando a função reprodutora e copista. Assim foram o Impressionismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo e outras formas de expressão pictórica, que guardam entre si, como elemento comum, exatamente a ruptura com o realismo: culminando na *art pour l'art*, aqui exposta de modo demasiadamente simplificado.²

1 Sobre a noção relativamente recente da sociedade como uma vasta rede em contínuo crescimento que, atingindo o ponto da quase irrepresentabilidade, denotaria nossa também relativa incapacidade de produzir uma própria-noção do lugar que ocupamos nessa mesma rede, é interessante consultar *Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson (1997). Nesse ensaio, entre outras abordagens, Jameson comenta sobre essa tal rede irrepresentável, seu reflexo nas obras ficcionais (especialmente no cinema) que têm como tema a tecnologia, e sua tese de que isso tudo seria “apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital” (Jameson, 1997, pp. 63-4).

2 Obras de referência a tal discussão são a *História social da arte e da literatura*, de Arnold Hauser (1998) e *A história da arte*, de E. H. Gombrich (1993).

Paralelamente, na segunda metade do século XIX, observamos o surgimento da fotografia, que confere novo significado à idéia de apreensão imagética da realidade.³ A idéia de realismo, que vinha declinando como expressão artística, encontra novo espaço na fotografia. A fotorreprodução é embrionária de nossa sociedade em imagens, ou, como escreveu Benjamin, “é o filme falado que a foto contém em germe” (Benjamin, Adorno e Goldman, 1969, p. 17).

Fazendo um salto, apresentamos a seguir uma série de títulos de livros, produtos de pesquisas em variadas áreas de conhecimento relacionadas ao território das ciências humanas: *A voz embargada: imagens da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX*;⁴ *Imagens da cidade, séculos XIX e XX*;⁵ *A imagem e a educação da mulher no positivismo: um estudo da condição feminina na filosofia de Augusto Comte*;⁶ *Imagens da mulher na sociedade*;⁷ *A imagem da cidade*;⁸ *Imagens e identidades do trabalho*;⁹ *A Imagem da mulher na sociedade: estudo em diferentes meios sociais de Lisboa*;¹⁰ *A cozinha e a construção da imagem do mineiro*;¹¹ *Imagem crítica da sociologia*;¹² *Imagens do mundo medieval*;¹³ *Imagens da Revolução: Documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda nos anos 1961 a 1971*.¹⁴

Entre livros de autores conhecidos, e outros menos divulgados, não se pode observar nenhuma tema comum. Há os que falam sobre cidades, sobre mulheres, sobre preconceito racial, sobre organizações políticas clandestinas, sobre trabalho, enfim, nenhuma

3 Sobre a substituição dos pintores de retratos em miniaturas pelos fotógrafos, ver *Pequena história da fotografia* (Benjamin, 1993).

4 Wanderley, Márcia Cavendish. São Paulo, Editora Com-Arte, 1996.

5 Bresciani, S. (org.). São Paulo, Marco Zero, 1994.

6 Carvalho, M. M. de. Belo Horizonte, FAE/UFMG, 1991. Tese de doutorado.

7 Lauwe, P. H. C. de. São Paulo, Senzala, 1967.

8 Lynch, K. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

9 Guimarães, A. S. A. São Paulo, Hucitec, 1995.

10 Duarte, M. P. Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política, 1967.

11 Abdala, M. C. São Paulo, USP, 1994. Tese de doutorado.

12 Moya, Carlos. São Paulo, Cultrix, 1977.

13 Gonçalves, I. Lisboa, Livros Horizonte, 1988.

14 Filho, D. A. Reis e Sá, J. F. de. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1985.

grande identidade temática. Porém, uma palavra, e suas variantes, repete-se nos vários títulos: imagem. E uma situação repete-se também em todos eles: nenhum dos livros acima mencionados fez uso de fontes imagéticas de qualquer natureza em suas pesquisas. A maioria absoluta deles não apresenta sequer uma imagem em sua edição. Outros somente as têm nas capas.

O que queremos aqui sublinhar é a função recebida pelas palavras imagem e imagens, quando escolhidas como parte dos títulos das obras citadas. Todos os autores, de alguma forma, entendem que seus trabalhos abordam de modo competente os temas analisados. Ou seja, a imagem teria um atributo intrínseco e indissociável à sua natureza. Tal atributo é o de exprimir com o máximo de fidelidade o objeto da pesquisa tal como ele realmente é. Quando os autores citados acima escrevem algo como “a imagem da mulher na sociedade”, mas têm como fonte de pesquisa romances, ou quando escrevem sobre “imagens da revolução” partindo de centenas de documentos escritos, é como se na verdade dissessem: a leitura e a análise das fontes com as quais trabalho lhes são sempre o mais fiel possível; tanto que construo com elas não apenas um texto, mas um texto que constrói uma imagem.

Essa utilização da palavra imagem, sugere-nos algumas noções a respeito do seu estatuto em nossa sociedade. David Harvey lembra-nos, a partir de Giuliano Bruno que, em *Blade Runner, o caçador de andróides*, a “imagem é, em resumo, prova da realidade, e as imagens podem ser criadas e manipuladas” (1994, p. 280). Ali, a “história foi, para todos, reduzida à prova da fotografia” (idem, p. 281). Em *Blade Runner*, a artificialidade dos replicantes, quase indistinguíveis dos seres humanos, é sublinhada pela ausência da experiência de passado que os caracteriza. Uma das replicantes do filme, tentando construir para si um passado crível, que convencesse o caçador Deckard de sua humanidade, produz uma fotografia em que se vêem uma mulher e uma menina, supostamente Rachel (a replicante) e sua mãe. Suas lembranças são aproveitadas de seres humanos ou produzidas e neles implantadas. A idéia de Rachel, criar a fotografia de um passado que ela não teve, para que servisse como prova de sua existência, sublinha para nós o poder informativo referenciado às imagens.

Tal poder de conter a realidade aprisionada pode ser também percebido e trabalhado na cena em que Deckard analisa uma fotografia como parte de suas investigações. Ali, com o auxílio do computador, ele primeiro esquadrinha a imagem fotográfica em vários segmentos. Depois, vai seguidamente ampliando trechos cada vez menores. Mas, a cada ampliação, um mundo tão extenso e rico em detalhes quanto o ponto de partida foto-



Figura 1 – Ampliação de imagem em *Blade Runner*: do quarto ao espelho, deste à mulher e depois um detalhe do pescoço que gerará uma nova foto.

gráfico vai se revelando. Deckard procura pistas e as encontra num recôndito ampliado da imagem.

De certo modo, é essa relação com as imagens que se pode depreender a partir dos títulos dos livros que citamos. Um ideal da realidade, subentendendo-a totalmente apreensível, caso possa ser vista ou reproduzida em imagens. Assim entendidas, as imagens são colocadas como obstáculo ao historiador. Do ponto de vista da sua historicidade, deparamo-nos então com uma certa “potência da imagem”.¹⁵ Uma potência refratária à idéia de historicidade, porque é capaz de se apresentar como a própria história, uma espécie de verdade. Se parte da elaboração do estatuto que hoje têm as fontes na construção do conhecimento histórico se fez criando um entendimento de que tal trabalho é um esforço interpretativo, nunca apenas descritivo, como perceber a historicidade da imagem sem se enredar pela impressão de cópia da realidade que ela cria, e pela potência que tal noção ainda tem entre nós? David Harvey relativiza essa potência das imagens lembrando-nos ser possível alterá-las. Mas, apenas isso – a dúvida quanto a uma certa autenticidade – seria suficiente para devolver historicidade às imagens?

Nosso interesse aqui é o trabalho com as imagens cinematográficas. Por isso, como forma de desenvolver as questões acima propostas, vamos dividir o problema em duas vertentes. Primeiramente, vamos tratar da historicidade da imagem abordando a historicidade do próprio cinema. Depois, pretendemos discutir a relação mais geral entre o cinema e a história, a relação entre a história e a ficção.

15 Referimo-nos aqui ao título de um artigo de Stela Senra, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 29 de setembro de 1993: “*Metropolis* examina a potência da imagem”.

Edgar Morin, em *O cinema e o homem imaginário*, aborda em seu ligeiro primeiro capítulo a trajetória de duas invenções, legados do final século XIX: o cinema e o avião. Segundo Morin, os dois inventos nascem quase concomitantemente, o avião como a realização do antigo sonho humano de voar; o cinema como uma ambição de decompor o movimento. O avião, concretizando o sonho de voar, rapidamente deixa-se “assimilar pela prática”, entrando “sensatamente no mundo das máquinas” (Morin, 1997, p. 24). Movimento de direção oposta teria o cinematógrafo, porque não nasce como um sonho, mas de uma necessidade de laboratório: a ambição de decompor o movimento. Do cinematógrafo ao cinema

ninguém se espanta que o cinematógrafo tivesse sido, desde o início, radicalmente desviado de seus fins aparentes, técnicos ou científicos, que o espetáculo tivesse tomado posse dele, transformando-o no cinema. (Morin, 1997, p. 25)

Assim exposta, a tese de Morin fala da invenção do cinematógrafo como sendo a criação de uma primeira natureza do cinema, revelando uma noção instrumental do papel da técnica. A historicidade da imagem cinematográfica estará assim localizada fora de seus aparatos técnicos, uma historicidade *ex machina*. A “visão objectiva” proporcionada pelo cinematógrafo é de tal forma potente que se torna o substantivo que dá nome à lente da câmera. O cinema é então um “enigma”.

Já para Paul Virilio (1993, p. 21), “o cinema não é eu vejo, mas eu vôo”. O nascimento do cinema associado à mudança da forma de se fazer a guerra. O que ele chama de período romântico da guerra – a luta corpo a corpo entre soldados e suas baionetas – estava no fim. Os pelotões terrestres não mais se movimentam, e chegam a passar até meses estacionados no mesmo acampamento. A partir da Primeira Guerra, o olhar no campo de batalha era encargo de outros que não os próprios soldados, que igualam-se aos atores de cinema: exilados da cena em que atuam e também de si mesmos. As estratégias militares alteram-se, e o uso de aviões em batalhões aéreos se dissemina: os aviões não são apenas meios de transporte, são “um modo de ver”. Não têm apenas a função de armamento voador: há aqueles especializados na fotografia do campo de batalha. Centenas de milhares de fotografias são tiradas e as máquinas fotográficas funcionam como revólveres ou metralhadoras: o revólver astronômico de Jules Jansen ou o fuzil cronofotográfico de Marey (Virilio, 1993, p. 23). D. W. Griffith chega a se espantar com o quão adiantadas estão as técnicas militares de filmagem em relação ao cinema civil. Finalizado o conflito

a fotografia de guerra torna-se a fotografia do “sonho americano”. Imagens que logo vão confundir-se com aquelas do grande sistema hollywoodiano de produção industrial e seus códigos de introdução no consumo em massa. (Virilio, 1993, p. 39)

Na construção de Virilio, não há uma necessidade objetiva de ver as coisas, até porque os pintores e fotógrafos já exerciam a atividade de elaborar imagens. O cinema manipula e falsifica o tempo e suas dimensões e é também aí que se pode encontrar a temporalidade e a historicidade das imagens que se movimentam. Assim, “o cinema não seria mais do que um gênero bastardo, um parente pobre da sociedade militar-industrial” (Virilio, 1993, p. 48).

A idéia de que o cinema pode inventar imagens, fazendo com que elas pareçam ter sido originárias do mundo não-fílmico é até certo ponto consensual. É, como escreve Stela Senra, a

capacidade do cinema de criar imagens com existência autônoma e de poder registrá-las, reproduzi-las e conservá-las, [conferindo] a esta forma de representação um poder inusitado: o de gerar e manter vivas todas as suas construções, até mesmo aquelas cuja correspondência com as figuras da prática cotidiana o tempo já se encarregou de anular. (1997, p. 13)

O desenvolvimento ulterior do cinema demonstrou-nos ser possível criar e fixar imagens, cuja correspondência direta com a realidade, no sentido mais literal da palavra, não pode ser verificada. Construir novas realidades, estereótipos e padrões estéticos, não são coisas propriamente novas na história da arte; literatura, fotografia entre tantas outras formas artísticas já o fizeram. Porém, características associadas à natureza comercial do cinema fizeram com que o alcance social de tais imagens fosse maior, e mais eficiente, do que tinha sido, por exemplo, o da literatura até então.¹⁶

16 No processo de leitura de um livro construímos mentalmente todas as imagens literárias descritas pelo autor. Nossas imagens mentais, ainda que provenientes do mesmo material descritivo, diferem entre si, sempre. No cinema esse processo adquire uma nova dinâmica, em que imagens são oferecidas ao espectador, unificando virtualmente todas as imagens mentais na imagem uma mostrada na tela. É comum a situação em que durante a leitura de um romance adaptado para o cinema o leitor associe, quase inevitavelmente, o que lê com o que viu na tela do cinema. A imagem cinematográfica nesse caso pode se impor às imagens mentais. Associado ao processo de “criação” de imagens temos também o processo de identificação das informações fílmicas por meio das imagens que já fazem parte de nosso acervo mental. É isso que faz com que possamos entender um filme realizado 40 ou 50 anos atrás, o acúmulo histórico de que todos somos necessariamente depositários. Esse acervo mental de imagens e significados é chamado por David Bordwell, em *Narration in the fiction film* (1990), de

Trabalhando, entre outras, com fontes literárias, Sidney Chalhoub efetua, em *Cidade febril*, uma reflexão que aponta na mesma direção. Seu interesse são os procedimentos de higiene e controle social no Rio de Janeiro da passagem do século XIX para o século XX. Falando de uma crônica de Machado de Assis sobre os procedimentos de vacinação antivariólica, Chalhoub sustenta que

as controvérsias no interior do pensamento e das práticas higienistas eram constitutivas do processo histórico de falência das ideologias de dominação senhorial – escravidão, paternalismo, dependência pessoal – e da conseqüente tentativa de reorganização do mundo do trabalho no Brasil nas últimas décadas do século passado. A história da varíola e da vacina antivariólica no Rio é assim constitutiva deste processo histórico mais amplo – isto é, não o “reflete” nem o “exemplifica”, mas é um dentre os múltiplos elementos que efetivamente o constituem. (1996, p. 167)

À parte a temática diversa de *Cidade febril*, sua afirmação categórica da validade de suas fontes e de seu objeto de pesquisa, como constitutivos das transformações sociais do Rio de Janeiro do fim do século XIX, tem relação intrínseca com as problematizações discutidas *dentro* dos filmes.¹⁷ O diretor de cinema e sua equipe de trabalho, tanto quanto o cronista ou um médico, ou funcionário da administração pública, ou

schemata. Duas características dos *schemata* são bastante relevantes. A primeira é o modo pelo qual nós armazenamos os modelos imagéticos e os verificamos. Isso acontece em grandes blocos de significados, grandes imagens genéricas que são continuamente adicionadas pelo que vemos de novo em categorias homogêneas. E todos os significados correlatos são “alterados e consultados” em nosso cérebro quando se vê uma imagem. Quando se observa a imagem de uma borboleta, por exemplo, nós conseguimos identificá-la recebendo o que compõe sua imagem parte a parte. Assim, entendemos que ela é um animal e, praticamente de modo simultâneo, todas as outras partes são verificadas até que possamos dar ao que vemos o significado de borboleta. A segunda, ao registrar algo que nunca vimos, a capacidade imediata de criar uma nova categoria de imagem mental para o que até aquele momento não conhecíamos. Também, ao mesmo tempo, todas as possíveis inter-relações existentes para a nova imagem são estabelecidas. E, é claro, isso não acontece somente com objetos. Papéis sociais, profissões, “ideologias”, imaginários, relações sociais, costumes, tudo faz parte de nosso acervo mental de imagens. Cada um deles é um *schemata*, ou seja um esquema básico que tem ao mesmo tempo as informações gerais e específicas de tudo que observamos. É importante novamente ressaltar que cada um desses *schemata* está associado com tantas quantas forem as outras relações que lhe dizem respeito. Assim, uma imagem mental está também relacionada com os sentimentos que possa suscitar, com os juízos de valor que pode mobilizar. E também os sentimentos e juízos de valor são imagens mentais, são *schemata*.

17 A esse respeito ver também *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*, de Júlio Pimentel Pinto, especialmente o tópico “Entre a ficção e a história: de volta às orillas” (1996, pp. 251-63).

jornalista, são parte ativa dos processos históricos. Seus interesses e pontos de vista constituem o conjunto das relações sociais que permitem ao historiador elaborar seu discurso narrativo a respeito de suas fontes. Assim, as diversas representações imagéticas fazem parte dos combates sociais que definem essas mesmas questões *fora* dos filmes. Se o conjunto narrativo que é o cinema tem, como afirma Stela Senra, “a capacidade de criar imagens e estabelecer significados”, então também não deve haver dúvidas a respeito do significado histórico destas mesmas imagens e sons.

A proliferação de estudos sobre o cinema e a ampliação do interesse das ciências humanas em analisar filmes, conduz inicialmente a três observações.

Primeiro: não se pode arrogar à história o domínio ou a propriedade desta “nova” relação. Se é verdade que o campo de estudo e pesquisa em história é promissor, tendo agora também o cinema como fonte documental, é também verdade que o cinema prestou atenção à história muito antes do que essa a ele. A produção de “filmes históricos”, de que falaremos mais detidamente adiante, chega a ser quase um sinônimo da idéia de cinema, tantos foram os filmes que buscaram na história os argumentos para suas histórias. Hoje, sobretudo nos países onde à vasta produção cinematográfica corresponde um campo de estudos também vasto, chega a ser anedótica a correspondência enviada por um historiador, Louis Gottschalk, ao presidente da Metro-Goldwyn-Mayer, reclamando das incorreções históricas dos filmes então produzidos e solicitando que fosse providenciado auxílio de acadêmicos às produções (Rosenstone, 1997, p. 13). É verdade que essa preocupação estava detida nos aspectos fatuais dos filmes, em que a idéia de interpretação e reconstrução do passado era ausente. Mas denota essa aparente inutilidade dos historiadores para a arte que se consolidava.

Segundo: tanto quanto a própria história, a idéia de “cinema” expressa um conjunto virtualmente infinito de realizações e informações. Seria imprudente excluir, por exemplo, a produção da crítica cinematográfica do campo do “cinema”. Crítica e cinema estão de tal modo imbricados que seria difícil, para não dizer impossível, estabelecer uma única relação de causa e efeito entre as duas.¹⁸ É fato que o cinema efetivamente

18 É difícil não encontrar nos trabalhos sobre o cinema, sobretudo a respeito de filmes e nas biografias, a utilização de fontes de investigação que vêm da crítica cinematográfica. Em *Fantasy and politics*, Peter Fisher utiliza numerosas fontes da crítica de jornais e publicações especializadas em cinema. Numa coletânea de ensaios publicada em 1995 pela University of California Press, chamada *Cinema and the invention of modern life*, parte significativa dos autores também utiliza fontes da crítica de jornal e revistas sobre cinema. A revista *Cahiers du Cinema* é presença constante nas várias biografias sobre Fritz Lang de que dispomos. Na mais recente delas, *Fritz Lang: the nature of the beast* (1997),

surgiu primeiro, como realização técnica, do que a crítica cinematográfica, mas desde há muito tempo o campo de interseção entre eles é como se fosse toda a relação. E assim acontece com a inumerável miríade de manifestações sociais e culturais relacionadas ao cinema. Gêneros de filmes, empresas, experimentação visual, estudos teóricos, tudo isso é também cinema.

Com a “história” acontece a mesma coisa. Desde as transformações propostas pela Escola dos Annalles, passamos a contar com muitas “historiografias”, diversas correntes,¹⁹ as várias formas de abordagens, as constituições de campos temáticos de estudo. Por isso é extremamente difícil elaborar “a relação cinema e história”²⁰. A pluralidade que necessariamente define essas duas atividades de produção sociocultural impede que seja estabelecida uma única relação entre elas. A par dos vários “gêneros” literários que se dedicam à escrita sobre o cinema, a historiografia deve ser capaz de produzir trabalhos que exibam um diferencial, um *modus* discursivo e analítico próprio.

Terceiro: no que diz respeito somente à historiografia, é interessante perceber que as discussões metodológicas geralmente são produto do trabalho historiográfico em si mesmo, ou seja, é a partir da prática historiográfica que se observa a acumulação de procedimentos e pressupostos teórico-metodológicos. A pesquisa e a escrita da história são as principais fontes da metodologia, e o fator empírico desempenha papel preponderante na elaboração da historiografia. Como não repetimos técnicas e procedimentos, o que é comum a um laboratório; e como nossos modelos teóricos servem como orientadores ou indicadores de possibilidades, sendo sempre necessariamente modificados a cada vez que se elabora uma pesquisa, percebemos que não pode haver uma hierarquia

Patrick McGilligan realiza uma profunda investigação a respeito da vida de Fritz Lang, e na qual, dada a natureza de suas fontes de pesquisa – desde as entrevistas de Lang concedidas a importantes publicações até notinhas em jornais das pequenas cidades do interior da Alemanha que recebiam ocasionalmente a visita do diretor –, pode-se perceber claramente que o cinema não são somente os filmes.

- 19 A chamada história das mentalidades, a história política mais tradicional, a história “foucaultiana”, a historiografia marxista, entre tantas outras.
- 20 Essa denominação repete-se em vários artigos que podem ser encontrados em publicações especializadas em historiografia, nas quais a frase do título varia um pouco, mas o núcleo é sempre o mesmo. Veja-se por exemplo R. A. Dutra. “Notas sobre a relação cinema e história”. *Boletim de Pesquisa do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP*, n. 8. São Paulo, Educ, 1997; C. Nova. “O cinema e o conhecimento da história”. *O Olho da História* n. 3. Salvador, Editora UFBA, 1996; Z. Pires. “Cinema e história: José Julianelli e Alfred Baumgarten, os pioneiros em Santa Catarina”. *Esboços*. Florianópolis, UFSC, jun./dez. 1996.

entre metodologia e pesquisa em história, não há como se falar de relação de determinação entre elas. Isso posto, revela-se mais um problema comum na idéia da “relação cinema e história”. Já mencionamos acima que são vários os cinemas, assim como são várias as histórias. Agora, além de desprezar essa pluralidade inerente, alguns estudos históricos sobre cinema pecam pelo privilégio concedido à idéia da constituição de uma metodologia “cinema e história”, em detrimento da elaboração de uma historiografia a partir do cinema, e em qualquer das possíveis relações que podem ser estabelecidas.

Como consequência observamos, em alguns casos, a repetição de idéias e “metodologias”, que usualmente revelam mais a canonização e a utilização de métodos analíticos, e não a construção e transmissão de conhecimento e metodologia por meio da historiografia. Marc Ferro poderia ser considerado, como já mencionamos, o patrocinador, entre os historiadores, do cinema como “ente historiográfico”. Usamos essa denominação um pouco estranha porque Ferro é ambíguo quando fala do cinema. Ao mesmo tempo que o aceita como fonte e como agente da história, rejeita a possibilidade de que o filme, principalmente o filme histórico, possa ser historiográfico, ou seja, que é interpretativo. Ressalvamos que isso foi no início da década de 70, quando mesmo ele não deixava de lembrar que sua “especialidade” era outra. De qualquer modo, mesmo que sua posição tenha se alterado significativamente, sua influência, principalmente no Brasil, onde a tradução de outras obras que tratam do cinema com a história ainda é tímida, permanece significativa.

Há cerca de trinta anos começava a se desenvolver um debate sobre o cinema nos meios acadêmicos. Uma das principais áreas de conhecimento que se voltou também para o estudo do cinema foi a semiótica. Elaboraram-se modelos de estudo e métodos de análise, criaram-se conceitos que pudessem facilitar as análises. Ferro esteve no centro desse debate, não tanto como teórico, mas recebendo e buscando apontamentos e tentativas de adaptar as discussões da semiótica às possibilidades “históricas” do cinema. Algumas de suas sugestões de análise são claramente inspiradas na semiótica, a partir da qual ele elabora uma espécie de modelo analítico. Acompanhando esse modelo, uma de suas assertivas mais conhecidas assegurava o *status* de documento histórico a qualquer filme: “todo filme é um documento histórico”. Naquele momento talvez fosse crucial esse “decreto”, já que os historiadores ainda eram bastante refratários à idéia de trabalhar com o cinema. Hoje, precisamos ir além disso.

Existem três grandes possibilidades de situar o cinema numa relação com a historiografia. Poderíamos falar do cinema *na* história, da história *no* cinema e, por último, da história *do* cinema. Tais propostas são a princípio distintas umas das outras, não

guardando relação intrínseca entre si. Mas também não são, note-se, específicas do “novo” campo de estudo, o cinema. Praticamente qualquer tipo de documentação se encaixa em pelo menos uma das três possibilidades citadas acima. Concluímos muito facilmente que não serão estas três “relações” que servirão para determinar o que há de específico na utilização do cinema dentro da história como área de produção de conhecimento.

A primeira das relações que citamos, o “cinema *na* história”, designa o cinema como documentação para a investigação historiográfica, ou seja, o cinema como fonte primária. A segunda delas designa o cinema como produtor de discurso histórico, como interpretador do passado, é a “história *no* cinema”. A terceira e última, “a história *do* cinema”, designa também o cinema como fonte, mas inserido num outro tipo de abordagem, em que se considerariam os avanços técnicos e as condições sociais da produção dos filmes. Seria algo próximo do que Hobsbawm já fez com o jazz, em sua *História social do jazz*, ou José Ramos Tinhorão, com a *História social da música popular brasileira*.

A idéia de que o cinema possa ser historiográfico, ou seja, que possa ser um produtor de discurso e interpretação a respeito do passado é sempre muito debatida pelos historiadores. Em princípio, no nível teórico, diriam alguns, aceita-se o postulado. Sim, o filme pode ser historiográfico, mas... e aí vêm as ressalvas. Que não seriam discutíveis se não houvesse nelas uma característica comum. É a tentativa de subordinar a possível historiografia que vem dos filmes à historiografia acadêmica e literária. Em “O cinema e o conhecimento da história”, ensaio publicado na revista *O olho da história* (Universidade Federal da Bahia, 1996), Cristiane Nova define assim o valor interpretativo dos filmes históricos

um tipo de filme que possui importância suplementar para o historiador e sobretudo para o professor de história (...), desempenham uma função histórica limitada sobre o período que retratam (...), não é absurdo considerar que o cineasta, ao realizar um “filme histórico”, assume a posição de historiador, mesmo que não carregue consigo o rigor metodológico do trabalho historiográfico. (p. 219)

Em numerosos outros momentos desse artigo está expressa a superioridade da historiografia sobre o cinema dito histórico. Na verdade, esse tipo de posicionamento decreta superioridade sobre qualquer um que, não sendo historiador, não possuindo o “rigor metodológico”, atreva-se a colocar suas mãos sobre o passado.

Rosenstone, em *El pasado en imágenes*, aborda esse problema, buscando demonstrar o fato de que o cinema como intérprete do passado ocupa um lugar ao lado daquele da história acadêmica. Para ele, é preciso ressaltar, entre outras coisas, que não há como determinar uma suposta superioridade da narrativa escrita sobre a narrativa em imagens e sons que é o cinema. A relação não é verdadeira em nenhum dos dois sentidos, ou seja, nenhum dos dois *media* tem prerrogativa sobre o outro. Entre eles devem ser assinalados os pontos que determinam a singularidade de cada um dos discursos, o conjunto de características que torna cada uma das narrativas única. É claro que tal singularidade sublinha também que há situações e modos em que uma das narrativas pode ser mais eficiente do que a outra.

Mas aí deve haver um cuidado especial com a palavra eficiente, já que cada uma das narrativas se constitui diferentemente. E, fundamentalmente, nenhuma das duas narrativas pode ser utilizada como critério de eficiência para a outra, ou seja, não há como julgar a interpretação oferecida por um filme tendo como juiz apenas o parâmetro do mundo literário.

A respeito dos filmes, há uma assertiva muito comum nos textos dos historiadores (presente numerosas vezes, por exemplo, no artigo de Nova) e comentada por Rosenstone: o filme fala apenas sobre o momento no qual foi produzido. Sinteticamente falando, isso é uma possibilidade, não uma regra. Essa noção, a de que os filmes são reflexos apenas da realidade social e política da sociedade em que foi produzido, não é falsa. Mas os filmes não são apenas isso, eles são isso também. Esse modo de perceber o filme nega a quem o realizou a possibilidade de que sua intenção interpretativa, sua idéia a respeito do passado seja válida. Falando de outro modo, um dos problemas dessa concepção é que ela tenta subordinar o cinema, de uma forma hierárquica, à historiografia.

Na busca das diferenças, particularidades, que distinguem o cinema da história terminamos às vezes por ignorar as similaridades. Qualquer trabalho acadêmico escrito, qualquer historiografia, enfim, deveria então ser julgada pelos mesmos critérios, ou seja, sempre estaríamos criando discursos sobre o nosso presente. E a negação aos filmes da possibilidade de interpretar seria assim também a negação da existência e das intenções de nossos próprios trabalhos. Mais do que a inconsistência desse argumento, importa a noção que ele esconde, a de que os filmes devam ser “controlados” pelos historiadores.

Um outro efeito dessa recusa em perceber as similaridades e do esforço em se construir uma “relação” entre o cinema e a história, é que muitas vezes repetimos debates metodológicos até certo ponto já esgotados, como ocorre na discussão sobre a

legitimidade do cinema como agente histórico, como fonte ou intérprete. A noção de documento abarca toda e qualquer realização que seja resultante de relações sociais. Assim, debater se o filme é ou não um produto de sua época, se há com ele o efeito do presentismo na historiografia, somente faz sentido se esses debates puderem acrescentar alguma coisa nova à noção de documento histórico. O que é central no estabelecimento dessa “relação” não é qualquer legitimidade a ser chancelada no filme por meio do crivo do historiador, mas o fato de que o estabelecimento do discurso num filme, ou em um conjunto deles, acontece de forma diferente daquela de um documento escrito. O modo de narrar e produzir acontecimentos é diferente. Os sentidos do corpo humano que são mobilizados quando se vê um filme são diferentes daqueles que se utiliza para ler um livro, um jornal ou cartas. E mesmo que em algum momento esses sentidos possam coincidir, a interação entre eles acontece de modo diverso.

Nosso objetivo aqui é escrever um pouco sobre a atenção a ser dispensada quando se deseja trabalhar um filme, ou um conjunto deles, como fonte de investigação histórica. Ressalve-se não ser nossa intenção esgotar o tema, nem tampouco esboçar qualquer “método” analítico do tipo primeiro faça isso, depois faça aquilo, etc.

Falamos há pouco das formas e possibilidades de ver a história por meio dos filmes e também da necessidade de que isso deva ser feito com cuidados metodológicos pertinentes às diferenças narrativas que há entre os filmes e a historiografia. Então será preciso apontar e demonstrar quais são esses cuidados, como eles se articulam ao discurso histórico. Porém, nosso interesse principal reside no potencial informativo dos filmes, o cinema como fonte da história. As observações que seguem têm esse ponto de referência, mas será importante perceber que elas, em sua maioria, também podem ser utilizadas quando se vê um “filme histórico”.

Mas, antes de continuar, uma primeira diferenciação deve ser levada em consideração. O livro de Robert Rosenstone, já mencionado, foi publicado pela primeira vez em 1995, nos Estados Unidos. Seu título original era *The visions of the past: the challenge of film to our idea of History*, ou seja, *Visões do passado: o desafio do cinema à nossa idéia de história*. Republicado na Espanha, em 1997, recebeu o título *El pasado en imágenes*. Chamamos a atenção para as duas palavras nos títulos que querem remeter ao cinema: visões e imagens. Elas resumem bem a idéia que se tem ao se falar do cinema: o cinema são as imagens. Bem, o cinema são imagens sim, mas ele não é composto somente pelas imagens. O cinema é um conjunto narrativo que associa imagens e sons.

Mesmo o cinema mudo ressentia-se da falta dos sons, e providenciava músicos que executavam peças ao piano durante a exibição dos filmes, como é bem sabido. Em *Metropolis*, há uma cena em que Fritz Lang praticamente coloca o som de uma sirene de fábrica em nossos ouvidos (ver Figura 2). Pouco antes do final de um turno de trabalho vemos a imagem da sirene na tela, composta por vários tubos na vertical e em paralelo. No segundo seguinte, sai de dentro de todos os tubos um vapor denso, muito branco, em alta pressão. É quase impossível não ouvir imaginariamente o som do apito. Quem já assistiu um filme sem sons sabe bem como isso altera a percepção da história contada. Nem mesmo os filmes experimentais costumam dispensar a utilização dos sons. Portanto, é injusto tratar o cinema apenas como se ele fosse somente as imagens. É injusto e, do ponto de vista analítico, é um erro desprezar a interação que ocorre entre os sons e as imagens, na produção do entendimento do filme.



Figura 2 – Em *Metropolis*, a sirene que sinaliza a troca de turno.

Nossa expressão-chave, aqui, é “produção do entendimento”. A ressalva que fizemos acima, sobre a natureza composta do cinema – não só imagens, mas também sons –, vem do trabalho de David Bordwell. Esse autor americano estuda o cinema estabelecendo alguns pressupostos que se deve ter em mente durante o processo de análise de filmes. Seu interesse não é histórico, pelo menos não na direção da produção de conhecimento historiográfico a partir do cinema, mas é sobre a construção do significado no cinema de ficção, de um ponto de vista que considere a singularidade do cinema como modo narrativo.

Abordaremos a seguir, baseados em Bordwell, um pouco da discussão sobre a atividade do espectador (*viewer's activity*), aí compreendido o pesquisador. O cinema de que falamos é o cinema narrativo tradicional, que conta uma história que alia nexos

causal à linearidade narrativa. Finalmente, não é demais repetir, todas as idéias aqui trabalhadas têm como referência a utilização de um filme como fonte.

Em artigo já citado, publicado em *O olho da história*, Cristiane Nova se refere assim ao espectador de um filme

a primazia dada à emoção em detrimento do aspecto racional (...), devido à presença dominante do “espetáculo” no universo cinematográfico (...), acaba por facilitar a manipulação ideológica do espectador. (1996, p. 229)

Em *Estudos de semiótica fílmica*, Gonçalves Lavrador escreve, também sobre o espectador do cinema,

tudo isso conduz a uma espécie de “fascinação” (com algumas afinidades com a hipnose) que diminui de modo sensível a actividade mental e o poder de crítica do espectador não-preparado ou condicionado pela falta de consciencialização e de defesas mentais (...), [com] a adequada preparação cultural (...) e a educação nos fenómenos de ordem estético-lingüística (...) o espectador liberta-se para melhor e mais profundamente apreciar os valores culturais e estéticos que o filme encerra, embora à custa dum sacrifício de ordem mental: o abandono dum certo comodismo e duma certa preguiça que muito contribuem para o efeito fascinativo com carácter de instrumentalização ideológica e de obscurantismo. (1985, pp. 12-13)

Assim como pode ser observado nas citações acima, em várias áreas que se dedicam ao estudo e observação do cinema o espectador é considerado uma figura de segunda categoria, um dispensário onde os produtores de cinema teriam o poder de colocar e retirar tudo o que desejassem. Nas duas citações é comum a idéia da “manipulação ideológica” do espectador, sendo que, na primeira delas, a forma em que é citada chega a criar a impressão de que o cinema tem como objetivo a realização da manipulação do espectador. A separação estanque entre o racional e o emocional, em vez de contar como etapa da compreensão da mensagem e do encadeamento lógico das informações de uma narrativa, com propósito analítico, vem para tentar justificar uma suposta ausência de controle do espectador sobre o seu raciocínio.

De forma ainda mais clara, Lavrador estabelece a existência de conteúdos e significados puros que, mediados pelo que também denomina ideologia, assumem novo papel na relação do filme com o espectador, em que este último é manipulado e deve ser educado para desempenhar melhor sua atividade.

Uma outra vertente analítica do cinema, também relacionada à semiótica, estabelece uma função secundária para o espectador na sua relação com o filme. Parte da

escola francesa, cujo maior expoente é Christian Metz, elaborou um sistema em que o cinema, com seus conjuntos narrativos e participação de vários realizadores, seria um somatório dessas funções nas quais ao produto acabado corresponderia um narrador imaginário que estaria falando para um espectador também imaginário. Ainda que considerando a participação do espectador e não abordando nenhum tipo de possibilidade de “manipulação” do espectador, essa vertente, que Bordwell denomina diegética, não se preocupa em investigar o processo pelo qual o espectador constrói o significado daquilo que está vendo na tela. Assim, o processo de recepção é sempre mencionado genericamente para um espectador único, fixo e ideal.

Nas duas percepções do espectador comentadas acima, evidenciam-se duas maneiras de perceber o espectador de um filme que, quando não ignora sua existência concreta, reconhece-o mas o coloca num nível hierarquicamente secundário ao do analista, seja ele semiótico ou historiador. Nos dois casos, vemos funcionando o discurso autoritário do saber, em que somente os iluminados estudiosos teriam o condão de escapar ao controle ideológico que o cinema poderia pressupor. À parte essa tentativa de criar uma reserva de mercado de conhecimento, ignorar o espectador dentro do processo de criação no cinema, seja unificando-o em um tipo ideal, seja considerando-o como massa amorfa e moldável, desconsidera ao mesmo tempo uma possibilidade de análise, tanto para o historiador como para o semiótico. Que fique claro aqui: não desconhecemos ou recusamos a possibilidade efetiva de que um filme ou vários deles tenham servido como instrumento de propaganda, ou ainda que sejam os portadores de uma interpretação de vários aspectos das relações sociais (seja na defesa de uma moral, de um sistema político, de uma noção de loucura ou de como deve ser a educação de uma criança, etc.) – o que, aliás, defendemos há pouco. O que rejeitamos é que o fato de que um filme faça isso seja igual ao fato de que ele efetivamente terá sucesso. E é também considerar que um filme pode não ter nenhum tipo de intenção propagandística, nem ter sido realizado com nenhuma outra intenção que não o divertimento – o que não o invalida como fonte analítica ou como um agente de uma representação, seja do passado, como “filme histórico”, seja das relações sociais de que foi produto durante sua criação.

Ao trabalho que o espectador realiza diante de um filme, Bordwell dá o nome de *viewer's activity*, literalmente a atividade do espectador. O espectador visto como ativo, como constantemente, durante toda a projeção do filme e mesmo depois disso, conca-

tenando, montando as informações visuais e auditivas²¹ que recebe com o intuito de que tenha compreendido o conjunto narrativo passo a passo. A proposta do cinema se realiza quando um espectador atua, assim

(...) a descontinuidade²² só se transforma em continuidade depois de haver penetrado o espectador. Trata-se de um fenômeno puramente interior. Fora da pessoa que está olhando, não há movimento, fluxo ou vida nos mosaicos de luz e sombra que a tela mostra sempre fixos. Dentro, há a impressão de que, como todos os outros dados dos sentidos, trata-se de uma interpretação do objeto, ou seja, uma ilusão, um fantasma. (Epstein, 1983, pp. 288)²³

O que Bordwell traz de novo em seu conceito é a descrição detalhada dessa atividade, retirando-a do campo teórico da possibilidade de que ela efetivamente aconteça. Ele lembra uma primeira noção que se deve ter em mente. Com uma finalidade inteiramente analítica, ele separa o entendimento do significado de uma informação que o espectador recebe de sua necessariamente correspondente reação emocional. Ou seja, um significado deve ter sido apreendido, conhecido, entendido, antes que ele possa gerar uma reação emocional. Durante uma sessão de cinema, isso ocorre um número indeterminável de vezes, e ocorre em uma velocidade virtualmente impossível de quantificar. A imbricação e a sucessão dos processos de compreensão e reação emocional tornam-os quase unos, é quando os pontos de interseção formam praticamente a totalidade do conjunto.

Procuramos demonstrar que a atividade do espectador, quando vê um filme, não deixando de ser uma atividade de compreensão, não lhe dispensa a capacidade crítica. Construindo a sua história no filme, o cineasta procura fazer com que seu entendimento seja apreensível pelo espectador. É isso que comumente se chama de impressão de realidade. Do mesmo modo que o espectador, o cineasta realiza uma construção, pedaço a pedaço. E, dada a dinâmica do processo, e dada também a natureza fortemente individual da construção do significado, não é possível admitir que os espectadores se deixem manipular tão facilmente.

21 A partir de agora unificaremos as idéias de informações visuais e auditivas, e até mesmo, eventualmente, as corporais (no caso de se pensar em salas especiais de cinema em que estes estímulos são possíveis), no termo imagens, que será entendido aqui como o conjunto narrativo que constitui o cinema.

22 Trata-se aqui dos fotogramas, já que a película, como se sabe, é composta por uma série de fotografias exibidas aceleradamente. Por isso se fala em descontinuidade, já que o cinema é, literalmente, uma série de imagens "paradas", descontínuas.

23 Jean Epstein. *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

Assim, numa aproximação entre a noção de interpretação fílmica “como uma construção”, na qual “os significados não estão lá [no filme], mas são construídos” (Bordwell, 1989, pp. 2-9) e a historiografia, devemos considerar que

compreensão e interpretação (...) envolvem a construção de significado fora das “deixas” do filme. Sobre isso, elaborar significado é uma atividade psicológica e social fundamentalmente relacionada a outros processos cognitivos. O espectador não é um receptor passivo de dados, mas um ativo mobilizador de estruturas e processos (...) que lhe permitem buscar informação relevante para elaborar com os dados à sua mão. (Idem, p. 3)

Como a semiótica fílmica construiu sua base teórica, assumindo que há uma espécie de narrador oculto falando durante uma película, temos como conseqüência a constituição do papel do espectador, e também do pesquisador (seja ele historiador, semiótico ou cientista social), como “descobridores” de significados ou falas ocultas. Ou, como escreve Cristiane Nova, “descoberta dos elementos inconscientes existentes no filme” (1996, p. 224). Não mais do que a historiografia escrita a partir de documentação escrita, a historiografia a partir de fontes imagéticas também é fruto de construções e aproximações. Nessas, tanto as fontes como o historiador são agentes ativos; e este último, como já sabemos há muito, não encontra o passado tal como foi, mas o reconstrói.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- Benjamin, W.; Adorno, T. W. e Goldman, L. *Sociologia da arte, IV*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.
- Bordwell, D. *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- _____. *Narration in the fiction film*. Londres, Routledge, 1990.
- Bordwell, D. e Carroll, N. (orgs.). *Post-theory. Reconstructing film studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1996.
- Chalhoub, S. *Cidade febril*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- Charney, L. e Schwartz, V. *Cinema and the invention of modern life*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- Cohen, P. *Arquitetura da destruição*. Alemanha, 1993.

- Eco, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- Fisher, P. S. *Fantasy and politics – Visions of the future in the Weimar Republic*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1991.
- Gombrich, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan, 1993.
- Harvey, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1994.
- Hauser, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- Jameson, F. *Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 1997.
- Lang, F. *Metropolis*. Nova York, Kino International, 1989.
- _____. *Metropolis*. Munique, Filmmuseum Munich, Berlim, 1991
- Leutrat, J.-L. “Uma relação de diversos andares: cinema & história”. In: *Imagens*. Campinas, Editora Unicamp, 1995.
- McGilligan, P. *Fritz Lang: the nature of the beast*. Nova York, St. Martin’s Press, 1997.
- Morin, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Relógio d’Água, 1997.
- Nova, C. “O cinema e o conhecimento da história”. *O olho da História. Revista de História Contemporânea*, v. 2, n. 3. Salvador, UFBA, 1996.
- Pinto, J. P. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo, Estação Liberdade, 1998.
- Riefensthal, L. *O triunfo da vontade*. Alemanha, 1936.
- Rosenstone, R. *El pasado en imágenes*. Barcelona, Editorial Ariel, 1997.
- Sarlo, B. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- Scott, R. *Blade Runner, o caçador de andróides*. Los Angeles, Warner, 1982.
- Senra, S. “Metropolis examina a potência da imagem”. *O Estado de S. Paulo*, 29/09/1993.
- _____. *O último jornalista – Imagens de cinema*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.
- Virilio, P. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- _____. *Guerra e cinema*. São Paulo, Scritta Editorial, 1993.