

Napolitano  
30 cópias

*Cinematógrafo. Um olhar sobre a história.*

## O CINEMA COMO FONTE DE HISTÓRIA

*Michèle Lagny*

*Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle*

A utilização do filme pelo historiador, por longo tempo inconcebível e em seguida admitido formalmente, parece constituir doravante o objeto de uma tendência cujo sucesso é crescente, visto que, mais do que nunca, todos, os cineastas na frente, mas também sociólogos, etnólogos, filósofos e historiadores, afirmam a estreita relação entre o cinema e a história. Imediatamente, por causa da correspondência que parece evidente, à primeira vista, entre a imagem animada e o real. Filmar a vida: eis o que fizeram os operadores Lumière, cujas primeiras tomadas de cena testemunham a saída de trabalhadores da usina que possuíam (que pode também ser lida como ancestrais da publicidade empresarial), a refeição deles com seus filhos (modelo do filme de família) assim como manifestações públicas da vida política ou de acontecimentos jornalísticos que rapidamente nutrirão os jornais de atualidades. Em seguida, por causa do efeito marcante da imagem sobre a memória como consequência daquilo que ela solicita afetivamente: inesquecível, a jovem apreendida pela câmera de dois estudantes de cinema enquanto protesta contra o retorno ao trabalho depois da greve das usinas Wonder, o corpo teso, o rosto crispado, a voz rouca, marca viva da decepção dos trabalhadores franceses em junho de 1968. Enfim, porque o valor estético do binômio imagem-som, o faz dizer, às vezes, mais do que aquilo que mostra imediatamente. Como com outros sinais da arte, ocorre ao cinema de fazer o papel de revelador: eis porque Dziga Vertov, “o homem da câmera”, queria perseguir com seu olho mecânico o invisível do visível, e porque Godard em *história(s) de cinema*, sabe que nos lembraremos dos campos de concentração graças a alguns planos de um filme de ficção polonês *A passageira (Passazjerka)* de Andrzej Munk em 1962, como nos lembramos de Guernica graças a Pablo Picasso e a Alain Resnais.

Ainda no século XX se afirmou a idéia de que ele seria aquele da imagem em movimento e do “cinema como portador de uma relação intrínseca a determinada idéia da história e da historicidade das artes que está ligada a ele”. Ultrapassamos a problemática tradicional, que considera o cinema como “fonte da história”; para nos aventurarmos numa incursão no domínio de uma história que se fará sob a influência do cinema e da imagem. Isto é o que dizem tanto Jacques Rancière (1998), quanto Pierre Sorlin (1999). O primeiro com certeza absoluta, dando seqüência a certa idéia de cinema de Jean-Luc Godard “como agente da história que se liga à pujança estética do filme”. Sorlin (1999), muito mais prudente, sublinha que, se o século XX viu se modificar nossa relação com o mundo das imagens - na medida em que, primeiramente com o cinema e em seguida com a televisão, nós somos mais e mais condicionados pela mediação audiovisual, conhecemos ainda bem mal as modalidades e, sobretudo, os efeitos destas.

De qualquer maneira, as publicações, os colóquios e as associações como a IAMHIST (International Association for Audiovisual Media in History), se multiplicam para afirmar a afinidade entre cinema e história e atestam, portanto, de uma causa assumida, ao termo de um longo debate. No que concernê às afirmações de princípio, consideramos que, prestando testemunho sobre o passado do qual elas conservam os vestígios, as imagens cinematográficas ascendem com pleno direito ao estatuto de documentos históricos.<sup>1</sup>

Melhor ainda, que certas análises “colocam resolutamente o cinema na ordem de uma renovação da disciplina e das pesquisas históricas”. (BAECQUE, DELAGE, 1998, p. 13) Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história.

Contudo, o cinema permanece relativamente pouco utilizado nos trabalhos históricos, salvo, por exemplo, quando confirma hipóteses tiradas de outros documentos. Foi o que fez na França Henri Rousso (1990), consagrando um capítulo dentre outros à análise de filmes evocando o regime do Estado francês durante a guerra. Será, sobretudo ao longo dos anos 1990 que os histo-

---

Tradução de Gabriel Lopes Pontes e revisão de Jorge Nóvoa.

<sup>1</sup> Assim afirma Marc Ferro na última edição de *Cinema e história* (1993). Ver também as obras essenciais de Peppino ORTOLEVA (1991) e de Gianfranco MIRO GORI (1982, 1994), como também o trabalho de Pasquale IACCIO (2000).

riadores de formação, tentam analisar os filmes como visão da história. E sito numa dupla perspectiva de reflexão sobre os fatos históricos e sobre as imagens culturais que constroem as mídias. É possível localizar esse procedimento em Christian Delage (1998) analisando Chaplin ou em David W. Ellwood (2000).

É que a utilização do filme como fonte e como instrumento de reflexão epistemológica, apresenta certo número de dificuldades, a ponto de tornar seu uso problemático. A questão do interesse do cinema como testemunho do mundo contemporâneo torna-se crucial. Se ele passou a fazer parte da cultura de massa já durante o século XX, acha-se atualmente, em grande medida, destituído desse papel. Em primeiro lugar porque ele se encontra cada vez mais sob o controle das “multinacionais”, muitas vezes dominadas pela indústria hollywoodiana, mesmo quando ele consegue guardar o caráter de uma produção local, particularmente nacional. Basta citar na França cineastas como Besson (sobretudo) ou Kassowitz para considerar a afirmação que Sorlin (2001) faz: *Cinema è come dire América*: as representações propostas seguem mais os modelos já aprovados na cinematografia dominante do que as observações diretas do mundo. (NOWELL-SMITH, RICCI, 1998 e ELLWOOD, BRUNETTA, 1991). Mas, também porque, para a história imediata, a verdadeira fonte de massa é a televisão, em particular nos domínios onde ela já substituiu o cinema (os noticiários) ou tende a superá-lo (documentários). É necessário lembrar, entretanto, que os desenvolvimentos da televisão, na sua lógica de fluxo e mais ainda de “novas imagens”, são de fato recentes e não se tornaram realmente ameaçadores a não ser depois dos anos 1970; para a história de um tempo que não é mais “o tempo presente”, mas aquele de pelo menos os três primeiros quartos de século já passados, o cinema preserva sua importância.

### O CINEMA, POR QUE FAZÊ-LO?

A primeira medida que se impõe, para examinar em quais condições utilizarmos o cinema na pesquisa histórica, é precisamente a que se refere às questões às quais ele pode responder. Em outros termos, quais são os objetivos que os historiadores podem se fixar em função das possibilidades que dissimula este tipo de fonte? O que testemunha o filme? Que elo existe entre a representação fílmica e a memória ou as mentalidades coletivas? O cinema pode servir para desenvolver uma história crítica? Muitas questões diferentes para as quais as respostas atualmente são muito diversas.

## A LEITURA DO MUNDO

Ortoleva, num artigo fundamental publicado em 1994, conduz com mãos de mestre a análise do problema colocado pela ambigüidade da representação fílmica (*O filme é, ao mesmo tempo, imagem e representação*), insistindo sobre o fato de que esta ambigüidade é também sua riqueza. Ele faz um balanço sobre a discussão interminável a propósito do valor documental da imagem. Para os pioneiros como Mura (1967) na Itália (mas pode-se pensar em Marwyck (1991) na Inglaterra), a função de “fidelidade ao real” da imagem analógica pode permitir obter informações sobre as “realidades”. Mas, como regra geral, a consciência da potência manipuladora da imagem assim como da organização narrativa, conduziu a se fazer antes de tudo uma análise ideológica dos filmes e em particular, a propósito de sua função de propaganda, ligada aos efeitos especiais, mas, sobretudo ao enquadramento e à montagem das imagens. Para além das dúvidas expressas por Georges Sadoul em 1961, os historiadores estão já bem convencidos que a imagem fílmica não é transparente para todo mundo. Não são mais, aliás, os únicos: as análises recentes sobre a televisão, em particular depois da exploração das imagens do Cemitério de Timisoara no quadro da revolução romena de 1989 e daquelas da guerra do Golfo em 1990-91, mostram que o público crê cada vez menos na realidade delas.

Examinadas de maneira crítica, seja procurando-se dados “autênticos”, seja desmontando os discursos enganadores, certos filmes utilizados como fontes primárias permitem confirmar ou, às vezes, modificar as análises provenientes de outras fontes. Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado. Assim, emergem elementos essenciais para compreender as representações que têm de seus papéis os atores da vida política e econômica de um país. Após os estudos pioneiros dos anos 1970, notadamente os de Antony Aldgate,<sup>2</sup> numerosos trabalhos se desenvolveram, desde aqueles que tratam das imagens de propaganda (Delage (1989) a propósito do III Reich) àquelas de visões voluntaristas do progresso técnico e econômico dos anos

<sup>2</sup> Antony ALDGATE (1979). Podemos citar também para o mesmo período os trabalhos de MARWICK (1973), de Paul SMITH (1976) ou de Richard TAYLOR (1979); os estudos americanos a propósito das atualidades dos de Raymond FIELDING (1972) ou os trabalhos de Barsam e de Barnouw sob documentário.

1950 (como descortinam os jovens pesquisadores sobre filmes encomendados por diversas instituições francesas entre 1945 e 1955 ou Pierre Sorlin nas crônicas semanais que aparecem na *Settimana Incom*) (CARON, 1998 e SORLIN, 2001) que mostram como se modifica a imagem social dos trabalhadores franceses nos dez anos decisivos do pós-guerra.

No entanto, mesmo tornando mais concretos os fatos representados, essas imagens animadas não aportam grande coisa de específico e, fora as interrogações sobre a influência do cinema sobre as realidades ou as crenças, esses usos históricos do filme não respondem realmente a uma questão fundamental: o que é que o cinema nos traz a mais do que os outros documentos?

### AS REPRESENTAÇÕES E O IMAGINÁRIO SOCIAL

Outra hipótese é que a imagem filmica escapa em boa parte a seus autores e sem dúvida, a seus espectadores. Isso sugeriria a Kracauer (1987) desde o pós-guerra em pesquisar, graças aos filmes, novas possibilidades de explicação dos comportamentos coletivos e a Marc Ferro (1974), a elaborar uma “contra-análise” das sociedades com um olhar desimpedido da carapaça dos pressupostos da história escrita a partir dos documentos tradicionais. O filme, com efeito, por vezes deixa aparecer falhas no discurso dominante, como num pequeno filme consagrado à República de Camarões em 1955, no qual se vê a integração dos negros pela cultura e pela técnica trazida da França. Há um detalhe significativo, porém: é que a voz atribuída ao ator negro é a voz – eminentemente branca – de Jean Debucourt, da *Comédie Française*. Por este estabelecimento de uma relação entre um corpo negro (visível na tela) e uma voz branca sem sincronia, nós discernimos de uma só vez que se trata do discurso oficial e quais as falhas que o minam. O primeiro está ilustrado por uma ficção, a do jovem negro fascinado pela técnica que vai seguir estudos de eletricidade na França. No entanto, a confiscação da voz do negro pelo branco marca, ao mesmo tempo, a persistência da opressão, pelo menos sob sua forma paternalista. É dentro desta ótica, a dos pesquisadores que vêm “a porta dos infernos, o caminho para penetrar em uma sociedade que não conhece a si própria” (ORTOLEVA, 1994, p. 323), que se desenvolveu a tendência mais pesada dos estudos com caráter histórico. Apesar do relativo descrédito que atingiu a história das mentalidades, constatamos, sobretudo através dos filmes de representações, das imagens – dos grupos sociais, dos

grupos de idosos, dos jovens em particular, dos grupos sexuais – notadamente nos estudos feministas, dos grupos étnicos, por exemplo, a propósito dos negros no cinema estadunidense, que atestam supostamente de uma mentalidade coletiva, o mais das vezes manipulada por objetivos inconfessáveis, como o denotava Adorno (1990), em 1954, a propósito das séries televisivas estadunidenses. Citar todos os estudos desse tipo, inumeráveis, e, além disso, frequentemente conduzidos na perspectiva de contra-histórias opostas às teses acadêmicas por pesquisadores que não são historiadores de formação diz respeito a uma interminável compilação. Entre essas representações, os historiadores se interessam com mais frequência e especialmente por aquelas que os filmes reproduzem a respeito de experiências históricas recentes, ainda mal elucidadas ou mal compreendidas, ou objeto de censuras mais ou menos declaradas. Na Europa as favoritas são aquelas da guerra de liberação, da resistência, das guerras coloniais, como a guerra da Argélia, na França. Sobre esta questão que valor indicativo de filmes quanto ao imaginário social, às representações e mais ainda, às hipotéticas mentalidades coletivas, a discussão de fundo foi levada a cabo em particular por Robert Sklar em parceria com Musser (1990) e por Pierre Sorlin (1977 e 1991). Ela trata dos pressupostos que engajam seus procedimentos. Se podemos à rigor – e os progressos da história do cinema ajudam muito, projetar de saber o que querem e podem dizer os grupos encarregados da produção, é muito mais difícil de imaginar o que concerne realmente aos espectadores. O cinema, com efeito, excetuando o filme amador e o filme de família, não é como os ex-votos, por exemplo, uma prática de base. Ao contrário, na maior parte do tempo, trata-se de um produto cultural do tipo industrial, qualquer que seja o valor de certas obras. Podemos assim nos perguntar qual valor representativo real podemos atribuir a um filme: em que medida os apetites de poder, os fantasmas ou os medos de alguns não promovem uma “mentalidade” ou “representações dominantes” partilhadas por autores, mesmo se os filmes conseguem sucesso? Dentre essas representações, os historiadores se interessam, por conseguinte, mais especialmente por aquelas dos momentos da história, às vezes quase míticos – particularmente sobre eventos fundadores dos estados-nações, da Revolução Francesa ao Risorgimento, passando pela Guerra de Secessão, portanto, experiências históricas recentes, ainda mal explicadas. As guerras do século XX estão entre as favoritas, junto com aquelas anti-coloniais. Elas têm uma abundância de estudos. Aquelas que estudam as atualidades são consideráveis, assim como aquelas que analisam as “visões” propostas

pelos filmes de ficção. As pesquisas pioneiras de Isnenghi (1978) abriram uma via à propósito das imagens da Grande Guerra que são cada vez mais clarificadas, na Europa como nos EUA, mas a resistência à ocupação alemã ou a Guerra da Espanha são temas escolhidos com predileção também e assim como as guerras coloniais demandam novas pesquisas.<sup>3</sup>

O cinema, de ficção em particular, parece muito produtivo para refletir a noção de representação. Muito frequentemente é no mínimo conservador, na medida em que as imagens se alimentam menos das inovações que dos modelos de longa duração. Desse modo, a respeito da tradição operária inglesa que evocam os filmes de Ken Loach ou de Terence Davies nos anos 1980 e 1990 que lembram aqueles que concernem à antiga sociedade artesanal francesa, muito marcado em *Você camaradas (La belle equipe)* de Duvivier em 1936, ou artesãos desempregados que ganharam na loteria e constroem uma taberna à beira d'água. Porém, e como sintoma de nostalgias, os filmes podem também ser portadores de desejos novos e às vezes contrariados. Assim, a representação em demasia de automóveis (e esse é o mesmo caso dos telefones) nos filmes europeus dos anos 1960 manifesta seu valor simbólico enquanto sinal de riqueza e de poder, muito mais que de crescimento real do parque de carros ou de aparelhos telefônicos. (SORLIN, 1991) O cinema detém, por conseguinte, a vantagem de apreender simultaneamente o peso do passado e a atração do novo na história. No entanto, pouco útil para capturar as rupturas (salvo em caso excepcional) ele se torna competente quando se trata de compreender como estas se enraízam numa tradição e nas aspirações que a colocam em causa. Existe assim uma idéia dominante que concebe que o cinema como muito capaz de fazer ver sobre o imaginário social, sobre as coerências sócio-culturais, sobre as longas durações das representações. E nesse sentido, ele é mais eficaz como documento de história antropológica que da história propriamente social ou política. A utilização dos filmes permite então conceber melhor todas as discrepâncias no tempo que constituem os "tempos da história"; ela faz aparecer a complexidade das representações nas quais se embarçam tentativas de sedução ou de enquadramento ideológico. Medos conscientes ou inconscientes, desejos confusos, fazendo do cinema um historiador inconsciente do inconsciente social, como sublinha Peter

<sup>3</sup> Como nos casos dos estudos sobre as representações, as obras são numerosas e tratam de cada problema em estudo específico, por períodos e por país. A título de exemplos, eu penso em Mário ISNENGHI (1978) ou em Peter ROLLINS e John O'CONNOR (1997), para a Segunda Guerra em Mario ARGENTIERI (1995) ou a propósito da resistência, do mesmo autor (1987), para a Guerra de Espanha Roman GUBERN (1986).

C. Rollins (1998). As películas cinematográficas se tornam preciosas particularmente para a análise de uma noção cada vez mais utilizada, apesar de sua ambigüidade e a frouxidão que ela encerra: a de identidade cultural. É possível sentir isso de maneira aguda através da leitura dos artigos que estudam as relações entre a identidade italiana e a européia através do cinema italiano. (BRUNETTA, 1996).

### A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA

Uma tendência mais recente nas pesquisas consiste em se levar em conta as relações de semelhanças entre as possibilidades do cinema e certas missões que se dá a história. Para começar, no quadro da relação história / memória: certamente a memória não é a história, como lembra após Jacques Le Goff (1988), Paul Ricoeur (2000) – num *best-seller* muito atual. Mas a história tem freqüentemente como função – e de maneira cada vez mais afirmada num mundo contemporâneo do qual se tem medo que não seja consagrado á amnésia – de reconstruir “lugares de memória”, para assegurar a identidade de grupos em via de deslocação, ou aquela dos sobreviventes dos massacres da história.<sup>4</sup> Entre os “monumentos memoriais”, doravante analisados com freqüência, o cinema desempenha um papel ainda mais essencial que acontece, dele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar (KAES, 1989) e às vezes de investigar ele mesmo, como poderia fazer um historiador na sua fase de pesquisa, não somente testemunhos, mas também hipóteses, análises, explicações. Como exemplo lapidar aqui pode ser lembrado o filme *Retomada* (*Reprise*, 1996), de Hervé Le Roux, que tem como tema a investigação conduzida para reencontrar a jovem filmada em junho de 1968, que protestava com violência e paixão contra o fim da greve. A reportagem inicial serve como ponto de partida para tentar redescobrir, a partir, mas também para além das imagens, não somente a heroína da história (aparentemente desaparecida), mas a explicação da situ-

<sup>4</sup> Ver na França as obras fundadoras da coleção *Les Lieux de mémoire*, dirigida por Pierre Nora, publicada pela Gallimard entre 1984 e 1993, mas também outros textos, em particular para a Alemanha os de Reinhart KOSELLECK, “Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden”, em O. Marquard & K. Stiele, eds, *Identität*, Munich, Wilhelm Fink, 1979, p.255-276, traduzido para o francês sob o título “Les monuments aux morts, lieu de fondation de l’identité des survivants”, em *L’expérience de l’Histoire*, Paris, Hautes études, Gallimard/Le Seuil, 1997, p. 135-160.

ação e a análise das causas e das conseqüências da greve, assim como da retomada do trabalho trinta anos mais tarde. Pode mesmo ocorrer ao filme perseguir através do movimento da imagem aquilo que não deixou imagem: é isto que faz a beleza e a força da obra de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), seja pelos deslocamentos constantes que reenvia em direção dos campos apagados, a circulação de trens reencontrando trilhos desde já interrompidos, seja por uma imobilidade insistente que torna a humanidade deles denegada às faces e aos gestos das testemunhas ressurgidas de um esquecimento querido, a câmera que vem constantemente conferir o peso de uma verdade emocional, às hipóteses formuladas pelo historiador consultado no próprio filme. Sobre a questão da Shoah, evidentemente o cinema é cada vez mais interrogado, tanto pelos silêncios que pelas imagens que ele construiu. (AGUILAR, 1999 e LINDEPERG, 2000)

Outro dos aspectos interessantes do cinema, que sublinham os historiadores contemporâneos, concerne à capacidade do filme a descrever imediatamente – ainda que através de imagens recompostas, e a tornar “a temporalidade particular na qual se joga a história das pessoas as mais comuns que sejam”, autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história.

As reflexões epistemológicas são mais freqüentemente levantadas por filósofos do que por historiadores, que, no entanto, se arriscam, vez por outra, a algumas análises dessa natureza. Todavia, na maior parte do tempo, o trabalho a partir do filme permanece confiado a especialistas, mais ou menos à margem dos domínios da história. Arlette Farge (1998) que recupera filmes como o de Raymond Depardon sobre os marginais, insistindo particularmente a partir de *Les Dockers de Liverpool* (1996) de Ken Loach, sobre a capacidade do cinema de iluminar, bem mais do que qualquer arquivo, uma realidade histórica muito raramente levada em conta, como a do sofrimento das pessoas, sublinhando também o papel que tem o cinema para a percepção dos afetos de uma sociedade. Carlo Ginzburg em 1994, a propósito do *Dias de ira* (*Dies Irae*, 1943) de Carl Dreyer para sua própria análise da feitiçaria, o papel que exerce o cinema para a percepção dos afetos numa sociedade, quer se trate de testemunhos imediatos (os dos “dockers”) ou das possibilidades de sua reconstrução pelos historiadores (como no caso que diz respeito às feitiçarias). Assim, mais recentemente Jacques Revel (1996) se serve da relação entre a representação fotográfica e realidade, através de um filme como *Blow-Up, depois daquele beijo* (*Blow-Up*, Michelangelo Antonione, 1966), que se liga à

questão como ponto de comparação para estabelecer procedimentos de pesquisa para os micro-historiadores, cuja perplexidade pode parecer com aquela do fotógrafo para quem cada nova ampliação abre uma nova possibilidade de interpretação da imagem. Uns e outros evocam assim o papel que pode ter o filme na constituição da micro-história, aquela do “átomo social” e dos usos inventivos dos indivíduos ou dos grupos de base nos quais agem e interagem e cujas importâncias são atualmente essenciais.<sup>5</sup>

Enfim, os estabelecimentos de relação entre as modalidades de escrita (para alguns da “estética”) do filme e da escrita historiográfica levam a perguntar como o filme pode dar conta da complexidade da temporalidade histórica que consideramos há mais de meio século como plural e heterogêneo. Um breve exemplo a propósito dos *Les camisards* (1972) de René Allio, onde o interesse histórico foi largamente sublinhado especialmente em *La Storia al cinema* (1994). Ao recontar a revolta dos protestantes de Cévennes contra a repressão religiosa de Luis XIV, o cineasta procura reencontrar, por um lado, sua significação nos ciclos de “emoções” sociais dos séculos XVII e XVIII e o enraizamento da vida camponesa na longa duração da natureza. A fusão dos tempos históricos é conseguida através de um efeito de superposição: uma narração, feita em voz *off* e no passado por um dos personagens, comenta a representação no presente dos combates de 1702, enquanto que a inserção de longas pausas descritivas da vida dos campos ou dos insurretos na natureza, que vem suspender o tempo do conflito à favor da longa duração. Ainda que se produza um evento excepcional - os camponeses vivem como sempre o fizeram, é então a imagem, ela mesma, que graças ao jogo sobre o espaço, sugere as permanências, através de enquadramentos largos que associam estreitamente os homens e mulheres à paisagem e costumes onde as referências pictóricas (de Le Nain a Millet) impedem toda datação precisa, fazendo surgir um tempo estável. (MIRO GORI, 1994 e LAGNY, 1994 e 1994a)

Para além dessas questões concernentes ao lugar do indivíduo e de suas ações, de seus afetos, numa história que quase sempre não o considera senão como um peão sobre o largo tabuleiro do mundo, o cinema reencontra também as interrogações dos historiadores e as dúvidas que eles mesmos experimentam muitas vezes sobre suas próprias interpretações e, cada vez mais, sobre os vestígios deixados pelo passado. Da mesma forma também, o cinema traz ajudas

<sup>5</sup> Ver REVEL (1996), em particular o capítulo 1 *Micro-analyse et construction du social*, mas também KALIFA (2000) e LÛSEBRINK (2000) e a considerável bibliografia italiana sobre a questão.

substantivas sobre a validade e a eficácia das diversas formas de narrativas, sobre o lugar da ficção e da reconstituição na investigação da verdade.<sup>6</sup> São esses processos e questões que o historiador americano Rosenstone (1995) procura elucidar ao estudar a relação “filme histórico/verdade histórica” particularmente através dos filmes que ele definiu como “pós-modernos”, na medida em que eles não são organizados por uma narrativa linear tradicional e jogam com a fragmentação, multiplicando os pontos de vista, às vezes visando deliberadamente anacronismos, a mistura de fantasma e de ilusão de real, reiterando as pistas de reflexão.<sup>7</sup> Assim, no domínio que nos diz respeito, fazem sentir a que ponto as explicações do historiador se tornam frágeis e às vezes sujeitas à garantia. Uma reflexão deste gênero pode ser feita sobre um filme como *Stavisky ou o império de Alexandre* (Stavisky, Alain Resnais, 1974) que retrata o itinerário de um vigarista mundano, desse personagem durante os poucos meses que precedem sua morte, entre 1933 e 1934, associando ficção e referências históricas. Toda a possibilidade de se estabelecer uma coerência na narrativa é arruinada por diversos procedimentos como incoerência da cronologia constantemente invertida pelos *flashbacks* e *flashforwards*, mistura de efeitos reais e de efeitos de teatro e, ainda que não haja nenhuma relação entre os dois homens, por alternâncias entre a vida de Stavisky e a de Trotsky, no seu breve exílio vigiado na França no momento do escândalo financeiro que abala o mundo político entre 1933 e 1934. A descrição dos eventos é em si mesma obscura e as freqüentes inserções de jornais da época (de fotos trucadas em função das necessidades do filme) dão indicações contraditórias, e o discurso do personagem histórico principal é apresentado como o de um mentiroso, de um jogador, realmente de um espectro. A narrativa fragmentada, o artifício da imagem fotográfica e de fontes jornalísticas modificadas, tudo neste filme sugere uma verdadeira encenação ficcional, inclusive na narrativa histórica. Apresenta uma narrativa propondo uma crítica dela, respondendo a uma nova exigência dos historiadores: mostrar simultaneamente as certezas e os limites de suas pesquisas e de sua reflexão.

<sup>6</sup> Jacques REVEL (1996) lembra que os processos de escrita da história são referenciados explicitamente por Giovanni LEVI em *Le Pouvoir au village* sobre uma novela de Henri James, *Dans la cage*, onde uma jovem telegrafista “fechada em seu guichê... reconstrói o mundo exterior a partir das informações que ela recebe para transmitir. Ela não as escolhe, ela deve produzir a inteligibilidade a partir delas.” Ver também Roger CHARTIER (1998), notadamente em *L'histoire entre récit et connaissance*, p. 89-91.

<sup>7</sup> Ver Robert ROSENSTONE (1995) e as sínteses de teses desenvolvidas em obra que ele coordenou nos Estados Unidos, *Revisioning History, Film and the Construction of a new Past*, Princeton University Press, 1995.

Ademais, um estudo atento às diferentes formas de filmes de temática histórica em relação com o que podemos conhecer de sua recepção, permite ainda ao historiador avaliar a função social de sua disciplina. Foi dessa maneira que Thomas Elsaesser (1996) mostrou como se elabora uma pedagogia cinematográfica da Shoah, através da série de filmes produzidos após o sucesso da série televisiva *Holocauste* nos anos 1970. Filmes particularmente opostos também como *Heimat* (Edgar Reitz, 1984) e *Hitler, ein film aus Deutschland* (Jans Jürgen Syberberg, 1977), ou quanto *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) e *A lista de Schindler* (*The Schindler's list*, Steven Spielberg, 1993). Nestes dois últimos casos (e em particular no último, que evoca as teorias revisionistas e negacionistas a respeito dos campos de concentração), a desconfiança dos historiadores é despertada pelos tenentes do pós-modernismo, cujo excesso de relativismo e de historicismo nega toda possibilidade de conhecimento histórico. Viviane Sobchack (1996) na introdução que escreveu para *The persistence of history* mostrava como ressentimos à partir de certos filmes, a manutenção de uma nova forma de conhecimento histórico. O estudo recente de Phil Rosen (2000) demonstra, através de certo número de análises fílmicas, a maneira como o cinema permite pensar a própria historicidade, numa perspectiva bastante próxima daquela dos historiadores europeus, em particular na França, onde ela acaba de ser reformulada por Krzysztof Pomian (1999). Não somente a escrita da história está historicamente determinada (história da historiografia), como sua própria construção é constantemente relativizada pela contradição entre as permanências que se manifestam e as mudanças que se impõem. Através da noção de “hibridação do tempo” no cinema, Rosen (2000) desenvolve a idéia de um funcionamento dialético entre permanência e novidade que já tivemos oportunidade de assinalar a propósito da análise das representações.

Rosen (2000) mostra como o filme permite ter uma posição menos otimista que a crença no progresso, justificada pela cientificidade da história, mas menos desestabilizante que a desconstrução total determinada por um relativismo histórico que não deseja nada além das determinações *hic et nunc*, e desembocar sobre o fim da história reivindicada pelo pós-modernismo. Como sublinha Viviane Sobchack (1996) percebemos através do cinema como, sob uma nova forma, se mantém a consciência histórica. Está claro, portanto, que o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mais fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte *para* a história, ainda que como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um “reflexo”

direto da sociedade (DURGNAT, 1970), mais uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função. Entretanto, ele é fonte *sobre* a história, tal qual ela se constitui, na medida em que existem processos de escrita cinematográfica comparáveis àqueles da história mesma. Em todos os casos, não faz sentido senão em relação com outras fontes documentais e em função das “questões dos historiadores”, elas mesmas sujeitas a transformações devidas tanto ao “enraizamento social” que aos interesses pessoais dos pesquisadores. (PROST, 1996)

### ESCOLHER UM FILME-DOCUMENTO?

O cinema é antes de tudo um espetáculo e, salvo exceções, o filme não é concebido para ser um documento histórico. É feito em primeiro lugar para ser vendido e não para ser conservado num museu, ainda menos em arquivos. Não obstante isto não o impede de deter funções sociais diferenciadas, graças às quais a instituição cinematográfica - através da imprensa profissional primeiramente, da crítica em seguida, do discurso analítico hodierno, produziu grandes categorias de classificação reformuladas há alguns decênios pela televisão: jornais televisivos para informar, documentários para educar, ficção para distrair. A essas funções se associam a priori, formas específicas opostas de modo binário. Os cines-jornal e os filmes documentários são tradicionalmente compostos por montagem de imagens tomadas do mundo real e assemelhadas a outras fontes familiares aos historiadores (textos, da imprensa notadamente, fotos, desenhos). As obras de ficção contam histórias imaginárias (“o grande filme”): elas supõem a redação de um argumento, a encenação de atores com paletó e gravata e um ambiente especialmente fabricado, filmagens em estúdio ou em locais escolhidos por sua adequação à história contada. Tais filmes de ficção são ainda mais suspeitos uma vez que têm uma função de divertimento, ainda que não raro um divertimento sério quando se trata de colocar grandes problemas humanos e culturais, como puderam também fazer o teatro e o romance. Como estes, o cinema suscita constrangimentos que têm uma parte de invenção que exigem e aquela simulação que abrigam. (JOST, 1995) Percebe-se logo que o que prevalece é a intriga e a organização da narrativa, uma e outra fazendo apelo a certo número de modelos formais e normas sociais que engendram fortes distorções com relação aos temas evocados e engendram uma certa desconfiança em relação a eles mesmo.

À primeira vista, a partir dessas definições simples, a escolha parece simples também. Os historiadores têm efetivamente uma simpatia mais forte, ainda que num primeiro momento, pelo “cinema do real”, como são chamados às vezes os documentários ou as atualidades, em detrimento da indústria do imaginário que é a ficção produzida para o prazer dos espectadores e o lucro dos produtores. É claro que, de fato, tudo não é tão elementar e os historiadores – já nos assinalaram – rapidamente experimentaram o mais vivo interesse pelos filmes de ficção. Esses, com efeito, impõem questões contemporâneas, ou mesmo tentam testemunhar diretamente, sobretudo nos períodos de crise, para informar, registrar uma memória visual e sonora dos eventos cada vez mais regularmente. Em certos casos específicos, pode-se mesmo solicitar ao cinema de assumir um papel social ou político e lhe dar um efeito propagandístico ou militante. É o que permitiu a Marc Ferro (1993) distinguir entre o filme de “testemunho” e o cinema “agente”. Com efeito, as duas funções têm muitas vezes tendência a se confundirem: testemunham gratuitamente sem desejo de eficácia? Agem sem se apoiar sobre testemunhas? Desses filmes tornados clássicos para o historiador, encontramos força de exemplo em todas as grandes cinematografias inclusive a hollywoodiana, mas sem dúvida o neo-realismo italiano representa a forma mais acabada. De *Obsessão* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943) a *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1952), o historiador e o público da época podem reencontrar a atmosfera do fim da guerra e da época fascista, através das inquietações e dos dramas da história, cotidiana ou excepcional. O exemplo do neo-realismo pode parecer excessivamente acadêmico, mas, através das reflexões críticas e teóricas das revistas especializadas como, *Cinema, Bianco e Nero*, é possível compreender que foi o cinema italiano quem melhor formalizou a representação de seu tempo. Sua prática, em parte determinada pelas pressões políticas e materiais fortes, é o momento no qual se consegue a melhor formalização de um cuidado largamente partilhado por diferentes realismos cinematográficos e literários: testemunhar para combater. Notemos que os filmes que interessam aos historiadores se ligam o mais das vezes à questões sociais ou políticas tratadas em um tom sério, quase trágico. O humor e a caricatura, portanto, não são proibidos. Em 1939, Frank Capra em *Mr. Smith goes to Washington*, denunciava algumas das formas de corrupção na democracia em uma comédia “à moda estadunidense” a um só tempo, alucinada e sentimental, enquanto Chaplin intervém diretamente através do cômico burlesco na “grande história”, tanto política (*O grande Ditador*, *The great dictator*,

1940) quanto social (*Tempos modernos*, *Modern times*, 1936). Atualmente ainda, filmes de fantasia ainda mais desenfreada, como por exemplo, *Ou tudo ou nada* (*The full monty*, Peter Cattaneo, 1997), no qual um grupo de desempregados monta um espetáculo de *strip-tease* integral para tentar se fazer reconhecer, tratando a questão da desestruturação social do Reino Unido nos anos 1990. Por outro lado, mesmo se a temática do filme não se refere aos eventos ou as preocupações dominantes de uma época, as ficções respeitam (salvo em certos gêneros específicos que tem suas próprias leis, como os filmes de horror) as regras de verossimilhança que, como na literatura, questionam sobre as práticas sociais, ainda que por estereótipos que lhes ajudam a constituir e a perdurar. Por vezes de maneira caricatural, a ponto de ser *a posteriori* reutilizados pela publicidade, como a famosa série de filmes *Don Camillo*, que foi lançada por co-produção franco-italiana, de Julien Duvivier; mas o mais das vezes de maneira mais insidiosa, construindo a ilusão realista a partir de esquemas repetitivos.

De fato, a diferença entre cinema do real e cinema de ficção é totalmente incerta: os limites entre gêneros não são estanques e a ficção se inspira freqüentemente no documentário ou o documentário na ficção. *Ou tudo ou nada* começa com um filme publicitário ressaltando os méritos da siderurgia de Sheffield, 25 anos antes do período feliz da atividade industrial da Inglaterra negra. Rancière (1998) afirma provocando um pouco que “o filme documental é o cinema por excelência”: seu interesse estaria, de uma só vez, em sua “fidelidade maquinal ao real da visão”, mas também ao fato de que ele não será obrigado a respeitar os códigos expressivos dominantes e deixaria o campo livre para o ponto de vista do cineasta (pensamos evidentemente no “ponto de vista documentado” de Jean Vigo). Porém, para ser filmado, o real está submetido a uma verdadeira roteirização, segundo a expressão de Gerard Leblanc (1997), o que faz por vezes dizer, abusivamente para mim, que todo filme é um filme de ficção. Em seu trabalho, que se refere sobretudo à televisão contemporânea, mas cujo propósito pode inspirar a reflexão sobre todos os documentários, Leblanc insiste sobre a necessária direção de cena das “ficções da realidade”, cuja construção poética sozinha permite aceder ao visível aquilo que escapa da vista (como em Georges Franju, quer se trate do *Sang des bêtes* (1949) ou em *Hôtel des invalides* (1952), censurando ao mesmo tempo “as ficções visíveis” por utilizar os esquemas desgastados da ficção realista, como o fez Depardon, que para os fatos jornalísticos e notícias policiais retoma na montagem os “truques” mais tradicionais. Sondando as reflexões admiráveis da historiadora Arlette Farge

(1998) a propósito desses filmes, podemos imaginar que esses empréstimos podem também ser uma forma de homenagem à ficção quanto a sua capacidade de fazer ressentir a emoção.

Para reconhecer o caráter ainda mais impactante do estudo da relação cinema-história, forçoso é de constatar que um dos maiores gêneros da produção cinematográfica é o “gênero histórico”. Seu interesse parece duplo para os produtores, no sentido de que tal gênero permite montar grandes espetáculos tendo, ao mesmo tempo, um alibi educativo. O cinema sempre teve a vocação, através de declarações daqueles que o vendem, como daqueles que o fazem, de ser testemunha viva não somente de um presente do qual ele vai perpetuar a lembrança (através de tomadas das cenas de seu tempo), mas mesmo de um passado que ele pensa poder reconstruir melhor que todo qualquer discurso. (LAGNY, 1999) É verdade que muitos dentre estes filmes suscitam a desconfiança dos historiadores para suas simplificações enganosas e suas cargas ideológicas. Mas eles não são menos capazes de fazer ressurgir um mundo na sua complexidade, marcando ao mesmo tempo as fontes que eles usam, como o fez numa obra tornada clássica, Natalie Zemon Davis (1983) a propósito de *O retorno de Martin Guerre* (*Le retour de Martin Guerre*, Daniel Vigne, 1981). Ao mesmo tempo, testemunham, evidentemente, na sua ingenuidade freqüentemente retorcida, menos os fatos que eles narram do que uma concepção, compartilhada ou não, da história no momento em que são produzidos. Por isso mesmo, não são menos carregados de indicações sobre o espírito de seu próprio tempo. Pelo exemplo de *Les camisards* (René Allio, 1972) não importa qual espectador um pouco esclarecido, sente que a insistência do filme sobre a natureza e sobre o papel das mulheres na revolta evoca mais os sonhos de retorno à terra e o movimento feminista dos anos 1970 que os textos dos profetas ou dos combatentes do começo do século XVIII!

Agregam-se a estas categorias institucionais formas de filmes subestimadas por muito tempo, mas cujo valor de testemunho etnográfico ou sociológico é cada vez mais reconhecido; se trata dos filmes de empresa, dos filmes de família ou dos filmes amadores. (LEBLANC, 1983) Em relação a estes últimos, Roger Odin (1995) ressalta que falam, sobretudo para espectadores implicados no círculo de família, podendo, entretanto, ter “efeitos testemunhais”, mesmo considerando que em filmes menos institucionais, pais de família e cineastas amadores inventam, e às vezes re-copiam, formas de roteirização. É, pois, muito difícil subestimar a função social dos estereótipos! Todos esses documentos poderiam ajudar à re-elaboração da história da vida privada e íntima, que se

procura escrever filmicamente, como testemunham o charmoso curta-metragem *Saga familiale*, que retoma – e reorganiza, evidentemente, para oferecer ao telespectador – imagens privadas de uma família entre os anos 1930 e 1950.<sup>8</sup> Eles correm o risco de servirem à história cultural, pois as atividades valorizadas (férias, viagens) fazem a câmera sair do casulo doméstico: pode-se assim evocar as tocas culturais observando através da película que realiza um jovem japonês quando de uma viagem aos EUA em 1927, a identificação deste com os americanos brancos da classe média. (ODIN, 1995)

Para além de todas as controvérsias sobre a validade da representação, sobre as possibilidades de conhecimento do real, questões permanentemente rediscutidas após (ou com) os filósofos, e que atormentam tanto aos historiadores (NOIRIEL, 1996) quanto aos cineastas ou aos romancistas, que não se pode escapar à idéia de que o cinema captura, por muito deformados que sejam, certo número de indícios sobre o mundo. De qualquer maneira, os filmes, assim como as fotos, as ficções rodadas em exteriores, assim como os documentários, nos deixam vestígios concretos do passado. Por exemplo, as cidades do pós-guerra ou as modas dos anos 1960: a Berlim de *Alemanha ano zero* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1945), assim como a Paris em *Os primos* (*Les cousins*, Claude Chabrol, 1959), dos *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), a Roma de *Mamma Roma* (Paolo Pasolini, 1962) como aquela de *Caro diário* (Nannu Moretti, 1993) foram belamente recompostas pelo enquadramento e pela montagem das imagens para as necessidades de seus enredos. Mas, não deixam de aparecer nesses filmes de tal modo que permanecerem nas películas, nas suas ruínas, suas permanências ou suas reestruturações. Ao mesmo tempo em que nossas nostalgias são alimentadas, elas podem, portanto, alimentar nossa história. Nenhuma dúvida, portanto, mesmo se devemos desconfiar do cinema do real e que não possamos crer totalmente à ficção, toda produção fílmica pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica: testemunha voluntária ou forçada, narrador realista ou poeta, historiógrafo fantasista ou inquieto, o filme se impõe ao historiador como vestígio, seja de maneira agressiva ou de maneira desviada. Mas ainda é preciso, como diante de todo objeto material (e por vezes mesmo virtual) saber como passar do vestígio à fonte, transformar o

<sup>8</sup> Integrava uma emissão de Pierre Tcherna, *Objectif Amateur*, organizada pela Vidéothèque de Paris no final dos anos 1990, que pode ser consultada. Na Bélgica, André Huet anima uma equipe, *Association Inédits*, que coleta os documentos e apresenta a RTBF emissões realizadas a partir de imagens também exumadas.

filme em “documento”, e por isto como questionar essas imagens, ao mesmo tempo, verídicas enganadoras.

### CINEMA: MODO DE EMPREGO

Como escolher e como examinar as fontes cinematográficas? De fato, as questões metodológicas, já bastante trabalhadas, são específicas somente sobre alguns pontos. O filme - como outros documentos - deve responder às preocupações costumeiras dos historiadores. Deve considerar a questão posta, estar inserido em seu contexto, ser decifrado em função disto, mas também interrogado em função disto, para ser lido e interpretado corretamente. Contudo, certas dificuldades de uso provêm da metodologia histórica propriamente dita, a qual todo historiador está habituado: a pesquisa das fontes, a crítica documentária, com o estudo da origem e da autenticidade das bandas filmicas, a colocação cronológica e a construção das relações com o contexto, que necessitam a pesquisa de fontes escritas complementares. Em compensação, a maior parte dos pesquisadores de cinema, não especialistas, está mesmo familiarizada com as questões ligadas ao modo de expressão em si mesmo, às funções sociais da imagem animada, o modo de produção e de recepção dos filmes, a forte inserção do cinema nas instituições e uma história cultural que provocam às vezes entre eles certa angústia. Última questão, mas não de menor importância, é a elaboração de um modo de expressão “não-escrita”, na qual as modalidades de organização da imagem e de seu estatuto, estabelecendo um papel essencial para a produção de sentidos, para além do texto, do “roteiro” ou da história apresentada.

Sobre todas estas questões, que se referem tanto ao modo de expressão filmico, quanto à produção e a recepção das obras, os trabalhos dos teóricos como aquele dos historiadores do cinema,<sup>9</sup> que se desenvolveram consideravelmente nos últimos decênios, contribuíram substancialmente aos historiadores. Não obstante, as relações entre uns e outros permanecem difíceis, como o lembrava Antonio Costa (1994). Com efeito, o procedimento do historiador não é a do especialista de cinema: interroga o filme sobre pro-

<sup>9</sup> Como se comprova no conjunto de volumes de *Storia del Cinema Mondiale*, uns e outros são largamente avançados no programa sugerido por Sorlin em *Sociologie du Cinéma* (1977) e já comprometido quando tentei há quase dez anos um balanço de Chantiers de l'Histoire du cinéma em *De l'histoire du cinéma, Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin, 1992.

blemas factuais (a guerra ou a revolução), sobre problemas sociais que se desenvolvem na longa duração, sobre representações, sobre evoluções culturais, sobre formas de escrever a história, o que lhe importa é o uso que ele pode fazer do filme enquanto fonte para sua própria pesquisa, definida a partir de questões que excedem o campo cinematográfico. Ele não se detém no filme, nem mesmo no cinema ou na televisão (mesmo quando lhes faz referência, ao ponto de negligenciar certos traços essenciais): ele procura através desses meios saber a respeito dos fatos, ou a expressão de um grupo social (cada vez mais difícil de delimitar no quadro da “mundialização”), ou mesmo um instrumento de reflexão sobre suas próprias práticas. Tem, portanto, tendência a instrumentalizá-los, por mais danos que tragam aos cinéfilos e aos analistas da arte cinematográfica. Ele tem também certa propensão a utilizar indiferentemente as imagens cinematográficas propriamente ditas e aquelas retransmitidas pela televisão, e a confundir sem nenhuma cautela dois irmãos inimigos dos quais ele enfoca muito mais os traços de semelhança que as diferenças funcionais ou estéticas. Assim a aproximação entre uns, historiadores sacrílegos, e outros, cinéfilos agarrados a seu objeto específico (o cinema, e não o “audiovisual” em geral) permanece trabalhoso. Ele se desenvolve, portanto, cada vez mais, por evidente necessidade.

### SABER ENCONTRAR

De fato, um problema desde há muito sublinhado tem sido a dificuldade de acesso às fontes, quer se tratem de bandas filmicas ou de documentos complementares, concernentes à produção e à recepção. Eu não insistirei sobre esta questão, que diz respeito essencialmente a razões institucionais, e se encontra muito freqüentemente evocada por todos os usuários de fontes filmicas, em particular os historiadores do cinema. Consideremos que as coisas estão melhorando, graças à ambição de reencontrar e restaurar o patrimônio cinematográfico nacional e internacional, que se manifesta notadamente ao nível das instituições européias no quadro do programa Média. Os filmes assim preservados são freqüentemente valorizados por festivais como aqueles de Pordenone ou de Bolonha, consagrados respectivamente ao *Cinema Muto* e ao *Cinema Ritrovato*. Este progresso da salvaguarda dos filmes engendra um sensível desenvolvimento da catalogação, tanto sob a égide da FIAF, quanto em cada país: podemos citar os grandes catálogos americanos como modelo,

ou na Europa, os catálogos ingleses e italianos. Ao mesmo tempo se desenvolve a pesquisa e o recenseamento, é verdade mais tardiamente, das “fontes de papel”, após longos períodos enfiados nos depósitos de bibliotecas e cinematecas, ou mal conservados em arquivos institucionais ou pessoais.

Em certa medida, esses esforços não respondem, entretanto senão parcialmente, às necessidades dos historiadores, pois as escolhas necessárias dos arquivos fílmicos dão prioridade a filmes cujo valor estético parece primordial, enquanto que os historiadores se preocupam mais com o valor do testemunho. Em particular o documentário e os noticiários faziam figura de deixados por conta, salvo em casos excepcionais, como o do *Instituto Luce* em Roma. Mas, depois de alguns anos, estas fontes começam a ser sistematicamente recenseadas, elas também, ainda mais que adquiriram, com sua reciclagem televisual, certo valor econômico. O esforço de conservação ultrapassa doravante o círculo dos arquivos do filme e das cinematecas para se desenvolver também nas instituições que têm tido uma produção audiovisual própria, como certos ministérios a nível nacional, nas instâncias regionais ou ainda em certas grandes empresas. É a mesma coisa para os filmes relativos a grandes eventos (em particular sobre a resistência, por exemplo, em Turim), grupos sociais (como os arquivos do mundo operário um pouco por toda parte, em Roma, na Bélgica, ou o Centro Histórico Mineiro de Lewarde na França, etc.) e mesmo, mais recentemente, para os filmes de família ou amadores que as cinematecas locais ou especializadas procuram recuperar. Depois de alguns anos se constituem, assim, com grande custo, é preciso dizê-lo, novos bancos arquivísticos.

Dito isso, o recenseamento das fontes permanece árduo: à abundância dos arquivos (aos quais é preciso acrescentar documentos de arquivos não-cinematográficos para o estudo contextual ou comparativo), a catalogação recente ou ainda em curso, em muitos casos, vem se juntar à dificuldade da consulta, que não é consequência senão do “gosto do segredo”. (VERNET, 1993) O estado de conservação e o peso da visualização pela projeção ou sobre a mesa de montagem limitam o exame direto dos filmes, substituídos com frequência cada vez maior pelas cópias de vídeo para consultas, ou DVD. Ademais, o filme não é em si um documento, como uma carta ou um tratado destinado a ser entreposto nos arquivos *ad hoc*, mas uma obra, cujo estatuto jurídico permanece pelo menos durante certo tempo de direito privado e comercial. Assim se coloca a questão dos que têm direitos, produtores, distribuidores, autores, que não autorizam sempre a consulta ou a reprodução. Estamos, portanto, bastante distantes da situação confortável da fonte escrita.

Entretanto, o problema chave para o historiador diz respeito a questão da constituição do corpus e da relação entre abordagem exaustiva ou abordagem por amostras pertinentes. Se o historiador tem suas próprias questões a priori, deve ele tratar os filmes que concernem, de perto ou de longe, ao objeto enfocado e à questão que colocam, num período e local dados, como tentaram fazer Noel Burch e Genevieve Selier (1996) a propósito das relações sexuais na França nos anos 1940 e 1950? Deve construir uma amostragem considerada como representativa, como foi a tentativa de um trabalho coletivo sobre os modos de emergência das representações nos anos 1930? (LAGNY, ROPARS, 1986)

A primeira solução é aparentemente a mais científica e deveria limitar os efeitos da subjetividade do pesquisador. Ela é particularmente interessante no domínio das representações sociais ou dos estudos de mentalidades. Mas, como também nos casos que concernem à história contemporânea, a abundância, ao menos teórica, das fontes influencia na maioria dos casos a necessidade do recurso aos métodos sociológicos, com a constituição de amostragens baseadas em abordagens estatísticas. De fato, continua difícil praticar estas técnicas no domínio de "cinema-história": a manutenção de incertezas sobre as fontes (muitos filmes são dados como desaparecidos, mesmo que alguns dentre eles reaparecem) o que torna a constituição de um conjunto exaustivo ou de uma amostragem com base científica que seria no mínimo audaciosa se é que não quimérica. Afora isso a complexidade do objeto fílmico torna difícil a constituição de séries, que supõem itens homogêneos, salvo no caso particular dos filmes construídos todos segundo um mesmo modelo. É, aliás, no domínio das representações e da história cultural que os métodos quantitativos, egressos dos modelos sociológicos, se asseveram os menos rentáveis e são contestados há algum tempo, em proveito de novas abordagens mais sensíveis ao contexto e à questão da forma que a colocação em série. (CHARTIER, 1998)

A solução mais freqüentemente adotada consiste em formular escolhas que esperamos ser representativas e que tentamos justificar como tais em função do contexto. Por vezes, reduzem-se a amostragem alguns exemplos de filmes, de fato, a filmes únicos a partir dos quais limitamo-nos a propor hipóteses; assinalemos, aliás, que a maioria das obras que tratam do cinema como documento da história é composta de compilações de artigos que justapõem estudos pertinentes porque aprofundados, sobre um certo número de casos considerados como exemplares, mas que permanecem sempre discutíveis.

Podemos também imaginar escolhas aleatórias relacionadas com a abordagem dos problemas sociais e culturais pela micro-história, que se interessa pelo estudo preciso de objetos muito limitados para privilegiar a experiência assumida dos atores da história. O procedimento agora é diferente: não se trata mais de procurar e tratar os filmes a partir de questões pré-construídas, mas mergulhar nas fontes, se deixando desorientar por sua "massa extraordinariamente proliferadora, informe, na qual tudo pode ser importante, mas também não essencial" e aceitar aquilo que podemos extrair para tornar o mundo inteligível. (REVEL, 1998)

### SABER LER

Para abordar o texto fílmico, a primeira questão, clássica, é de viés filológico: é preciso verificar a autenticidade e a integralidade do documento, com o problema particular das transformações freqüentes das "cópias originais". As análises sucessivas de Mura (1967), de Ferro (1974, 1993), de Cherchi Usai (1991) e de alguns outros, mostram que a sagacidade dos historiadores que trabalham a partir do filme deve ser pelo menos tão grande quanto aquela dos historiadores do escrito. O filme demanda, ao mesmo tempo, um bom conhecimento da história do cinema e certa competência no domínio da leitura da imagem. Trata-se, pois ainda, da questão da necessidade de passar pelo estudo da elaboração das narrações fílmicas como da escrita cinematográfica, processo regularmente esquecido em geral não permitido nos estudos dos historiadores. Sorlin (1977) foi um dos pioneiros deste tipo de análise numa perspectiva histórica, notadamente com o estudo de *Obsessão* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943). No exemplo que eu citei a propósito da relação entre escrita histórica e escrita fílmica, no *Les camisards* (René Allio, 1972) ou *Stavisky ou o império de Alexandre* (*Stavisky*, Alain Resnais, 1974), está claro que é por um triplo estudo da imagem, da montagem e da estruturação da narrativa que a análise pode ser realizada. Mas não é o mesmo que acontece em relação aos estudos dos documentos sobre a sociedade ou a política, como testemunham todos os trabalhos de dissecação do fenômeno ideológico realizados seriamente? Que a imagem seja tomada como reportagem, nos sites cuja organização não é controlada diretamente pelo homem da câmera, ou que ela seja já pré-fabricada, em estúdio ou fora dele, pela gravação de uma película cuja filmagem é, mais ou menos precisamente preparada - pelos

enquadramentos, pela iluminação, sem dúvida é daí que surgem forma e sentido. Para filmes jornalísticos ou documentários, que desconfiamos se prestarem de bom grado à propaganda, o esforço de análise das práticas cinematográficas é freqüentemente feita. Assim podemos citar o exemplo canônico do enorme trabalho feito por Leni Riefenstahl em *O triunfo da vontade* (*Der triumph des willens*, 1934), que ela própria explicita num filme que lhe foi consagrado pelo canal de televisão ARTE: a multiplicação das câmeras permitirá fazer destacar o carisma do líder e a ordem disciplinada da multidão. Este recurso permitirá a alternância entre os planos do *Führer* (freqüentemente em *contre-plongée*) e os das massas (em *plongée*) que dá ao primeiro todo o poder sobre as reações da segunda. Já a banda sonora, sem comentário *off*, reforça os efeitos afetivos. Nesse exemplo, a direção fílmica vem voluntariamente redobrar uma encenação deliberada, destinada a impressionar as multidões, para acentuar e incrementar a manipulação. Aliás, o efeito pode ser involuntariamente crítico. Em *A l'ombre de la mosquee de Paris* (1951), um documentário francês consagrado à comunidade marroquina na capital depois da última guerra mundial, uma voz *off* insiste quanto a alegria de viver e a excelente integração de uma família filmada oferecendo chá à assistente social que veio visitá-la. Mas, nesse minúsculo apartamento, a câmera não tem o recuo necessário e coloca em evidência também o ar constrangido do chefe da família, cujas condições de vida difíceis em um espaço exíguo contradizem totalmente a voz otimista do comentador. (VERAY, 1995)

O essencial da produção é construído seguindo uma forma majoritariamente narrativa, que, tanto o documentário, quanto a ficção, empregam. O que é mostrado, o filme organiza muito rápido sob forma de narrativas, reais ou fictícias, que respondem a regras precisas. Contudo, essas regras não são uniformes: elas evoluem no tempo e se contradizem por vezes nos princípios. As formas mais tradicionais estruturam uma lógica de ação, em função de motivações sócio-psicológicas admitidas, numa temporalidade relativamente coerente apesar da importância das elipses, tornadas necessárias para fazer com que o tempo de uma história caiba no tempo de uma projeção. Certos filmes, por razões estéticas ou por vezes conceituais, atuam, ao contrário, sobre os efeitos, ditos por vezes *desnarrativos*, de ruptura no tempo e no espaço, de oposições visuais ou sonoras, de multiplicação dos pontos de vista, constituindo de fato novas formas de narração. Assim como na análise da imagem, não escapamos, portanto a aquela da estrutura da história recontada, em particular no que se refere a sua organização espaço-temporal (elipses ou

pausas descritivas, inversões ou repetições) e à questão do ponto de vista adotado, interno ou externo, abundantemente estudado pelos estudiosos das narrativas, tanto no cinema quanto na literatura. De maneira menos sistemática a análise de Elsaesser (1996) sobre os filmes referentes à Shoah se baseia, por um lado, sobre a questão que coloca seu próprio título: *Temas, posições, posições que falam*, e sobre o tipo de implicação que o ponto de vista proposto sugere ao espectador. Esta questão é tão importante que ela incita Ferro (1993) a fundar uma classificação dos testemunhos, em particular para os filmes históricos. Ele distingue quatro posições segundo as quais o filme se localiza “do alto” (do ponto de vista dos poderosos) ou “de baixo” (do ponto de vista dos oprimidos), “do interior”, se o autor se implique abertamente, ou “do exterior”, construindo o objeto social ou político em função de um modelo. De fato, como todas as classificações, essa de Ferro tem malhas muito largas. Exige um sistema de subclassificações. Por um lado, os critérios se cruzam; um sujeito pode ser visto de cima ou de baixo, mas também do interior ou do exterior, como assinala o próprio Ferro a propósito de *Salt of the earth* (Herbert J. Biberman, 1953) que descreve a sociedade de baixo, posto que conta uma greve. Mas, ele constrói também o modelo exemplar do exterior, assinalando os diferentes aspectos entrelaçados. Pois, que trata, além disso, de problemas étnicos (Índios contra Yankees), de problemas de divisão sexual ou problemas de classe (operários contra patrões). A impressão de conjunto é freqüentemente contraditada pelo fato de que num mesmo filme são expostos diversos pontos de vista, ainda mais que o desenvolvimento da intriga é fundado sobre um conflito. No *A marsehesa* (*La marseillaise*, 1937), Jean Renoir expõe várias vezes o ponto de vista do poder e com muitas nuances para que uma parte da crítica de esquerda tenha se surpreendido e se decepcionado pelo perfil bonacheirão atribuído a Luís XVI, ou pelo comportamento inteligente de um dos aristocratas emigrados. A análise faz, muitas vezes, aparecer as contradições no interior de um mesmo filme de cujas ambigüidades podem misturar as distinções. É isto que dá sentido à querelas, críticas em torno do alcance ideológico da obra. Da Rússia bolchevique, apreciamos outro exemplo lapidar. (LAGNY, 1997) É do povo ou do poder que trata *Outubro* (*Oktyabr*, 1927), de Eisenstein? De fato, através das posições de Lênin e dos bolcheviques, o filme quer fazer entender o ponto de vista de baixo, mas as transformações da história passam pela personalização do poder de decisão; um estudo preciso do modo de representação de Lênin mostra que, por muito que ele a isto se tenha oposto, ele sucede à Kerensky ou a Kornilov, comparados a Napoleão

de granito. Podemos também pressentir a evolução autoritarista do regime bolchevique, cujos estatutos serão um pouco violados, como o do czar no começo do filme. (LAGNY, ROPARS, SORLIN, 1979)

Tudo isto pode parecer desagradavelmente tributário de uma semiologia do cinema à qual não estão acostumados os historiadores. Todavia, a defesa tradicional, com freqüentes figuras de estilo da qual não sou especialista que invocam, por exemplo, Arlette Farge (1998) ou Carlo Ginzburg (1994), não se sustentam verdadeiramente: a observação, à condição de ter um pouco de sensibilidade estética e de interesse pela evolução das técnicas, não exige uma especialização aguda colocada a decifrar um modo de expressão das formas freqüentemente codificadas e por vezes fixas, mas, mais freqüentemente ainda inventivas.

#### SABER INTERPRETAR

Entretanto, um historiador não pode parar por aí, numa análise “imanente” do modo de funcionamento do texto fílmico. Por muito indispensável para compreensão do discurso do filme esse procedimento não basta para sua interpretação, nem a sua utilização no quadro de uma problemática externa ao cinema. As questões que ele se coloca tradicionalmente sobre a origem e função do documento valem evidentemente para o filme cujo próprio estatuto, aquele de objeto cultural, não contribui para simplificar-lhe a tarefa. Os problemas de contextualização são, com efeito, pelo menos de três ordens, que se entrelaçam: a idéia mais freqüente é, evidentemente, que o filme é sobredeterminado pelas condições políticas e econômicas da produção e da recepção (na verdade diferentes recepções, uma vez que o filme propiciou diversos relançamentos em datas diferentes e por vezes discordantes). Mas é evidente que são trazidas à baila tradições como um campo cinematográfico, como existem tradições literárias ou pictóricas, nas partes do campo cultural que lhes dizem respeito e onde se desenham alianças e conflitos. Enfim, não é menos claro que o cinema, por mais específico que ele se arvore e por mais autônomas que sejam por vezes suas instituições e seu funcionamento, não se desenvolve isoladamente no domínio cultural: ele retoma freqüentemente, muito freqüentemente mesmo, temas e formas vindas de outras instâncias sócio-históricas.

Fazer do cinema uma fonte histórica determina evidentemente para começar avaliar a significação do filme no seu contexto sócio-econômico e político, localizado, muito freqüentemente no quadro nacional, e, é claro datado. As estruturas de produção dos filmes têm sua história própria. Aliás, cada vez mais elas são estudadas pelos especialistas do cinema, mas, estas são largamente condicionadas pelas estruturas econômicas globais. Por outro lado, a influência, que em certa medida atribuímos ao cinema no mínimo implicou no seu enquadramento e seu controle pelo viés de censuras mais ou menos declaradas, tanto ao nível da produção, quanto ao da distribuição. Enfim, o contexto geral pode influenciar largamente a recepção dispensada aos filmes. Assim, Jean-Pierre Bertin-Maghit (ver texto publicado nesta obra) começa por estudar os constrangimentos, tanto políticos e ideológicos, quanto econômicos, sob o jugo dos quais foram produzidas e exploradas as cerca de 250 fitas do período de Vichy, cujo teor ele analisa. Análises precisas são, portanto, necessárias sobre a história dos próprios filmes no contexto histórico geral, para avaliar as significações possíveis da produção de um período, assim como para estudar as formas de representações que eles utilizam. É isto que faz Sylvie Libndeperg (1997), posto que ela estuda a imagem da Segunda Guerra Mundial no cinema francês através da gênese dos filmes que lhe fazem alusão. Ela vê assim nos diferentes estratos da sua fabricação o lugar onde se desenrolam os conflitos e as arbitragens políticas, econômicas, profissionais e pessoais que permitem melhor compreender as imagens de guerra que se fabrica na França entre 1944 e 1969.

Mas o cinema é o cinema e a memória dos filmes é também a dos próprios filmes, além daquela da sociedade na qual eles são produzidos. Com muita sutileza e nuance, Pierre Sorlin (1991) desenvolve esta perspectiva em sua obra consagrada às relações entre as sociedades européias e seus cinemas. O título do livro já sugere que existe uma relação estreita entre um grupo social e os filmes produzidos. No plano temático tanto quanto no plano formal, o cinema tem sua autonomia, a ponto de dar a impressão que os filmes escapam a sua época. Ademais o mundo do cinema está relativamente enroscado sobre si mesmo e é freqüentemente a outros filmes que os filmes se referem mais do que ao mundo real. Como exemplo, Sorlin destaca que as representações da resistência no cinema europeu funcionam mais sobre as referências de filme a filme que sobre aquelas das realidades (ou do que sobre a historiografia da resistência). A Inglaterra propôs as primeiras imagens dessa resistência no momento mesmo onde a ação começa, com *A missão secreta*

(*Secret Mission*, Harold French, 1942) e, apesar de algumas modificações nos filmes continentais, essas imagens vão servir de matriz para os filmes do pós-guerra. Assim, bom número de cenas foram rodadas em “cenário real” em 1942 e mais tarde reter-se-á sua presença, como signo de autenticidade, sob forma de interpolação de fitas de jornais noticiários antigos no meio das reconstituições. Daí a tendência de filmar em preto e branco, mesmo depois dos anos 1960, as pessoas que tenham participado na resistência ou a atores não profissionais ao invés de atores conhecidos que dariam demasiadamente impressão de se estar diante de uma obra de ficção. Evidentemente, são as referências hollywoodianas que vem mais freqüentemente se interpor entre o “mundo tal como é” e a memória que o cinema constrói dele. É uma grande dificuldade para o historiador capturar essa migração das imagens. Não apenas é preciso fazê-lo, como é necessário um bom conhecimento do cinema, para realizar uma análise filológica, mas também muita sensibilidade para com os ecos culturais que ressoam no cinema.

Todos os esforços para se definir o cinema como uma arte específica, tem que compreender que ele funciona num contexto cultural. De uma só vez tal contexto é preciso, local, datado, nacional e enraizado em tradições longínquas freqüentemente sugeridas por referências por vezes vagas. Ligam-se a literatura, antes de tudo, por causa da importância, sempre muito grande, que as adaptações de romances ou de peças de teatro adquirem e que têm evidentemente suscitado numerosos estudos sobre a adaptação ou a reescrita. Mas a relação da imagem com as artes (pintura, escultura ou arquitetura) como com a música têm implicado em análises iconológicas notadamente a propósito de filmes com qualidades plásticas e estéticas marcantes, como as de Lang ou Visconti. Assim seria necessário localizar essas imagens - hieróglifo, imagens-palimpsesto ou imagem-memorial como aquelas que Noël Nel (1997) retoma em seu trabalho de reflexão sobre “traços de memória e criação no cinema”. O cinema permaneceu por muito tempo (e continua em parte) um divertimento popular e tem afinidades muito fortes com outras formas de espetáculos deste gênero, em particular com o *music-hall*. Mas, o circo também exerceu sua influência, assim como mais tarde o rádio e, nos nossos dias, a televisão. Um filme francês de sucesso como *Papa, maman, la bonne et moi*, de Jean-Paul Le Chamois, triunfou em 1954 a ponto de seu título (que é também o de uma canção) servir de reclame para um grande magazine (*Papai, mamãe, a empregada e eu, vamos todos*) enquanto que um de seus planos mais engraçados (cada prato sobre a mesa tem uma etiqueta com seu preço) serve de ilustra-

ção ao jornal cotidiano comunista *L'Humanité* para um artigo sobre a carestia da vida! De fato, o filme retoma de modo bastante desajeitado os monólogos do cômico Robert Lamoreux, articulado por uma vaga intriga. Tais monólogos triunfam no rádio depois do sucesso obtido no teatro. O filme deve, portanto, ser tratado no contexto das suas relações com outros filmes ou outros textos. Isto conduz a construir a partir do reemprego ou dos indícios de entrecruzamento das redes intertextuais, admitindo que o jogo de troca não se faz em termos de influências determinantes, mas em termos de interferências complexas, nas quais se entrelaçam elementos fragmentários. Tais estudos se desenvolveram na Europa do Norte e nos Estados Unidos, com obras como as de William Urrichio e Roberta E. Pearson (1993), que mostram como se constroem as representações fílmicas a partir de toda sorte de textos e imagens com as quais os espectadores de uma época podem estar mais ou menos familiarizados. Foi a partir do último decênio que se desenvolveu uma história do cinema cuja perspectiva foi a "cultural", tomando em conta as dimensões intertextuais e institucionais. Uma história assim concebida pode ajudar aos historiadores na avaliação dos complexos significados dos filmes que tais profissionais tomam como documento.

A complexidade do emprego deste tipo de fontes tem diversas razões. São razões formais ligadas a seu modo de expressão ou razões funcionais, que atendem a seu uso cultural. É, portanto, claro que nos domínios arquivísticos, filológicos e analíticos, ou bem o historiador se torna um especialista de cinema, ou bem colabora estreitamente com os historiadores do cinema e os teóricos do filme. Não há ruptura absoluta entre estes especialistas e a história que se pode fazer com o cinema. À dificuldade de pesquisa e de análise vem se somar ainda a da redação, em particular pelo uso de citações que são essenciais ao historiador que se envolve, por sua vez, a problemas jurídicos, financeiros e técnicos, bem conhecidos de todos os especialistas do cinema. Sobre este último ponto, a história permanece majoritariamente no domínio da escrita, mas o uso da imagem animada corre o risco de direcioná-la mais e mais em direção às novas tecnologias, conseqüentemente à colaboração com os cineastas, com os videastas, ou ainda com os pioneiros da multimídia, como Chris Marker. Explicam-se ainda, para além dos problemas epistemológicos, as reticências freqüentemente forçadas que limitam o emprego destas fontes, todavia excitantes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AASMAN, Susan. Le film de famille comme document historique. In : ODIN, Roger. *Le film de famille, usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
- ADORNO, Theodor W. La télévision et les patterns de la culture de masse. In : *Réseaux*, n°44-45, CNET, 1990.
- AGUILAR, Arturo Lozano. *La memoria de los campos, El cine e los campos de concentración nazis*, Banda Aparte Imagines 4, Valencia, Ediciones della Mirada, 1999.
- ALDGATE, Antony. *Cinema and History : British Newsreels and the Spanish Civil War*. London, Scholar Press, 1979.
- ARGENTIERI, Mario. *Schermi di guerra, cinema italiano, 1939-45*. Roma, Bulzoni, 1995
- \_\_\_\_\_. *Cinema, storia, resistenza, Istituto storico della resistenza*. Roma, Franco Angeli, 1987
- BAECQUE, Antoine. DELAGE, Christian. (org.). *De l'histoire au cinéma*. Paris, Éditions Complexe, 1998.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.
- BURCH, Noël. SELLIER, Geneviève. *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1996*. Paris, Nathan Université, 1996.
- CARON, Estelle. IONASCU, Michel. RICHOUX, Marion. Le cheminot, le mineur et le paysan. In : ODIN, Roger (org.) *L'Âge d'or du documentaire : Europe années cinquante*. Paris, L'Harmattan, 1998.
- CHARTIER, Roger. *Au bord de la Falaise, l'Histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris, Albin Michel, 1998.
- COSTA, Antonio. Storia del cinema/storia. In : MIRO GORI, Gianfranco. *La storia al cinema, Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*. Roma, Bulzoni, 1994, p. 445-460.
- DAVIS, Natalie Zemon. *The return of Martin Guerre*. Cambridge Mass, Harvard University Press, 1983.
- DELAGE, Christian. *La Vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du III<sup>e</sup> Reich*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Chaplin : la grande histoire*. Paris, J.-M. Place, 1998.
- DURGNAT, Raymond. *A Mirror for England, British Movies from Austerity to Affluence*. London, 1970.
- ELLWOOD, David. W. BRUNETTA, Gian Piero. *Hollywood in Europa : Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*. Firenze, La Casa Usher, 1991.

1

Michèle Lagny

ELLWOOD, David. W. (org.) *The movies as history : visions of the twentieth century*. Gloucester, Sutton, 2000.

ELSAESSER, Thomas. Subject, positions, speaking positions, from *Holocaust, Our Hitler*, and *Heimat* to *Shoah* and *Schindler's List*. In: SOBCHACK, Viviane. (org.) *The Persistence of History*. New York, London, Routledge, 1996, p. 145-183.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. L'effet "film de famille". In : ODIN, Roger. *Le film de famille, usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

FARGE, Arlette. Écriture historique, écriture cinématographique. In : BAECQUE, Antoine. DELAGE, Christian. (org.) *De l'histoire au cinéma*. Paris, Éditions Complexe, 1998, p.111-125.

FERRO, Marc. Le film: une contre-analyse de la société. In : *Faire de l'Histoire*, t. III, *Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974, p. 315-341.

\_\_\_\_\_. *Cinema e história*. Paris, Gallimard, Folio, 1993.

FIELDING, Raymond. *The American Newsreel*. University of Oklahoma Press, 1972

GINZBURG, Carlo. Di tutti i doni che porto a Kaisàre... Leggere il film, scrivere la storia. In : MIRO GORI, Gianfranco. *La storia al cinema, Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*. Roma, Bulzoni, 1994.

GUBERN, Roman. *1936-1939, La guerra d'España en la pantalla*. Madrid, 1986

IACCIO, Pasquale. *Cinema e storia, : percorsi, immagini, testimonianze*. Napoli, Liguori, 2000.

ISNENGUI, Mario. L'immagine cinematografica della Grande Guerra. *Rivista di storia contemporanea*, n° 3, 1978.

JOST, François. Le feint du monde. *Réseaux* n° 74-75, novembre 1995.

\_\_\_\_\_. Au nom du réel. *De Bœck*, 2001.

KAES, Anton. *From Hitler to Heimat, The Return of History as Film*. Harvard University Press, 1989.

KALIFA, Dominique. "L'historien et l'atome social". *L'Envers de l'histoire, Critique*, janvier-février, 2000, p. 31-40.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris, Flammarion, 1987.

LAGNY, Michèle. ROPARS, Marie-Claire. SORLIN, Pierre. *La révolution figurée*. Albatros, 1979.

LAGNY, Michèle. ROPARS, Marie-Claire. SORLIN, Pierre. *Générique des années Trente*. Paris, PUV, 1986.

\_\_\_\_\_. "Le film et le temps braudélien". *Cinémas, Journal of film studies*, Montréal, Québec, automne 1994, p. 16-39.

Napolitano  
30 cópias

Cinematógrafo. Um olhar sobre a história.

## O CINEMA COMO FONTE DE HISTÓRIA

*Michèle Lagny*

*Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle*

A utilização do filme pelo historiador, por longo tempo inconcebível e em seguida admitido formalmente, parece constituir doravante o objeto de uma tendência cujo sucesso é crescente, visto que, mais do que nunca, todos, os cineastas na frente, mas também sociólogos, etnólogos, filósofos e historiadores, afirmam a estreita relação entre o cinema e a história. Imediatamente, por causa da correspondência que parece evidente, à primeira vista, entre a imagem animada e o real. Filmar a vida: eis o que fizeram os operadores Lumière, cujas primeiras tomadas de cena testemunham a saída de trabalhadores da usina que possuíam (que pode também ser lida como ancestrais da publicidade empresarial), a refeição deles com seus filhos (modelo do filme de família) assim como manifestações públicas da vida política ou de acontecimentos jornalísticos que rapidamente nutrirão os jornais de atualidades. Em seguida, por causa do efeito marcante da imagem sobre a memória como consequência daquilo que ela solicita afetivamente: inesquecível, a jovem apreendida pela câmera de dois estudantes de cinema enquanto protesta contra o retorno ao trabalho depois da greve das usinas Wonder, o corpo teso, o rosto crispado, a voz rouca, marca viva da decepção dos trabalhadores franceses em junho de 1968. Enfim, porque o valor estético do binômio imagem-som, o faz dizer, às vezes, mais do que aquilo que mostra imediatamente. Como com outros sinais da arte, ocorre ao cinema de fazer o papel de revelador: eis porque Dziga Vertov, "o homem da câmera", queria perseguir com seu olho mecânico o invisível do visível, e porque Godard em *história(s) de cinema*, sabe que nos lembraremos dos campos de concentração graças a alguns planos de um filme de ficção polonês *A passageira (Passazjerka)* de Andrzej Munk em 1962, como nos lembramos de Guernica graças a Pablo Picasso e a Alain Resnais.