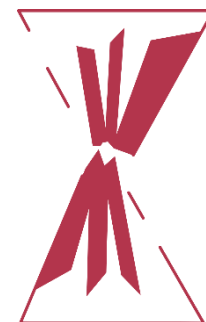


*As formas cinematográficas da história**

Les formes cinématographiques de l'histoire



DE BAECQUE, Antoine**

 <https://arts.ens.psl.eu/Antoine-DE-BAECQUE-955.html>

SALUOTTO, Giovanni***

 <https://orcid.org/0009-0006-1670-7969>

RESUMO: Este ensaio não aborda o cinema nem como uma linguagem, nem como um objeto de uma história que seria sua própria. Foca, em vez disso, no cinema pela maneira que este dá forma a uma realidade histórica, mantendo distância desta por meio da mise-en-scène, ao mesmo tempo em que a revela por impregnação natural (o realismo “ontológico” do cinema). O cinema, assim, dá uma forma à história, pois pode mostrar a realidade de um momento ao dispor seus fragmentos segundo uma organização original: mise-en-scène. Ao dar forma à história, ele a torna visível. Olhando para teóricos da história – Kracauer, em primeiro lugar – que identificaram homologias entre cinema e história, o artigo também aponta para analogias intrínsecas entre os meios: a coleção de fatos e personagens memoráveis (a trama primária de quase qualquer filme), uma prática de memória, e a possibilidade de um destino comum. A “forma cinematográfica

ABSTRACT: This essay approaches cinema neither as a language nor as the object of a history that would be its own. It focuses instead on cinema insofar as it gives form to a historical reality, keeping a distance from it through mise-en-scène while simultaneously revealing it through natural impregnation (the “ontological” realism of cinema). Cinema thus gives a form to history, since it can show the reality of a moment by laying out fragments of such reality according to an original organization: mise-en-scène. Giving history a form, it makes it visible. Looking to theoreticians of history – Kracauer, in the first place – who have identified homologies between cinema and history, the article also points to intrinsic analogies between cinema and history: the collection of memorable facts and characters (the plot almost any film consists of), a practice of memory, and the possibility of a common destiny. The “cinematographic form of history” thus

* Texto publicado originalmente em francês. Antoine de Baecque, *Les formes cinématographiques de l'histoire*. 1895, revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, v. 51, p. 9-21, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/1895/1312>. Traduzido por Giovanni Saluotto

** Historiador e crítico de cinema, notavelmente da Cahiers du Cinéma, da qual foi redator chefe (1997-1999), e também do jornal Liberation, em que foi diretor da seção cultural (2001-2006), Antoine de Baecque é especialista da Nouvelle Vague e professor de estudos cinematográficos da École Normale Supérieure em Paris (ENS-Ulm).

*** Doutorando na Université Sorbonne Nouvelle (IRCAV) e na Universidade de São Paulo (ECA). E-mail: giovanni.saluotto-monteiro@sorbonne-nouvelle.fr.



da história”, portanto, se refere à capacidade do cinema de “embalsamar o real”, e, consequentemente, preservar uma realidade arquivística ou uma autenticidade documental da história; de revelar em detalhes a história do século; e de se tornar uma “projeção” do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema e História; Estética e História; Cinema moderno; Siegfried Kracauer.

refers to the capacity of cinema to “embalm the real”, and accordingly to preserve an archival reality or a documentary authenticity of history; to render in revealing detail the history of the century; and to turn into a “projection” of the world.

KEYWORDS: Cinema and History; Aesthetics and History; Modern cinema; Siegfried Kracauer.

Recebido em: 24/02/2025

Aprovado em: 24/09/2025

Foi assistindo seguidamente *Noite e Neblina*, *Hiroshima*, *Meu Amor* e *Europa '51*, que eu vi minha primeira “forma cinematográfica da história”. Eu a havia visto antes, mas eu não a havia enxergado. Mais tarde, identificaria outras. Em *Europa '51*, se trata de um movimento de câmera que captura os olhares intensos de múltiplas mulheres isoladas em um hospital psiquiátrico. Estas mulheres, de fato, olham para a câmera: subitamente, elas me olhavam. Então, passei por alguns planos de *Hiroshima*, *Meu Amor*, e vi no início do filme os mesmos olhares femininos: as japonesas que me esperavam na porta de seus quartos de hospital e me convidavam a adentrar para então ver seu sofrimento de vítimas da bomba, me encarando fixamente. Retomei o DVD de *Noite e Neblina* e, em alguns dos documentos escolhidos por Resnais, trechos de filmes feitos por operadores de câmera americanos, ingleses, russos, durante a liberação dos campos de morte, surgia exatamente o mesmo olhar: os sobreviventes esqueléticos me encarando novamente.

De onde surge esse olhar, esta intensidade frontal? Da história, diretamente. Não exatamente a do cinema, apesar dos vários olhares para a câmera lançados aos espectadores na época silenciosa, quando os burlescos convocavam, em um *aparté*, a cumplicidade do riso. Ao contrário, é um olhar de um ponto cego da história do século XX, de seu irrepresentável, que, apesar disto, nos olha. Este olhar testemunhou a morte, que os sobreviventes viram e fixaram: o extermínio. Existe um cinema posterior ao extermínio, depois das imagens dos campos. Esses olhares para a câmera, em Bergen-Belsen, em Buchenwald, em *Noite e Neblina*, em *Europa '51*, em *Hiroshima*, *Meu Amor*, nos dizem que o cinema teve que mudar porque ninguém mais podia continuar inocente depois destas imagens, nem os cineastas, nem os

espectadores, nem os atores, nem os personagens. É assim que, precisamente nesse caso, a história do século inventou o cinema moderno, e uma das formas principais desse novo cinema, a que transgride e nos permite ver o inaudito: o olhar para a câmera empregado por Rossellini ou Resnais nos meados dos anos 1950 nasceu em 1945, quando as câmeras (de imagens fixas e em movimento) quiseram capturar o horror do extermínio e viram “estes mortos vivos saindo dos barracões, com olhares exorbitados, do pós-vida” (Truffaut *apud* Baecque; Toubiana, 1996, p. 60-61). Mas esse olhar para a câmera apenas se tornou histórico graças à forclusão, que o recalcou e o fez retornar quase dez anos depois, tal qual uma alucinação da história. Desde então, estes olhos que nos veem são parte integrante do século. Este olhar, quando aparece em um filme, é uma forma cinematográfica da história.

Desde então, a minha ideia consiste em identificar, em alguns filmes que julgo importantes e exemplares, momentos idênticos de emergência da história no material fílmico, na forma do filme, isto é, em suas composições visuais e narrativas particulares. Certos cineastas buscaram capturar esta irrupção, ao menos se propuseram para tal, através de um trabalho específico de *mise en scène*¹, para dar uma forma à história, que se trate do passado, ou do que se desenvolve no presente. É a esse surgimento intempestivo que transforma a matéria do filme, ou essa *mise en scène* específica, que eu dou o nome de “forma cinematográfica da história”. Em um texto, apresentado no último dezembro para uma habilitação de orientação de pesquisas, que será publicado em breve (Baecque, 2008), busquei exercer esse trabalho de definição, e em seguida de observação, descrição, ou interpretação de formas cinematográficas da história, à partir de sete corpus fílmicos: o cinema moderno dos anos 50 e suas formas forclusão; em seguida os filmes da “Nouvelle Vague”, cujo o estilo foi marcado de maneira cifrada pelo traumatismo da guerra da Argélia; o cinema russo após o comunismo, obras “desmodernas” da *catastroïka*; o cinema hollywoodiano contemporâneo, este que nós poderíamos ligar às “ficções mestras do 11 de setembro”²; e os usos da forma próprios a cineastas como Sacha Guitry, que filma a história de seu palácio em *Se Versailles Falsse*, como Jean-Luc Godard, que a faz ressurgir em sua particular memória museológica do século, e como Peter Watkins, que a perseguiu como um grande repórter de guerra.

¹ Nota do tradutor: termo francês de uso recorrente em escritos cinematográficos que se refere ao trabalho de criação exercido por um(a) diretor(a) durante a preparação de um filme.

² Nota do tradutor: no texto original, o autor utiliza o termo *maîtresse* que no francês carrega uma ambiguidade oportuna, podendo significar tanto mestra quanto amante.

Tradicionalmente, existem duas maneiras de ligar cinema e história, fazendo um desses termos o objeto do outro. Trata-se então de estudar a história como objeto do cinema, levado em consideração pela sua capacidade de dar conta dos eventos de um século, da atmosfera ou da aparência de uma época, de uma maneira de existir em dado momento. Inversamente, o cinema pode ser objeto da história, que conta a evolução de uma técnica, de uma arte, suas condições de produção ou de recepção, ou ainda seus principais artistas e movimentos. Saindo desta relação única de sujeito/objeto, capturando a totalidade dos dois termos, é possível compreender e mostrar como estas duas representações se pertencem mutuamente e compõem juntas isto que nomeio as formas cinematográficas da história. Mas como fazer história com o cinema, fugindo da historicização galopante da visão dos filmes? Tentando responder a questões da história com os filmes, graças às figuras próprias ao cinema, sem, entretanto, dissolver nem a história, nem os filmes, através de uma concepção puramente ilustrativa das relações entre cinema e história. O que Gilles Deleuze explicava dizendo que:

O encontro de duas disciplinas não é feito quando uma se põe a refletir sobre a outra, mas quando uma se apercebe de que deve resolver, por sua conta e com seus próprios meios, um problema semelhante àquele que é também colocado em uma outra disciplina (Deleuze, 2016, p. 301).

Não há história senão comparada: escrever sobre e com o cinema quando as questões do historiador nos levam a buscar as respostas nos filmes, mesmo que essas nos relancem outros problemas próprios à história. Todo trabalho se insere aqui em um processo de revezamento da história pelo cinema, e vice-versa.

O cinema nos dá essa impressão bastante sensível de poder captar um evento histórico a partir de seu âmagô, que o fez surgir e que o fez durar. Por seu controle do tempo e sua natureza formal, sua plasticidade específica, o cinema possibilita esta “integração movimentada” da história a uma realidade inventada, reunindo eternamente o tempo, a luz, a encenação, os corpos, o pensamento, com o intuito de fazer história. “O cinema propõe, quase por definição, a integralidade de um momento da narrativa histórica que nunca será escrito”, comenta Arlette Farge (2000) – sobre, ver também “Écriture historique, écriture cinématographique” de Arlette Farge (Baecque; Delage, 1998). Se nem o documento gravado, e tampouco o arquivo, possuem um interesse histórico em si, apenas a maneira pela qual o

cineasta ou o historiador intervém a partir deles, os “colocando em cena”, dá conta e nos faz sentir uma realidade. É esta forma, visual ou escrita, que faz surgir a historicidade. Assim, porque ele move e dá tempo à imagem, o cinema, apesar de ser uma matéria específica, possui um elevado grau de afinidade com a história. Neste caso, não devemos compreender o cinema como linguagem, mas como matéria histórica.

Deleuze resumia que o cinema é “a reserva visual dos acontecimentos em sua justeza e em sua complexidade de seu contexto histórico. É uma decupagem de imagens visuais e sonoras que é história” (Deleuze, 2006, p. 224). São estes “pensamentos em movimento” que parecem os mais aptos a visualizar a história.

Alguns teóricos da história tentaram pensar esta indiscernibilidade estimulante entre cinema e história: uma forma de homologia teimosa, uma dinâmica, um movimento de revitalização constante de um com o outro. Não apenas, como indica Jean-Louis Comolli, pois

[...] o cinema estabelece uma cena que nunca está fora da história, na medida que a história desse século é em grande parte feita de representações cinematográficas, e então fabricou-se em contato com, e sob a forma de, espetáculos cinematográficos, em todo caso se transmitiu e se distribuiu assim [...] (Comolli, 1997, p. 13).

Mas também, e sobretudo, pois o cinema possui uma analogia intrínseca com a história. Jacques Rancière nos mostra como o cinema, pertencendo a uma certa historicidade, “representa” naturalmente a história a partir de três modelos diferentes e complementares (Rancière, 1998, p. 46-47). A história, no sentido tradicional do termo, como coleção de acontecimentos e de personagens memoráveis, isto é o que é levado ao cinema através dos enredos na base de quase todo filme. Em seguida, a história como prática de memória, essa que outrora tratava-se de crônicas de príncipes ou de ilustrações de acontecimentos dignos de serem considerados, guardados, imitados, o que nos remete, desde a *belle époque*, à função de memorialização do século que o cinema ocupa. Enfim, a história no sentido moderno: a potência de destino comum, retomada pelo cinema por sua possibilidade de garantir aos espectadores de um mesmo filme a participação em um destino coletivo.

É sem dúvida Walter Benjamin que, na décima sétima das *Teses sobre o conceito de história*, indicou a metáfora mais justa, quase poética, desta aproximação íntima entre o desenvolvimento cinematográfico e histórico, evocando a ideia de que ele amava folhear um filme como o atlas histórico de um dado momento (2000, p. 441-442). Aqui, o cinema é a arte

que realiza por excelência o romantismo da história, e a salva, sendo ele um modo sensível do pensamento que é ao mesmo tempo um modo espiritual do sensível, resumido pelo pensador alemão numa formulação decisiva: “O cinema recolhe e conserva em uma imagem a obra de uma época, e numa época o curso inteiro da história” (Benjamin, 2000, p. 441-442). Entretanto, desde 1930, um historiador se atreve a um desafio epistemológico inédito, comparando o método histórico e o modo de narração temporal próprio ao cinema. Trata-se de Marc Bloch que, no prefácio de *Caractères originaux de l’histoire rurale française* (1931), indica a seguinte hipótese:

Dado que a vida em si não é outra coisa que movimento, não podemos considerar que o método “regressivo” que a história tenta capturar seria como o último rolo de um filme que ela se esforçaria a desenrolar de trás para a frente, resignada a encontrar ali mais de um furo, mas decidida a respeitar a mobilidade (Bloch, 1931, p. 14).

Bloch se apropria da narrativa histórica pelo experimento mais audacioso, como se, em seu caráter genealógico, o processo histórico pudesse se fundir ao próprio processo cinematográfico.

É inegável que o teórico que pensou o conjunto cinema e história e sua homologia de maneira mais intensa é Siegfried Kracauer, cuja tradução recente para o francês de seu livro de 1969, *l’Histoire : des avant-dernières choses* (no original, *History: the last things before the last*), parece suscetível de reanimar na França as interpretações do cinema como objeto da história (Revel, 2006, p. 7-42). Kracauer é, ele próprio, uma encarnação do que poderia ser uma “história do século pelo cinema”: jornalista cultural e crítico de cinema na Alemanha, no periódico *Frankfurter Zeitung* ao longo dos anos 1920, ele foge do nazismo em 1933 e vive em Paris por oito anos, onde ele continua, mal ou bem, a publicar comentários sobre filmes e exposições de arte nos jornais e revistas suíças de língua alemã. Sobre tudo, é em Paris que ele conhece, em 1938, Iris Barry, a fundadora e diretora da cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), então na cidade para apresentar uma retrospectiva de cinema americano e uma exposição que fazia parte do evento *Three Centuries of American Art*. Esse contato amigável o permite integrar a *Film Library* do museu nova-iorquino quando ele consegue fazer a América em abril de 1941. Lá, vivendo de maneira modesta, sem uma posição profissional estável, financiado por bolsas, ele trabalhará durante vinte e cinco anos

em três importantes livros sobre as relações do cinema e da história: *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1988 [1947]), encomendado pelo departamento de cinema do MoMA; *Theory of Film: the redemption of physical reality* (1997 [1960]); e *History: the last things before the last* (2014 [1969]), publicado três anos após sua morte. Conhecem-se melhor os dois primeiros, principalmente *De Caligari a Hitler*, um clássico instantâneo dos estudos cinematográficos, da mesma maneira que *A tela demoníaca* de Lotte Eisner (2002), sobre o cinema alemão confrontado por, e, ao mesmo tempo, testemunha da ascensão do nazismo.

Mas é na sua terceira obra, póstuma, que Kracauer desenvolve sua tese central sobre a relação de homologia para com a realidade entre a escrita da história e a imagem fotográfica. Perante o último termo, Kracauer demonstra o conceito de “realidade-câmera” (*camera-reality*), que engloba as artes fotográfica e cinematográfica, bem como o comprova, ao longo de *History: the last things before the last*, a partir de diversos exemplos da história do cinema, citando tanto *Nanook* de Flaherty quanto *Libertação* de Rossellini, ou ainda diversos filmes de vanguarda dos anos 20. Para Kracauer, o historiador e o cineasta, frente aos materiais de arquivo ou documentais da realidade, são postos numa posição semelhante, e seus trabalhos se estendem entre uma definição realista – de exigência ontológica de verdade pela fidelidade à realidade que eles dão conta – e uma tendência “formativa” que os estimula oferecendo a possibilidade de “recriar o mundo”, de transfigurá-lo em uma forma específica pela escrita da história ou pela elaboração artística do filme. Se o historiador e o cineasta têm a obrigação quase ética e deontológica de se ancorar à realidade, eles também se desviam desta pelo mesmo movimento, o de reformulação “formativa” realista: a potência da imaginação nunca é tão intensa e estimulante – tanto esteticamente quanto intelectualmente – quanto quando ela modela uma realidade, fazendo coincidir sensação de verdade e sentimento do belo.

Nos filmes, encontra-se frequentemente inspiração para se emancipar do mundo externo, para dar espaço à expressão de si, à composição formal equilibrada. O fato de que as intenções de mesma ordem se manifestam também na historiografia torna ainda mais provável a história ir de encontro com a arte da câmera, desafiando seus adeptos a capturar, através da leitura e da imaginação, um dado universo. Muitos dos escritos históricos, como no domínio fotográfico, nos impressionam porque eles traduzem tanto as intenções formais próprias ao autor quanto a natureza particular de seu material (Kracauer, 2014, p. 53-54).

É no segundo capítulo de *History: the last things before the last*, “O procedimento histórico”, que o teórico da história desenvolve de maneira mais particular esta tese de homologia:

Existe entre a historiografia e o meio fotográfico uma analogia fundamental: como o fotógrafo-cineasta, o historiador reluta para privilegiar sua missão de registro sobre suas concepções anteriores e para consumir inteiramente o material bruto que ele busca dar forma. Mas não é apenas isso. Uma outra analogia basal diz respeito ao sujeito próprio aos dois empreendimentos [...] A câmera-realidade, bem como a escrita da história, apresenta todas as características do *Lebenswelt* (ambiente de vida). Elas apresentam objetos inanimados, rostos, multidões, pessoas que se cruzam, que sofrem, e que esperam; seu assunto preferido é a vida em sua plenitude, a vida tal qual nós a vivemos normalmente. Nós não nos surpreenderemos, então, com o fato de que a câmera-realidade seja comparável à realidade histórica no plano estrutural e em sua constituição geral. Exatamente como a realidade histórica, ela é parcialmente modelada e parcialmente amorfa: nos dois casos, é a consequência deste estado intermediário de semi-cozimento que é esse de nosso universo cotidiano (Kracauer, 2014, p. 54-58).

O trabalho histórico, nessa operação que vai do arquivo à escrita, tal qual o processo cinematográfico, nessa corrente estética que transforma o material bruto gravado no mundo em filme, é como duas panelas da realidade no estado de semi-cozimento, comparáveis em suas receitas e em seus gostos: obter uma experiência sensível da realidade, passada ou presente, lhe dando forma. Isto é, instaurar a historiografia, tanto quanto o cinema, como dois fenômenos paralelos, intelectuais e estéticos. Kracauer consagra assim o cinema como o emblema paradigmático da história no século. O cinema é como a história, a história como um filme: torna-se aqui o cinema uma alegoria da história.

Se o cinema pode ser uma alegoria da história, é porque estas duas representações – o cinema, a história – possuem a capacidade exemplar de dar forma ao mundo. Kracauer dá a isto, em ambos os casos, o nome de recurso “formativo” do que ele considera como duas artes da sugestão, dois modelos de representação, duas narrativas sensíveis do mundo. O teórico identifica claramente a historiografia e o cinema como duas possibilidades de se dar uma forma inteligível ou artística aos traços materiais de uma realidade, passada ou presente, da qual é testemunha. Com ele, pode-se dizer que tanto o historiador como o cineasta recorrem a todos os seus recursos formais para então os dissolverem na substância dos fenômenos da vida banal, de tal maneira que esses fenômenos se tornam legíveis e visíveis através de sua capacidade de tocar a imaginação e os sentidos dos leitores e dos espectadores. Esta

sensibilidade extrema e universal do visual – seja ele escrito ou filmado, imaginado ou imageado – oferece a estes dois processos homólogos sua força formal. É assim que eles se assemelham e se constroem.

Aqui, o cinema adquire uma relação intrínseca com uma certa ideia da história. Sua forma pode então encarnar os sentimentos existenciais ligados a ela: ele propõe um tipo de cena universal, sempre circunstanciada da ação dos homens e de seus confrontos com o século. Como se esta forma-cinema tivesse dado um corpo à história desse século: um corpo em todos os sentidos do termo. Onde o século podia tomar rostos, apanhar movimentos, tanto individualmente quanto coletivamente; igualmente, onde ele tomava ideias, referências, obras, conceitos e práticas, para ser ele mesmo capaz de pensar e de ser pensado, para então poder criar o evento e possuir uma história específica. Um *corpo encarnado* e um *corpus*: o cinema foi, e continua sendo, para o século, uma superfície sensível e um saber (Baecque, 2000). É assim que o cinema deu forma ao nosso tempo, mas com suas próprias armas e especificidades, como o romance foi a forma do século XIX, o teatro do XVII, o dicionário enciclopédico para o tempo do Iluminismo, o panfleto para a Revolução Francesa. Em um dado momento histórico, esta forma da história é a mais reveladora das questões, tensões, sensibilidades, e a qual permite aos homens dar significado a seu sentimento de existir em seu tempo. Isto é, “a prática que revela os modos de pensamento (que ela contribui a formar), esta que é a mais propícia à invenção e ao novo, esta que ‘cola’ na vida do século e, critério máximo e supremo, em sua concepção de realidade” (Aumont, 1999, p. 114). A realidade, para o homem do século XIX, é literária: descritível, analisável e imaginável como propõe a literatura. É diferente para o homem do século XX, que imagina, descreve e analisa a realidade segundo um princípio cinematográfico. E a própria literatura, como o teatro, as artes da cena, a arte contemporânea, tem hoje, sobretudo, um pensamento cinematográfico do mundo: esse que, em todos estes domínios singulares, é feito de montagens, de planos, de afetos visuais e de ritos cinéfilos.

Meu projeto é unir estética e história pelo intermédio do cinema, estudando certos filmes-emblemas sucessíveis de dar forma a uma realidade histórica, marcando uma distância em relação a ela (a *mise en scène*) e, simultaneamente, a revelando por impregnação natural (o realismo fundamental do cinema). Nele, criar uma forma é tornar possível um olhar: se desvencilhar da realidade para dar-lhe visibilidade graças a sua ordenação pela *mise en scène*. O cinema é precisamente essa arte que dá uma forma à história porque ele é aquele que pode

mostrar uma realidade de um momento, dispondo dos fragmentos desta por meio de uma organização original, que é a *mise en scène*. Assim, ele torna visível a história, dando-lhe uma forma. Ele é a arte de uma forma sensível da história e sensível à história: ele “tece este tecido sensível do mundo comum”, segundo Jacques Rancière (1995). Diversos pensadores do cinema destacaram algumas destas singulares “esculturas em movimento da história”, o que, do meu lado, dou o nome de formas cinematográficas da história.

Max Jacob, no fim de sua vida, tem como exemplo a visão poética de um mundo como a dobra entre duas superfícies sensíveis, de um lado o cinema, do outro a história, e no centro, ao chão, tal qual um espelho refletindo um no outro, a morte e seus milhões de fantasmas. O poeta então escreve: “Nós fazemos o cinema com os mortos. Nós tomamos os mortos da história e os fazemos andar. É isto o cinema” (Guilloux, 1952, p. 182-183). Kracauer, em *History: the last things before the last*, segue uma visão também poética, porém mais tecnicista, para esculpir sua forma (Kracauer, 2014, p. 42). Para ele, o cinema plana sobre a história como um helicóptero. Não tão alto quanto a teoria, cuja obsessão pela regularidade e pelos conceitos esconde os contornos da paisagem abaixo. O cinema, ao contrário, pode descer o suficiente para examinar os detalhes das colinas, dos vales, dos montes, das árvores e dos acidentes da paisagem histórica, e depois, em um instante, subir para ter uma perspectiva mais apropriada e mais sugestiva, conferindo uma significação mais densa. Por vezes, o cinema pode até se aproximar tanto que ele sobrevoa a história ao ponto de ver os filmes que lá estão como cine-parques a céu aberto, num *mise en abîme* e num reflexo do cinema na história. Fascinado, o historiador pode então parar (momentaneamente) de considerar o passado como passado, e buscar vê-lo como um filme, confortavelmente instalado no cinema ao ar livre da história.

Mais tradicionalmente, Marc Ferro, em *Cinema e História* (2010), trabalha precisamente sobre dois filmes, construindo-os, descrevendo-os e comentando-os como duas formas cinematográficas da história, que ele nomeia “uma análise a partir de um processo puramente cinematográfico”. Se colocando a questão “Existe uma visão fílmica da história?”, Ferro responde positivamente, propondo uma análise formal do funcionamento histórico de dois filmes. Trata-se, de um lado, de uma passagem sobre *A Greve* de Eisenstein, obra que o historiador do *Annales* considera como a transcrição fílmica da visão marxista de um modo de produção capitalista no caso de uma usina russa anterior à 1905. De outro lado, se trata de um texto sobre *M, o Vampiro de Dusseldorf*, em que, através da história de um perturbado

sexual, o historiador pode demonstrar o funcionamento da República de Weimar. Marc Ferro conclui então o capítulo assegurando que “o filme constitui uma forma privilegiada da história”.

Destacam-se dois capítulos da obra de Ferro: “Ficção e realidade no cinema: uma greve na antiga Rússia” e “Acontecimentos diversos e a escrita da história: o exemplo de *M, Vampiro de Dusseldorf*”. Do mesmo autor, ver também: *Analyse de film, Analyse de sociétés: une source nouvelle pour l’histoire* (1976), *L’Histoire sous surveillance: science et conscience de l’histoire* (1985), *Film et Histoire* (1984). E finalmente, sobre o historiador, ver François Garçon, *Cinéma et Histoire: autour de Marc Ferro*, em *CinémAction* (1992).

A conclusão a que chega Ferro sobre as ligações entre cinema e história é idêntica, formulada em termos mais filosóficos, à qual chega o pensador esloveno Slavoj Žižek em seu livro recente sobre o cinema, *Lacrimae rerum* (2009), principalmente no capítulo sobre Krzysztof Kieslowski. A forma que ele utiliza são as *lacrimae rerum* da Roma antiga, essas “lágrimas públicas” derramadas durante as cerimônias de sacrifício, lágrimas fictícias, encenadas, artificiais, mas reais e úteis: significando a todos que choramos para o grande Outro. Lágrimas de e para a forma. Žižek aproxima essas lágrimas do cinema de Kieslowski, vendo ali uma ruptura decisiva: o cineasta diz ter sentido o “pavor das lágrimas reais” filmando em um documentário, *O primeiro amor* (1974), um pai jovem chorando no dia de nascimento de seu bebê, que ele segura em seus braços. Então, julgando esta felicidade falsa, quase obscena, Kieslowski decide abandonar o documentário pela ficção, considerando que nós não podemos traduzir o real da experiência subjetiva senão lhe dando a aparência da ficção. Passando do pavor das lágrimas reais ao surgimento intempestivo das lágrimas fictícias, Kieslowski conquista aqui sua forma cinematográfica própria, e Žižek interpreta-a principalmente como uma ideia histórica, uma “ficção que diz e faz a história”, demonstrando como, passando pela ficção, o cineasta de fato denuncia o uso “sensível” do documentário pela propaganda comunista e pela televisão polonesa ao longo dos anos 1970. As falsas lágrimas encenadas são aqui uma forma de contestação histórica, contrárias às lágrimas verdadeiras dos documentários de propaganda televisivos.

Para terminar esta genealogia de pesquisadores de formas cinematográficas da história, cito uma passagem de Deleuze. No prefácio da edição americana de *Imagem-tempo*, para justificar e ilustrar a cesura cronológica central ao seu trabalho de análise – a passagem ao cinema moderno e sua ligação intrínseca à Segunda Guerra Mundial e à experiência dos

campos, à perda de inocência induzida pelo trauma – indica o ganho de força da técnica da *falsa continuidade*:

Donde a importância da *falsa continuidade* no cinema moderno: as imagens já não se encaixam por cortes e continuidades racionais, mas se encadeiam sobre falsas continuidades ou cortes irracionais. Até mesmo o corpo já não é exatamente o móvel, sujeito do movimento e instrumento da ação; ele antes devém o revelador do tempo, dando testemunho do tempo por suas fadigas e suas esperas (Deleuze, 2016, p. 374).

Esta forma cinematográfica dá toda a sua espessura a este momento histórico, ruptura da guerra, passagem do cinema clássico ao cinema moderno, tão bem que nós temos a impressão, lendo Deleuze, que a falsa continuidade esculpiu a forma de uma porta no tempo histórico, por onde passam “as personagens amnésicas do cinema moderno, afundam-se literalmente no passado e na história, ou de lá emergem para fazer ver aquilo que se furta mesmo à lembrança” (Deleuze, 2016, p. 374-375).

Compreender as formas cinematográficas da história, tal é o desafio do meu trabalho: seguir estas “portas no tempo histórico” das quais fala o filósofo do cinema. Identificar e ilustrar algumas delas, tal é meu objetivo. Nesse sentido, me reconheço bem na questão e no objetivo da dupla obra-prima de Jean Starobinski sobre o Iluminismo, livro recentemente reeditado em um volume único, *A invenção da liberdade* (1994) e *1789: os emblemas da razão* (1988)³, publicação de 1964 que integrou originalmente uma coleção assim definida por seu fundador, Yves Bonnefoy: “Mostrar como o devir das formas e as evoluções da sociedade se condicionam...”. Starobinski descreve, ele também, sua ambição dentro desta visão formal da história:

Eu tentei perceber e compreender, segundo seu modo de aparecimento, as experiências que tomaram figura ao longo do século XVIII e durante as crises revolucionárias. Como na leitura de uma fisionomia, eu busquei dar sentido histórico às diversas encenações elaboradas pelos artistas (Starobinski, 2006, p. 7).

³ Nota do tradutor: as duas obras de Starobinski foram publicadas em português, porém, ao contrário da versão francesa, apenas em edições separadas.

Eu busquei, simplesmente, trocando figura por forma, o século XVIII pelo XX, e as encenações dos artistas pela *mise en scène* dos cineastas, levar-nos a pensar a história, levando-nos a ver os filmes.

A forma cinematográfica da história reside então no cruzamento de três dados fundamentais deixados ao historiador pelo cinema. De início, a capacidade do cinema, quase mecânica, de “embalsamar o real” e, portanto, de preservar, certamente melhor que todas as outras artes, o que nós poderíamos chamar de uma realidade arquivística ou ainda uma autenticidade documental da história. O cinema devolve, da melhor maneira, a experiência da confrontação visual ao que foi, com detalhes reveladores, a história do século. Ademais, a capacidade, quase heurística, de fazer-se uma “projeção” do mundo, restituindo à história sua espessura reflexiva, mantendo junto na interpretação de um mesmo *círculo-cinematográfico*, segundo a expressão de Stanley Cavell (1979, p. xiv), os filmes, suas fabricações, seus espectadores, suas recepções, seus contextos históricos. O cinema adquiriu, de certa maneira, no século XX, a capacidade de ser marco do tempo, situando-se em sua época e, simultaneamente, revelando as suas contradições, as suas tensões, os seus debates, as adesões ou as rejeições. Enfim, existe no cinema esta capacidade, quase conceitual, de se oferecer como forma da história. A montagem é o caso exemplar de forma cinematográfica que permite aproximar em um instante as imagens do cinema e as imagens do século. No cinema de Godard, por exemplo, a forma poética é precisamente esta aptidão de construir mundos a partir de trechos de filmes com os fragmentos arquivísticos ou memoriais da história. O que se guardou da memória do cinema e da memória do século não se trata de uma memória “adicional”, cumulativa, ela é em si história graças às aproximações de uma montagem que relança continuamente a interpretação da história.

Sobre o uso destes documentos fílmicos, ver o trabalho de montagem aconselhado por Jean-Luc Godard nos quatro cassetes e livros de *Histoire(s) du cinéma* (Paris, Gallimard/Gaumont, 1998, reeditado em volume único em 2006). Ou ainda o box DVD editado pela Gaumont em 2007.

A relação com as coisas mais comuns carrega em si o rastro da experiência do cinema. Não foi Chris Marker que disse: “Após ter feito todas as voltas ao mundo possíveis, apenas a banalidade me interessa?” (1982, p. 7). O cinema opera sobre um registro de possibilidades extremamente amplo, autorizando o excesso, a paixão, o lirismo, a violência, o grande espetáculo, mas uma das mais emocionantes e uma das mais cativantes dessas possibilidades

continua sendo o afastamento: a baixa intensidade do mundo, a contemplação de uma paisagem, o *underplaying* dos atores, o tédio, uma maneira de capturar melhor do que toda arte de enredo o dia a dia e os recursos menores da banalidade. Há, nessa capacidade própria ao cinema, um movimento que pode mudar em cada uma sua visão da história e sua maneira de narrá-la, o que Natalie Zemon Davis identifica em todo filme como uma capacidade fenomenal de narração histórica (*historical narrative*) (2000, p. 1-15). Esta percepção, simultaneamente, heroica, sanguinária, apaixonada, trágica, épica, trivial, banal, frágil e fraca, constitui o cinema como o olhar e a narração do século, na forma privilegiada da história. Como afirma a historiadora Arlette Farge, é também uma forma de legitimação de si no mundo (2000, p. 40-43): é subitamente legítimo ir comprar uma garrafa de leite, fumar um cigarro, olhar para uma paisagem, porque o cinema o mostra como um ato estético e histórico.

O homem do século XX, graças ao cinema, se reconhece em sua história completa, de sua participação nos grandes eventos do mundo até sua vontade de praticar naturalmente os ritos cotidianos. O tempo do banal, no cinema, é tão forte quanto o tempo da exceção. Existe aqui um profundo sentimento da história e a possibilidade para cada um de reconstituir sua identidade na história infra ordinária. É uma moral, mesmo um brio: graças ao cinema, todos têm uma história e todas as histórias são possíveis. O século encarna-se então pelas formas cinematográficas da história, que se tornam para mim um conservatório visual de corpos e de gestos, de hábitos e de acontecimentos, dos mais memoráveis aos mais comuns.

Referências

- AUMONT, Jacques. *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: POL, 1999.
- BAECQUE, Antoine de; TOUBIANA, Serge. *François Truffaut*. Paris: Gallimard e Folio, 1996.
- BAECQUE, Antoine de; DELAGE, Christian (dir.). *De l'histoire au cinéma*. Bruxelas: Complexes, 1998.
- BAECQUE, Antoine de. À la recherche d'une forme cinématographique de l'histoire. *Critique*, v. 632-633, p.154-165 janeiro/fevereiro 2000.
- BAECQUE, Antoine de. *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres*, tomo 3. Paris: Gallimard/Folio, 2000.
- BLOCH, Marc. *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*. Oslo: H. Aschehoug, 1931.

CAVELL, Stanley. *The world viewed: reflections on the ontology of film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

COMOLLI, Jean-Louis. Le miroir à deux faces. In: COMOLLI, Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques (dir.). *Arrêt sur histoire*. Paris: Centre Pompidou, p. 11-47, 1997.

DAVIS, Natalie Zemon. Film as Historical Narrative. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press, p. 1-15, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos, textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FARGE, Arlette. Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle. *Cahiers du cinéma*, número especial "Le siècle du cinéma", p. 40-43, novembro 2000.

FERRO, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire*. Paris: Hachette, 1976.

FERRO, Marc. *Film et histoire*. Paris: EHESS, 1984.

FERRO, Marc. *L'histoire sous surveillance: science et conscience de l'histoire*. Paris: Calmann-Lévy, 1985.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

GARÇON, François. Cinéma et Histoire: autour de Marc Ferro. *CinémAction*, v. 65, 1992.

GODARD, Jean-Luc. Histoire(s) du cinéma. Paris: Gallimard/Gaumont, 2006.

GUILLOUX, Louis. *Absent de Paris*. Paris: Gallimard, 1952.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KRACAUER, Siegfried. *L'Histoire: des avant-dernières choses*. Paris: Stock, 2006.

KRACAUER, Siegfried. *History: the last things before the last*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2014.

MARKER, Chris. *Le dépayés*. Paris: Herscher, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. Les mots de l'histoire du cinéma : entretien avec Jacques Rancière. *Cahiers du Cinéma*, v. 496, p. 48-54, novembre 1995.

RANCIÈRE, Jacques. L'historicité du cinéma. In: BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian (dir.). *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles: Complexes, 1998.

REVEL, Jacques. Siegfried Kracauer et le monde d'en bas. In: *L'Histoire : des avant-dernières choses*. Paris: Stock, p. 7-42, 2006.

STAROBINSKI, Jean. 1789: *os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade: 1700-1789*. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

STAROBINSKI, Jean. Avertissement. In: *L'invention de la liberté (1700-1789)*, suivi de 1789. Les emblèmes de la raison. Paris: Gallimard, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensaios sobre o cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.