A teoria da relação *cinema-história* como base para a epistemologia da *razão-poética* e para a reconstrução do paradigma historiográfico

Jorge Nóvoa
Universidade Federal da Bahia

A Luis Hueso, a Gloria Camarero
e a todos os bravos guerreiros
da problemática-objeto *cinema-história*
do I Congresso Internacional de História e Cinema.
A Soleni Fressato, Sol da minha vida.

I. Introdução

O fenômeno cinematográfico é a mais complexa linguagem elaborada pelo homem, vez que se trata da que mais próximo chegou do limite de «substituir» a realidade histórico-social. É assim, uma forma de consciência social que busca representar o real através de narrativas que envolvem imagens e sons tal qual eles existem na vida humana e no universo. Nesse sentido o século XX é um verdadeiro caldeirão de experiências no que concerne à utilização da linguagem cinematográfica para os mais diversos fins. A importância que o discurso cinematográfico, sobre os processo históricos adquiriu ao longo do século XX superou, ao menos em impacto, todas as outras formas de expressão historiográfica. Não é por acaso que o século XX é denominado o século das imagens. Isto já é um grande indicativo de que o cinema não é, nem pode ser, uma linguagem que se nutre de si mesma, *o belo, do belo, pelo belo*! A historiografia e as ciências sociais se utilizam, por sua vez, de teorias, métodos e linguagens diversas –inclusive a cinemática- com a finalidade de comunicar suas inquietações, investigações e explicações dos fenômenos da realidade social e histórica. O cinema, em geral, não visaria em primeira instância à explicação dos fenômenos, sobretudo quando se trata de ficções. A historiografia sim. É o seu principal objetivo. Suas «narrativas» não fariam sentido se não tivessem, além da descrição, a explicação como objetivo. A descrição é assim, muitas vezes, a própria explicação. O cinema é arte e como tal não pre-

tenderia outra coisa senão o deleite estético. Mas será realmente essa a realidade? E se estendermos a dimensão de tal fenômeno à relação literatura-história e às relações da história com as outras linguagens estéticas de todos os tempos. Elas visariam apenas divertimento, passatempo ou deleite estético?

Essa é bem a realidade de muitas obras. Mas mesmo aquelas que visam apenas o entretenimento, no ponto de partida se debruçam, quer seja, sobre um fragmento da vida, da história natural e/ou social. Mesmo a obra cinematográfica mais «ilógica», menos linear, mais abstrata ou surrealista, *O cão andaluz*, do grande Luis Buñel, por exemplo, através de múltiplas mediações, é «filha de seu tempo», é condicionada por esse tempo, quer dizer algo sobre ele, é provocada por ele e o diz, esteja seu autor consciente ou inconsciente desse fato. E isto mesmo que seu discurso se dirija, tanto quanto suas representações, a um passado tão longínquo quanto a aurora do homem. Qual seria, portanto, nossa dificuldade diante da mais bela escultura de Da Vinci ou do O Aleijadinho nas igrejas Barrocas das Minas Gerais brasileiras, em explicá-las como se pudéssemos destituí-las de suas historicidades? A mesma dificuldade experimentaríamos ao tratar a obra de um Goya ou de um Monet, ou também a música de um Mozart ou de um Stravinsky, ou ainda um «romance» como *Hamlet* ou um outro como *Dom Quixote de la Mancha*. Todas essas manifestações podem ser objetos de pesquisas históricas. Interferiram, e ainda interferem, na «história», simultaneamente no que concerne à representação do «seu» tempo e aos valores, à cultura e à consciência social e histórica do nosso tempo. Portanto, são ao mesmo tempo plenas de historicidade e presentistas! Em alguma medida elas modificaram os seus e o nosso mundo. Mas não testemunharam apenas. Todas elas formularam interrogações, interpretações, conclusões transcendentes às suas historicidades.

Na riqueza que contém se encontra também uma parte substantiva dos elementos necessários para a elaboração da epistemologia da razão-poética uma das bases incontornáveis para a reconstrução do paradigma historiográfico. A historiografia vem buscando narrar, explicar, apreender os acontecimentos, individuais e sociais, e os fenômenos psicológicos e históricos que envolvem os homens nas suas relações. No seu tortuoso processo de afirmação enquanto ciência se confunde e é confundida muitas vezes com formas estéticas de narrativa como as da literatura, por exemplo. A experiência da cinematografia também vem buscando narrar, explicar, apreender os acontecimentos, individuais e sociais, e os fenômenos psicológicos e históricos que envolvem os homens nas suas relações, na maioria das vezes com o objetivo de entreter, divertir. Mas ao fazê-lo se utiliza não apenas de argumentos «racionais». Utiliza todos os ingredientes que se acham na vida, muitas vezes exacerbando-os no limite da tragédia ou do cômico, com os sentimentos, sons e cores da vida. E seus resultados muitas vezes superam aqueles que encontramos nos livros de ciências sociais, psicologia e de história. Ou seja: de há muito dispomos, nós historiadores e cientistas sociais,

2→►26

dos meios tecnológicos e lingüísticos para criar novas formas de narrar, explicar, representar os fenômenos sobre os quais nos debruçamos, sem que ainda tenhamos tirado todas as conseqüências desse fato e particularmente de um: o cinema ajudou a materializar as condições para a emersão de um «novo» paradigma que denominamos de razão-poética.

II. Das linguagens e da história

O início da linguagem humana é muito difícil de ser precisado. Para a filosofia ela encerra o problema ontológico relativo às relações entre o ser e a consciência, entre a prática e a teoria. *Penso logo existo* dirão alguns. Mas as buscas da resolução teórico-científica desta questão ensejam outras possibilidades. *A existência determina a consciência* dirão outros. A história do pensamento em geral oscilou entre um extremo e outro. E se é verdade que em sua *A fenomenologia do Espírito*, Hegel (s.d.) afirma que o todo é o verdadeiro, também é verdade que ele trata o fenômeno do espírito como se fosse possível concebê-lo engendrando-se permanentemente na história pela resolução de suas contradições internas. Por isso é considerado um pensador idealista. Assim, se aceitamos aqui sua premissa sobre a veracidade da totalidade histórica, trata-se da assunção de um pressuposto metodológico. Porém negamos a possibilidade de explicação do fenômeno da consciência e da evolução do pensamento humano de per si, sem a pesquisa das relações complexas e contraditórias entre o espírito que representa e percebe o real histórico e esse mesmo real. O processo histórico é uma totalidade em movimento permanente e dessa realidade faz parte o próprio pensamento. Concebemos, pois, que o real-histórico é composto de múltiplas instâncias que se inter-relacionam, se determinam, se condicionam mutuamente e se negam permanentemente. Por conseguinte, à questão fundamental de toda a história da filosofia, a saber, quem determina mais, quem nasceu primeiro, o ser ou a consciência, entende-se aqui ser esta uma formulação sofista à qual só é possível responder corretamente, não de forma cartesiana, mas através de um «monismo» totalizante. A consciência é pois uma outra forma de existência do ser, mas é também o ser: é o ser superior - somente uma tal consciência poderia conceber o cinema. É a natureza que pensa e tem consciência de si mesma. É possível assim conceber como hipótese a idéia de que não existem limites rígidos entre o ser e a consciência.

Uma vez realizada a evolução natural que permite a um mamífero antropomorfo tornar-se o ser humano (hominização), o processo dessa transformação é o mesmo da gênese da consciência. O salto de qualidade evolutiva que institui a humanização, tem por condição natural, prévia, a hominização, mas não pode se reduzir a ela, vez que o ser consciente impulsiona a autocriação ilimitada através do processo sócio-cultural que o distingue de todos os outros animais: o trabalho social consciente. Ao refletirmos sobre a pré-história necessitamos pensar o trabalho

como acepção larga. Precisamos pois colocar a premissa da totalidade hegeliana, sobre seus próprios pés, mas não para construir um objetivismo feuerbachiano. Concluímos: a produção espiritual não é precedida pela material, ou vice-versa, porque ambas nascem juntas, se alimentam mutuamente e se uma se distancia da outra no processo histórico é porque se trata do desenvolvimento desigual das partes da totalidade do processo histórico que só podem ser explicadas no interior e à partir dessa mesma totalidade, ainda que se parta de uma de suas instâncias. A construção do método e da teoria científicos deve, pois, admitir que não é suficiente pressupor isto, mas buscar fundir os *approches* específicos a cada instância do real numa síntese superadora de tal sorte que os fenômenos históricos sejam observados nos seus diversos aspectos como síntese de múltiplas determinações. É preciso pois, fusionar as abordagens e as teorias gerais, pressupondo que no concreto-histórico, o subjetivo e o objetivo são indissociáveis.

É pois, a dialética a expressão mesma do movimento do real. Para responder, de modo conseqüente, a esta problemática do ser e da consciência, tanto como à da relação entre os fenômenos da estética e da linguagem, sua adoção encontra-se na base da elaboração de uma epistemologia que denominamos da razão-poética como fundamento da relação cinema-história e da historiografia. Por que não dizermos das linguagens? Mas até o presente, os esforços no sentido de enfrentar tal questão que não é apenas teórica, conceitual e metodológica, mas também relativa à produção real de conhecimento, têm sido individuais. A vastidão do seu território é, lato senso, o do universo. Entretanto, o nível mais simples das relações entre o homo social e o indivíduo, já exige mobilização de verdadeiras legiões de cérebros, o que de fato nem de longe foi realizado. Sem dúvida, mesmo admitindo como o faz Fougeyrollas (1964) ao dizer, sem nenhuma aspiração ao ecletismo, que todo pensamento encerra uma dose de *dialetização* é possível destacar quatro gigantes do pensamento dialético moderno, posteriores a Hegel, e que, no dizer de Peter Gay (1989), podem ser considerados como formadores de consciência histórica crítica contemporânea: Darwin, Marx, Freud e Einstein. Dentre eles, Marx e Freud pensaram a história social e nela, os indivíduos, cada qual a seu modo, acentuando mais ou menos os aspectos objetivos ou subjetivos do processo histórico. Só eles dois já constituem um mundo. Todavia necessitamos de recorrer a outros pensadores que nos ajudem a fundir, no ato do pensamento crítico, as conclusões pensadas em «separado» sobre as partes da totalidade histórica. Trata-se, por conseguinte, de uma atividade complexa à qual só poderemos atender, de modo parcimonioso, reconhecendo, entretanto, que se trata de uma necessidade incontornável que só poderá ser exercida a contento no âmbito de uma cooperação vasta entre os pesquisadores das ciências sociais e das naturais. Às aquisições da filosofia e da epistemologia, não se podem furtar aquelas da psicologia, da psicanálise, da sociologia, da lingüística, da biologia, da história, da estética, da cognição, das neurociências, etc.

III. Das imagens como linguagens e representações do processo sócio-histórico

Possivelmente os hominídeos começaram fazendo gestos, mímicas, ao mesmo tempo em que emitiam sons! Com milênios foram se elaborando linguagens cifradas. Aprender a falar e a se comunicar, foi assim, uma experiência também sonora e musical. Sobre o homem de neerdenthal consegue-se afirmar que ele inventou instrumentos musicais paralelamente ao «aprendizado» da linguagem oral. Longo e tortuoso processo que permitiu que a formação da linguagem no homem pré-histórico já houvesse atingido um grau de complexidade considerável quando em cavernas pré-históricas no Brasil, em Altamira ou em Lascaux, animais, como o bisão, fossem pintados,. Há pelo menos 22 mil anos que a humanidade utiliza imagens (Sorlin, 1994, p. 84-86). Ao longo desse período todas as outras formas de linguagens vieram sendo utilizadas e umas sempre terminaram interferindo nas outras. O desenho e a pintura enfrentaram, no século XIX, o aparecimento da fotografia e do cinema. No século XX viu-se que o cinema fez face à televisão e ao vídeo e estes aos multimeios. Nenhuma dessas linguagens conseguiu excluir a outra. Tentam representar, traduzir, interpretar a complexidade do real. Mas como já se disse tantas vezes, traduzir é, em alguma medida, trair. Como para o historiador não existe documento «puro», mesmo aqueles comprovadamente falsificados - como o célebre Diário de Hitler publicados pelo Der Spiegel - se não tiver o que nos ensinar sobre o objeto de sua «mentira», terá o que nos ensinar sobre o por quê das intenções e da ação do seu autor. Como afirma Ferro, «o conteúdo de um documento ultrapassa as intenções daquele que procurou registrá-lo» (1997, p. 28), seja este um documento imagético, sonoro, escrito ou oral.

O grau de perfeição que as línguas e as linguagens alcançaram na contemporaneidade pode nos dar a ilusão de que esse processo contínuo se fará a partir de agora apenas de modo tecnologista, cartesiano. Aliás, a ideologia dominante e o fetiche da tecnologia nos dão a impressão de que, tanto quanto o *Espírito Absoluto* de Hegel, de que se engendram de per si como um *Deus ex Machina*, sem historicidade fundada nas relações sociais dos homens. A Bíblia sustenta que *Deus se fez carne e habitou entre nós*, e a partir de Saussure e Lévi-Strauss se pensa a linguagem no século XX como estruturas auto-engendráveis. Com Lacan se pensa o inconsciente estruturado como linguagem que se manifestava através de seus significantes. E se Roland Barthes usou a semiologia na leitura das artes e da literatura, para a interpretação dos signos estruturados em textos, o fez abstraindo seus contextos e reduzindo tal interpretação à economia interna dos tais signos. Foucault estabelece os códigos de uma epistemologia fazendo retornar os saberes aos seus modos de construção. Proclama a morte de Deus, mas em seguida a do Homem. Assim, a essência de todos os procedimentos assinalados (e outros ainda) reside numa espécie de *pan-linguismo* onde tudo é linguagem. Entretanto, se todo conhecimento se traduz numa linguagem, necessariamente, e se é correto

que em poesia a linguagem é constitutiva dela, por outro lado é sua expressão. Ou como pensava Husserl, se toda expressão é a expressão de algo, conquanto a semiologia e a semiótica tenham utilidade, não são suficientes para colocar os *novos problemas* da *nova era*. Se estes são de comunicação (de linguagem), são, sobretudo, de passagem a ações irredutíveis às linguagens que os tentam expressar (Fougeyrollas, 2007, p. 22-23).

IV. Cinema-História: teoria e objeto-problema na história

Os desenhos, as pinturas, as fotografias, o cinema, as linguagens, as tecnologias não deveriam ser apenas objeto de estudo dos «especialistas». Não são espaços específicos daqueles que estudam já numa tradição - também legítima, os referidos produtos humanos e sociais, enquanto objetos de coleção, admiração estética ou ainda como atividade exclusiva de historiadores da arte, dos *expertos*. E assim a própria história da arte se acha numa profunda crise. Diz Sorlin tratar-se «da crise da escrita».

A relação cinema-história é portanto, dialética. Ela não é «sempre» um objeto passivo, vez que é também sujeito. Problematiza, portanto, o mundo, seu tempo e seus fenômenos. Interpreta-os, representa-os e em muitas medidas, explica-os. O cinema, em grande medida por sua capacidade de produzir discursos sobre a história, por sua capacidade ontológica e epistemológica de representar a historicidade de uma época ou de um fenômeno, constrói, de uma só vez, uma narrativa na qual se acha imbricada uma explicação, que por mais que queira ser descritiva, é também explicativa. A especificidade de uma verdadeira obra de arte e da linguagem estética é que, passado os eventos e as condições que lhes deram origem e sobre os quais buscou interferir, representar e explicar, guarda sempre as propriedades metafísicas do «belo». Transcende a seu mundo, a seu objeto e a seu tempo, sem perder suas especificidades, suas particularidades e sua historicidade. Adquire - já tendo potencialmente desde seu nascimento, os elementos de sua transcendência que experimentados em outros contextos históricos adquirem novos sabores, guardando os antigos, renovando-os, transmutando-os. O mais perturbador para o historiador é que as referidas «obras de arte» - e o cinema mais que todas do século xx, não somente procuraram explicar os fenômenos históricos, como em muitos casos foi mais além que o discurso e a representação cine-historiográfico. Este é o caso de filmes como por exemplo, *O Nascimento de uma nação, JFK* e *Terra e Liberdade*, para citar três exemplos dentre muitos. Grandes questionamentos «Cine-historiográfico» do século foram realizados por sua filmografia *(A Batalha de Argel*, *O Grande Ditador*, *Cidadão Kane*, *Metrópolis*, *Ladrões de Bicicletas*, *Rocco e seus Irmãos*, *Longe do Vietnam*, *Morrer em Madri*, e tantos outros) e o impacto que produziram foi maior do que qualquer clássico da historiografia.

Mas existe um outro lado nesse processo. Se oitenta por cento da consciência histórica (falsa ou verdadeira) foi adquirida pelo cinema, a rigor o cinema mundial produziu muito mais «ilusão», no sentido de ideologia, do que conhecimento real. Mas o impacto que muitos filmes produziram na consciência histórica crítica de várias gerações não tem comparação com nenhuma obra escrita, historiográfica ou não. Em alguns casos a escrita cinematográfica da história ultrapassa a historiográfica e em outros, a ultrapassagem traz conseqüências concretas, políticas, históricas imediatas. Este foi o caso do filme de Oliver Stone que reabriu o caso tabu do assassinato de Kennedy. Às vezes as conseqüências ficam no nível mais interpretativo, provocando o historiador e as gerações posteriores ao fenômeno, como no caso de *Amém* de Costa Gavras ou mais recentemente em *O Labirinto do Fauno* de Guillermo Del Toro. No primeiro, a colaboração da igreja católica com o nazismo é levada às consciências de milhares de espectadores em todo mundo através de um fato real. No segundo, as resistências ao poder franquista na Espanha pós-1939, fica como que exigindo dos historiadores que se debrucem sobre este acontecimento, pois normalmente é dado que depois da derrota dos Republicanos - e dos revolucionários - se instaurou um poder não apenas absolutista, mas também absoluto. Mas em muitos outros o resultado é uma verdadeira «falsa consciência» da realidade histórica.

Somente nos anos sessenta e setenta do século XX começou a se afirmar uma nova concepção entre os historiadores no que concerne especificamente ao cinema, admitindo tratar as representações realizadas pelos filmes como passíveis de utilização pelo historiador. Na França, no campo da historiografia, este movimento foi liderado por Marc Ferro, não por acaso, historiador da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, mas também do colonialismo, da história da historiografia e teórico da relação cinema-mídia-história. Somente com Ferro, a partir dos anos 60 do século passado, a relação cinema-história ou imagem-história, adentrou os recintos das universidadesa. Além disto, escreveu para o cinema e trabalhou por 13 anos com o programa *Histoires Parallèles*, aos sábados, às 19hs30', no ART, o mais prestigioso canal francês de televisão. Mas quando iniciou suas pesquisas sobre cinema-história, teve cancelado o financiamento da sua equipe pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNRS), além de prestar 8 vezes o concurso nacional francês para aceder à carreira do magistério. Marc Ferro irá se afirmar numa conjuntura de renovação geral, no processo científico e cultural que trazia os reflexos corrigidos do movimento cinematográfico da *Nouvelle Vague*. Ao lado de outros movimentos cinematográficos que apareceram no pós-guerra como o *Neo-realismo* italiano ou o *Cinema Novo* brasileiro, a *Nouvelle Vague* também ajuda a dotar o cinema, já não mais apenas como fonte de divertimento, mas como expressão artística completa. Mais que isso. Tais movimentos cinematográficos ampliam as interrogações sobre a vida, sobre o mundo, sobre as relações, de relativamente amplas camadas da população mundial. Seu interesse pelo drama

humano, social, psicológico e, portanto, pela história, teve reflexos importantes para o *métier* do historiador. Reafirmou, por exemplo, a necessidade de o historiador observar as narrativas cinematográficas consagradas aos problemas históricos, especialmente àqueles do século XX, mas não só. Todos os aspectos da comédia, do drama e da tragédia humana assumem uma relevância figurativa sem precedentes nas linguagens de representação. Marc Ferro (1993) usou seus cursos na École des Hautes Études en Sciences Sociales, a sua atuação enquanto historiador e seus livros e artigos para abrir brechas nas *fortalezas bem fortificadas das academias,* como diria Georges Haupt (1980). Porém, se passaram mais de 65 anos após a invenção do cinematógrafo para que o estudo da relação cinema-história fosse institucionalizado. No entanto, está cada vez mais longe o tempo em que apenas os documentos escritos serem únicos dignos e legítimos de serem tratados na investigação pelos pesquisadores em geral. Menosprezadas pelo historiador tradicional durante quase todo século XX, hoje, contudo, é possível dizer que as imagens passaram a ocupar um destaque considerável, na reflexão dos historiadores e cientistas sociais.

O passado mais longínquo, como o mais próximo, permite uma visão prospectiva na qual o processo histórico funde e refunde as técnicas, as linguagens e algo que parece ser essencial para o ofício do historiador: a narrativa. A «escrita» cinematográfica possibilitou a única linguagem capaz de, na exposição, fundir a multiplicidade dos tempos históricos. Ontem, as narrativas historiográficas se achavam confrontadas àquelas da literatura. Mas já em 1916, como lembra Burke, era publicado na Inglaterra um livro intitulado *A câmera como historiadorab.* Ao longo do século XX, enquanto a historiografia buscou a problematização analítica, o cinema desenvolveu uma sorte de síntese explicativa. Hoje o conhecimento histórico e as suas narrativas se acham confrontadas às novas linguagens: aos multimeios. A reflexão que se impõe exige pensar de que modo a simples tecnologia do lápis e papel, junto com os mais modernos e sofisticados dos multimeios podem ajudar ao historiador a buscar ampliar, ao mesmo tempo, a sua capacidade de produzir conhecimento histórico, tanto quanto ampliar incomensuravelmente a sua transmissibilidade e a sua recepção. Contudo, se no final dos anos sessenta Le Roy Ladurie (1973) já alertava para a utilização revolucionária do computador e se no início dos anos 80 Jacques Le Goff afirmava que «a história não poderá manter qualquer função no âmbito da ciência e da sociedade se os historiadores não souberem se colocar em dia aos novos meios de comunicação de massa» (1986, p. 16-17), ainda hoje é possível observar-se certa resistência a se considerar o cinema e os multimeios como da esfera do trabalho dos historiadores. Quando isto não acontece, subsiste uma enorme montanha de confusões que torna a viabilização em larga escala de novos canteiros de obras e de sua teoria uma tarefa ainda difícil. Ao mesmo tempo, se considerarmos as ondas *modísticas* ou o desinteresse, quer seja pela negação de recentes conquistas, quer seja sim-

plesmente pela sua substituição por objetos, problemáticas e abordagens mais «novas» ainda, temos aí um quadro bastante complexo que exige a obstinação daqueles que sabem que o produtor de conhecimento na *sociedade do espetáculo* tem que lutar ao mesmo tempo, contra a ignorância, contra o obscurantismo e contra a reprodução ampliada das ideologias novas e velhas, embaladas em função dos novos sabores do mercado de consumo da «ciência». Por isto, a reflexão de natureza epistemológica (e não apenas instrumentalizante) sobre a produção do conhecimento nas ciências humanas, assim como sobre a sua difusão, se acha ainda muito aquém das nossas necessidades e das reais possibilidades ofertadas pelo desenvolvimento desigual de linguagens e tecnologias que se acham ao nosso dispor. Ela se coloca com uma complexidade ainda mais aguçada quando pensamos o modo específico de comunicar conhecimento que é aquele da história e que envolve a narrativa histórica. O enfrentamento dessas questões exige, portanto, uma reflexão transdisciplinar na acepção de Stengers e não apenas interdisciplinar vez que nesta existe uma «troca» entre «proprietários» de territórios científicos sem que se busque a fusão dos saberes. Trata-se, pois, de uma reflexão que se inscreve no coração mesmo da elaboração científica na teoria do conhecimento, problematizando as abordagens e os limites intrínsecos de cada disciplina recusando-se as justaposições (Dosse, 1997, p. 387).

É verdade que quando Ferro nos anos 60 do século passado começou a elaborar suas reflexões sobre a relação cinema-história, ele havia sido precedido por outro grande pesquisador, digamos, da sociologia e da psicologia da história, através do cinema. Trata-se de Siegfried Kracauer que foi um dos importantes pensadores «marginais» do exílio judaico do III Reich próximo de Fritz Lang, Ernst Bloch, Georg Simmel, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno (Traverso, 1994). O cinema, mesmo antes do pioneirismo de Siegfried Kracauer, ainda nos anos 20, 30 e 40 do século passado, já havia se tornado objeto de estudo, minoritário é verdade, daqueles que queriam investigar não apenas os seus textos e contextos, mas o que de per si a películas diziam sobre os processos históricos aos quais se referiam e àqueles nos quais foram produzidos. Os estudiosos da estética da sétima arte estão nesta categoria e, ao mesmo tempo, as experiências dos soviéticos, alemães e mais uma década, dos italianos nos enchem de exemplos em relação ao fato de que suas obras quereriam elaborar estéticas as mais competentes no desvendamento da alma humana e dos mundos que o homem foi capaz de criar para suas vidas. Nessas experiências, não desejavam apenas uma estética que divertisse, muito embora esse componente se impusesse, pelo menos para aqueles que ambicionavam atingir um público menos restrito. Produzir películas é tarefa muitíssima dispendiosa para a qual a relação com o público é um dos fatores primordiais. Assim, se os estudiosos buscavam mais a estética, os cineastas, por suas vezes, procuravam divertir e/ou explicar os homens e suas relações sociais. Todavia, a particularidade de Kracauer salta aos olhos. Ele nunca foi um crítico

ou um estudioso da história do cinema ou deste como estética. Já em 1946 se referindo à sua célebre obra no Prefácio da mesma, disse:

> O objetivo deste livro não é analisar os filmes alemães em si. Na realidade, ele visa a ampliar, de um modo específico, nosso conhecimento sobre a Alemanha pré-Hitler.
>
> É minha opinião que, através de uma análise dos filmes alemães, pode-se expor as profundas tendências psicológicas predominantes na Alemanha de 1918 a 1933, tendências psicológicas que influenciaram o curso dos acontecimentos no período de tempo acima mencionado e que terão de ser levadas em consideração na era pós-Hitler.
>
> Tenho razões para acreditar que o uso aqui feito dos filmes como um meio de pesquisa pode ser proveitosamente estendido aos estudos sobre o atual comportamento das massas nos Estados Unidos e em outros países. Também acredito que estudos deste tipo podem ajudar na elaboração de filmes –sem falar nos outros meios de comunicação– que irão colocar em prática os objetivos culturais das Nações Unidas. (Kracauer, 1988, p. 7)

Kracauer consegue, pela primeira vez e de modo sistemático, tratar as películas alemãs da primeira metade do século xx como fontes de conhecimento sobre a história. Observem que isto é feito usando o que chamamos de transdisciplinaridade. Está preocupado com a história, com as causas de um fenômeno histórico e para tal ele busca fundir múltiplas abordagens. À história e à sociologia ele não pôde privar a psicanálise. E ele faz isto tendo em mente, não apenas a curiosidade científica. A partir dos problemas de sua época e de modo comparativo com o que se passava em outros espaços nacionais –mesmo se em *De Caligari a Hitler* o espaço da sua investigação é a Alemanha– ele procura dar uma explicação ao fenômeno do nazismo. Intui *a posteriori* que tal pesquisa pode ser proveitosamente estendida aos estudos sobre o comportamento das massas nos Estados Unidos e em outros países nos finais dos anos 40 e anos 50. Sua «ciência» não é destituída de desejo prático, educacional e transformativo. Ou numa palavra: pedagógico. Ela está imbuída de uma ética e de uma crença em sua utilidade social como se ele tivesse escutado as críticas de Marx sobre o culto reacionário do passado e as de Nietzsche sobre a mentalidade cientificista e racionalista do final do século xix instituída pelo positivismo rankiano (Nietzsche, 1999).

Kracauer quer impedir o retorno do nazismo. O móvel de seu estudo é ético e político. Esta perspectiva será abandonada progressivamente pelas correntes historiográficas e sociológicas estruturalistas e pós-estruturalistas, chegando ao paroxismo nas correntes pós-modernistas (Nóvoa, 2004) que, através de uma espécie de agnosticismo não acreditam que seja possível dotar tais disciplinas de um caráter científico e muito menos ético (Wood, Foster, 1999). Uma certa linha-

gem se estabelece entre ele, Nietzsche e Marx. E da mesma forma que existe uma rejeição considerável à Marx e à Kracauer, também existe uma séria tentativa de recuperar Nietzsche como relativista e niilista. Mas é o próprio quem prognostica a importância da história para a humanidade e em termos surpreendentes. Diz ele:

> A história, na medida em que está a serviço da vida, está à serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história (Wood, Foster, 1999, p. 275-276).

Para Kracauer (1988), a transcendência da utilidade dos estudos sobre os fenômenos históricos a partir das fontes cinematográficas -e a partir de uma perspectiva transdisciplinar, poderia ajudar no desenvolvimento de uma consciência histórica crítica ou, como ele mesmo disse, na elaboração de filmes –sem falar nos outros meios de comunicação– *que irão efetivamente colocar em prática os objetivos culturais das Nações Unidas*. De modo bastante antecipador ele imagina que os discursos históricos através de filmes – inclusive aqueles de outras mídias, podem servir ao objetivo de construir um mundo melhor. O cinema passa assim, para o cientista social, para o psicólogo e para o psicanalista, a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos «agentes» históricos mais ou menos inconscientes. Ele é também o registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta, um lugar de memória. O cinema se transforma ainda em difusor de idéias e sobre a história de modo mais ou menos pedagógico.

V. Um laboratório «inesgotável» ou o cinema «escreve» a história do século XX

O cinema é um sistema de linguagem e o mais complexo sistema de comunicação que o homem já inventou. Extrai sua fascinação absoluta da capacidade de dar ao seu público a ilusão de realidade. Representa, reflete, registra, comunica, explica, induz a ação e manipula. Dessa forma e desde cedo ficou visível sua excelência como meio para manipular e dominar as consciências! As «evidências» do real-histórico podiam ser modificadas dando sempre a impressão de fidedignidade. O cinema mente e muitas vezes premeditadamente. Por isto também se têm que partir do pressuposto de que **a** «realidade» da ficção ou do documentário nem sempre coincide objetivamente com o processo histórico que

pretende traduzir ou representar. Seus autores nem sempre têm a intenção de contar a verdade. Muitas vezes trata-se da realização de uma -al. As variações de objetivo e, em certa medida de alcance técnico, são também condicionadas social e historicamente. A realidade-ficção do cinema induz ou promove assim, leituras e interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção de imagens e do imaginário, mas também da ideologia que condiciona por sua vez, as mentalidades. Tais meios se diversificarão com o rádio, a televisão o vídeo, o computador, a Internet, etc., alavancando a arte na época da sua «reprodutibilidade técnica» (Benjamin, 1994). A afirmação desses meios ao longo do século transformou-o naquele da imagem sonorizada, colorida e em movimento. A eficácia de tais instrumentos dotou as classes dominantes de sistema extraordinário de difusão de substância ideológica e homogeneizadora da dominação criando também aquilo que Adorno e Horkheimer (1985) denominaram conceitualmente de indústria cultural. A exacerbação de suas potencialidades alimentou as «fantasias» das camadas dominantes com o objetivo da construção do «pensamento único».

Portanto, para além da importância do cinema-divertimento ou do cinema-arte e da mesma forma, do cinema-documentário como laboratório para a investigação do historiador, é preciso examinar a fundo os filmes também como práxis pedagógica caracterizada como formadora das grandes massas da população. Isto quer dizer que para o bem ou para o mal as películas formam consciências, tenha sido ou não a intenção dos seus autores. O impacto avassalador dos multimeios, inclusive como prolongamento da experiência do cinema e todas as outras formas de comunicação audiovisual que derivaram, em grande medida, do cinema, precisam ser observadas também dessa perspectiva.

Ferro adotará uma atitude mais distanciada que a de Kracauer, talvez, acerca da possibilidade das narrativas históricas, dos discursos históricos e das representações do processo histórico poderem condicionar a história numa determinada direção de modo tão claramente identificável. Mas ele - que muito jovem experimentou o engajamento quando aderiu aos 16 anos aos grupos de jovens que lutaram contra a ocupação alemã da Françac, não se desfez da convicção de que as narrativas, os discursos e as representações eram também agentes históricos. Logo na abertura do seu *Como se conta a história às crianças em todo o mundo* ele afirma o seguinte:

> Não nos enganemos: a imagem que temos dos outros povos, ou de nós mesmos, está associada à História que nos contaram quando éramos crianças. Ela nos marca por toda a existência. Sobre essa representação que é também para cada um uma descoberta do mundo, do passado das sociedades, se agregam em seguida opiniões, idéias fugidias ou duráveis, como um amor..., enquanto permanecem, indeléveis, os vestígios de nos-

> sas primeiras curiosidades, de nossas primeiras emoções.
> São essas pegadas que precisamos conhecer ou reencontrar as nossas, as dos outros, em Trinidad como em Moscou ou em Yokohama. (Ferro, 1986, p. 7)

As visões, o olhar que destinamos ao outro, a um outro país, pode ser também aquele que dirigimos ao «inimigo», real ou imaginário, de classe e nem sempre é uma visão consciente e clara de todas as suas conseqüências. Ferro fala do conteúdo latente das obras analisadas. Em *Cinema et História* nos dá um exemplo clássico de como inconscientemente «a verdade» latente pode se revelar ao olhar clínico que sobre os documentos dirijamos. Aqui o documento é um filme:

> O que é evidente para os documentos ou para os jornais de atualidades, não é menos verdade para a ficção. O inesperado, o involuntário pode ser grande. Em A vida num subsolo, filme de 1925, um casal consulta um calendário mural para calcular a data na qual nascerá a criança esperada. Tal calendário, de tipo muito corrente, assinala a data de 1924; mas ele acha-se desde então ornado por um grande retrato de Stalin... (Ferro, 1993, p. 42)

Aparentemente, nada de especial, sobretudo se pensarmos que se tratava de um filme destinado à difusão para o grande público. Mas é exatamente aí que reside a questão. O «inocente» cineasta difundia de modo sub-reptício, provavelmente fruto de um lapso que ele mesmo, talvez, não percebeu, a idéia de que Stalin já era o grande dirigente da URSS, quando seu poder só se consolida definitivamente em 1929. Isto pode ser depreendido de diversos relatos atualizados como o de Podtchekoldin (1993) sobre o pragmatismo perverso de Stalin na construção de seu próprio aparelho dentro do antigo Partido Bolchevique após a tomada do poder mostrando que existiu um cálculo político prévio que pesou decisivamente. Portanto se, muitas vezes a historiografia é questionada, corrigida e problematizada pela cinematografia, não raro acontece o contrário. As pesquisas em arquivos demonstram que a camada dominante que se cristalizou em torno de Stalin não apareceu da noite para o dia. Foi um longo processo que se iniciou mesmo antes da Revolução de Outubro de 1917d. Estas divergências entre Stalin e Lenin desde antes de outubro de 1917, não aparecem, por exemplo, na película do grande cineasta soviético que irá tanto sofrer das perseguições de Stalin (Nova, 1995). Serguei Eiseinstein foi obrigado pelo próprio Stalin a suprimir inúmeras passagens do seu filme *Outubro* que será lançada no décimo aniversário da Revolução, em 1927. Hoje existem várias versões e nenhuma reproduz exatamente a versão do próprio Eiseinstein.

Assim, os fatos do processo da tomada do poder de 1917 e aqueles que se sucedem à morte de Lenin contestam a imagem de *grande líder* que se quis construir de Stalin. Ao mesmo tempo, a partir de então se procura elaborar o

culto à personalidade transformando o tirano em *pai dos pobres*. Mas logo será revelada sua verdadeira face. A política de coletivização forçada das terras da URSS em conseqüência da qual, milhões de soviéticos pereceram impiedosamente mostrará com toda clareza o absurdo do totalitarismo estalinista. As cenas de um outro filme, plenamente fidedigno baseado nos relatos da filha de Stalin, Svetlana Illiluyevae, mostram a grande violência de uma política que, a pretexto de socializar as terras do kulaks (camponeses ricos) deportou à morte e executou generalizadamente milhões de camponeses pobres que constituíam a camada dos moujiks. Sem dúvida que o aparelho do Estado e do Partido controlado por Stalin iria lançar mão de todos os recursos para defender tal política. Ele procurou usar inclusive o cinema e os cineastas soviéticos. Este foi o caso de Alexandre Medvedkine autor de um filme mudo pleno de valor estético que deveria ser uma apologia da política de ataque ao moujiks e que termina fazendo o oposto. Um camponês ingênuo e crente que procura apenas encontrar a felicidade. Na sua obra-mestra Medvedkine cria uma grande parábola social e uma metáfora política, plena de poesia e humor que ficou perdida até 1961 quando foi redescoberta em Bruxelas. A própria trajetória de Medvedkine, que ultrapassa de muito a existência de Stalin, é uma espécie de laboratório «privado» das contradições da história da URSS e da história do cinema russo com a referida história. (Feigelson, 2002) Em *A felicidade* é mostrado muito mais do que pretendia seu autor. É mostrado, por exemplo, o ridículo que era tratar o moujik como o inimigo interior, façanha que Eiseinstein não conseguiu ao realizar seu Alexandre Nevski. É Eiseinstein, quem diz:

> Eu acabo de assistir a comédia de Medvedkine, A Felicidade, e, como se diz, eu não posso ficar em silêncio. Pois em venho de ver como ri um bolchevique! (...) Quando Khmyr trabalha com seu magro cavalo à pêlo, é difícil de não rir. Mais Khmyr não é um imbecil, nem um estacionado. O que se acha em causa, é o que Marx chamava « a estupidez da vida camponesa»: nós já conhecemos isso, nós já passamos por isto, e nós ultrapassamos isto de modo irreversível. E esta « estupidez» parece cem vezes ainda mais estúpida quando ela surge envolvida por fazendas coletivas e de máquinas e tratores. (Eisenstein, [1936] 1968)

Tudo isso faz com que a leitura sobre esse período seja de um olhar crítico a ponto de identificar, não apenas os equívocos eventuais de representações desse passado, mas também suas manifestações inconscientes. Ainda sobre o filme *A vida num subsolo* Ferro nos adverte:

> Esses lapsos de um artista, de uma ideologia, de uma sociedade constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como nas suas relações com a sociedade. Apreendê-los nas suas

> discordâncias e concordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente atrás do aparente, o não-visível através do visível. Existe ai material para uma outra história que não pretende constituir evidentemente um belo conjunto ordenado e racional, como História; tal material contribuiria, sobretudo, para afinar ou para destruir, esta História. (Ferro, 1993, p. 42)

Uma leitura que envolva a apreensão do não-dito, dos silêncios, é o que Ferro denomina uma contra-análise da sociedade. Outro filme, desta vez americano, pode dar-nos uma mostra do que significa o «involuntário» se manifestando através de um documento. Em *Truman*, filme de Frank Pierson de 1995, numa passagem que retrata a comemoração do aniversário do Presidente, este, recolhido ao seio de sua família e de modo contrito, comemora o evento com um bolo. De modo ainda mais contrito se dirige à cozinha e ao pessoal que lá trabalha dizendo haver trazido a «sobra», o «resto» do bolo do seu aniversário. Atitude rara e benevolente mostra não o lado «generoso» do Presidente e sim o oposto. Pouco importa se, de fato, isto não tenha acontecido como foi retratado. Os documentos informam mais sobre o tempo em que foram concebidos. Trata-se do inconsciente do cineasta que retrata Truman. Mas é também o inconsciente do povo acostumado a obter dos banquetes dos seus governantes apenas as sobras, os restos. E homem retratado de forma tão dócil será o responsável pelo desaparecimento da população civil e inocente de Hiroshima e Nagasaki. O pretexto é que se visava a capitulação japonesa quando estes estavam completamente exauridos e seus governantes buscavam os termos de uma rendição. Pode ser que o Presidente Truman e seus adjuntos acreditassem até nos argumentos que avançavam oficialmente. É o que o filme tenta mostrar. Mas este de ficção entra em contraste frontal com a violência dos propósitos de Truman quando discursa ameaçando os japoneses e que foi registrado em documentos filmográficos e sonoros incorporados a outros documentários. Na verdade, este gigantesco inconsciente histórico só se revela completamente quando re-inserido no contexto histórico das disputas entre soviéticos e americanos no imediato pós-guerra.

VI. Leituras das representações (no cinema e na história) da história alemã

Kracauer também irá se referir várias vezes ao fenômeno do latente que constitui o verdadeiro objeto e problemática de *De Caligari a Hitler*, através do qual procura responder a questões como, por exemplo, por que a população alemã de um modo geral adere a Hitler. E para responder busca explicar a tragédia da história alemã sob a égide de Hitler e do nacional-socialismo a partir do cinema expressionista da República de Weimar.

A *revolução branca* de Bismarck foi, de fato, uma revolução pelo alto, através dos aparelhos de Estado, da burocracia e dos técnicos do Estado e através das

classes dominantes mais poderosas e, sobretudo, de uma de suas camadas decisivas. Os Junkers de bota e capacete exalavam a arrogância e a força militar que fazem tremer a Europa a partir dos anos 60 do século XIX. Casta de origem feudal lhe foi outorgada uma autoridade sem comum, vez que podia suspender todas as liberdades e garantias. Detinham a maioria dos quadros superiores e fazia apologia da técnica e da estrutura hierárquica das forças armadas. Broué (1971) chama a atenção para o fato de que os funcionários eram prussianos e detinham a mesma concepção de autoridade. Prússia não conseguiu a unificação senão mais tarde ainda e pelo alto através da força do Estado, das forças armadas, e da burocracia. A Revolução de 1848, constituiu a ameaça de uma revolução proletária. Sem a confiança que a burguesia francesa demonstrou, por exemplo, as classes dominantes na Alemanha preferem a segurança de um Estado monárquico. Mauro (1971) chama a atenção para o fato de que «em 1870 a Alemanha já havia alcançado largamente a França por razões que obedecem ao mesmo tempo à política (a personalidade de Bismarck) à mentalidade dinâmica dos homens de negócios e ao espírito industrial de seu povo». Estado e capitalistas implantam a indústria pesada que se alimenta dos investimentos, empréstimos e compras do próprio Estado e que vai se dirigir e se apoiar na indústria de armamentos e de bens de capital. Sob a pressuposição desse conhecimento histórico mais ou menos criticamente difundido, Kracauer irá observar o seguinte:

> O fato de a maioria dos historiadores negligenciarem o fator psicológico é demonstrado por surpreendentes lacunas em nosso conhecimento sobre a história alemã desde a Primeira Guerra Mundial até o triunfo de Hitler... E, contudo, as dimensões do acontecimento, do ambiente e da ideologia foram amplamente investigadas. Sabe-se que a «Revolução» de 1918 não chegou a revolucionar a Alemanha; que o então onipotente Partido Social Democrata se provou onipotente apenas para esmagar as forças revolucionárias, mas foi incapaz de liquidar o exército, a burocracia, os grandes proprietários rurais e as classes abastadas: que estes poderes tradicionais na realidade continuaram a governar a República de Weimar, que entrou em declínio depois de 1919. Sabe-se também quão duramente a jovem República foi pressionada pelas conseqüências políticas da derrota e pelas artimanhas dos principais industriais e financistas alemães, que alimentavam desenfreadamente a inflação, o que empobreceu a velha classe média. Finalmente, sabe-se que após os cinco anos do Plano Dawes – aquela abençoada era de empréstimos externos tão vantajosos para as grandes empresas – a crise econômica mundial dissolveu a miragem de estabilidade, destruiu o que ainda restava da experiência e da democracia da classe média, e completou o desespero geral ao adicionar o desemprego em

> massa. Foi nas ruínas do «sistema», que nunca havia sido uma verdadeira estrutura, que o espírito nazista floresceu. (Kracauer, 1988, p. 22)

As críticas feitas ao estudo de Kracauer, sobretudo sua negligência com relação à dimensão estética dos filmes que deu ao cinema expressionista uma especificidade incontestável, não poderão reduzir a importância do pioneirismo de Kracauer e, especialmente, as chaves que oferece para interpretar a ascensão do nazismo. Uma fração significativa da historiografia lhe é tributária, como é o caso do célebre estudo de Peter Gay *Le suicide d'une republique, Weimar 1918-1933*. (Traverso, 1994, p. 158-159). Muitos filmes servem para ilustrar suas teses, como *Caligari*, dirigido por Robert Weine em 1919, retratando um louco obcecado pelo poder em função do qual não economiza nenhuma intriga ou crime. Autoridade e tirania dão substância à narrativa. A contrapartida que é o tema da liberdade, é recalcada. As classes médias temem em viver sem o poder da mão. No outro pólo da tirania, é o caos que irrompe com força através das multidões que desfilam atrás das fascinações dos «parques de diversões».

Em 1926, Fritz Lang, lança Metrópolis e faz reverência à racionalidade científica, ao amor às máquinas e à disciplina e ao mesmo tempo, ao desejo de poder e riqueza, curiosamente contrastado pelo amor romântico do filho do industrial por uma pobretona protetora de crianças abandonadas. O cientista louco consegue dar forma humana, a uma tripla alienação humana (a separação da natureza, a separação contraditória dos congêneres – trabalhadores x capitalistas -, a máquina-homem) sob o capitalismo: o robô-mulher capaz de roubar a liderança dos trabalhadores ensandecidos que não sabem a origem de seus males. De cordeiros obedientes, a rebeldes contra o capital-máquina e seus capatazes e servidores superiores como o cientista louco, o único a quem o dono do mundo presta alguma atenção e deixa falar, além dos capatazes. O tempo-espaço de Metrópolis só faz sentido para o capital. Os trabalhadores de Metrópolis nos fazem lembrar as descrições e as imagens de Marx quando se referia às mudanças de turno dizendo que as camas nunca esfriavam na Inglaterra do século xix. Os turnos contavam um tempo que só existia esquizofrenicamente na cabeça do dono do capital que, aliás, não controlava mais nada, nem a família, nem a ciência, nem os próprios trabalhadores, como se o feitiço tivesse virado contra o feiticeiro.

À revolta do trabalho contra o capital em *Metrópolis*, encontrará um desfecho social-democrata-cristão. O coração vence, ao mesmo tempo, ao racionalismo científico das máquinas-capital e à brutalidade de mãos e pés que não sabiam para onde se dirigia, apesar da aparente ordem capitalista da polis. Mais uma vez reaparece o caos e a liberdade, consubstanciada pela união entre o filho do burguês e a proletária. Mas o abortamento da revolta-revolução pelo processo de congraçamento entre o capital e o trabalho, soa falso, tanto quanto foram falsas historicamente as saídas promovidas pela social-democracia alemã. Aliás, Lang próximo de sua mor-

te, admitiu totalmente a falsidade do final de *Metrópolis*, dizendo que se achava fora de contexto. Pode-se imaginar que outra saída Lang poderia ter aspirado. Kracauer que dizia que o filme parecia uma mistura de Krupp com Wagner, demonstrava ficcionalmente uma união conformista que evocava historicamente a submissão ao capital totalitário, a de Hitler, do Zé Ninguém. Pensava que poderia ter sido assinado por Goebbels. O filme de Lang se presta a duas interpretações, uma nazista e outra social-democrata. Em *O vampiro de Dusseldorf*, os ladrões dos submundos que julgam o Vampiro M, contam com uma outra ajuda: o sindicato dos mendigos. Tem o mesmo desejo que os donos da lei: enquadrar o louco possuído por pulsões infanticidas que querem assassinar a criança Alemanha. A *pegre* das cidades industriais vive do tráfico, servindo ao capital e desejando-o. O sindicato dos ladrões concorre com o capital industrial, comercial e financeiro. Mas coincide com a submissão as ideologias da propriedade privada e da ordem do lucro. São os recrutas do nacional-socialismo. Kracauer que parece não ter dúvida na sua admiração por este filme, conta uma conversa que teve com o próprio Lang. Diz ele:

> Fritz Lang contou-me que em 1930, antes de M - O Vampiro de Dusseldorf ser produzido uma pequena notícia apareceu na imprensa, anunciando o título alternativo de seu novo filme, Morder unter uns (Um assassino entre nós). Logo recebeu inúmeras cartas ameaçadoras e, até pior, teve rudemente recusada a permissão para usar o estúdio de Staaken para fazer seu filme. «Mas por que esta incompreensível conspiração contra um filme sobre o infaticida de Dusseldorf, Kurten?» – perguntou desesperado ao gerente do estúdio. «Ah, bem,» disse o gerente, que suspirou aliviado e imediatamente entregou as chaves do Staaken. Lang entendeu; enquanto discutia com o homem, este levantou sua lapela e Lang vislumbrou a insígnia nazista no avesso da lapela. «Um assassino entre nós»: o Partido temia ser comprometido. Naquele dia, acrescentou Lang, ele nasceu politicamente. (Traverso, 1994, p. 285)

Hitler não era totalmente demagógico quando vociferava contra os capitalistas. Isto e o seu plágio à bandeira do socialismo angariam a adesão de muitos trabalhadores. Em muitas ocasiões os capitalistas tiveram de se submeter aos ditames hitleristas. Mas a ascensão do nacional-socialismo se deveu ao interesse e a «ajuda» material, financeira e política do grande capital e da *casta decisiva* dos decadentes Junkers. Tudo isto semeia uma confusão muito grande. Em dezembro de 1932, como relembra Reich, quando os

> nacional-socialistas alemães organizaram a greve dos transportes em Berlim em comum com os comunistas e os social-democratas, falava-se de «manobra» Em 1930, eu vi as tropas berlinenses de assalto desfilarem.

> Por suas atitudes e suas expressões e cantos, eles pareciam como irmãos das divisões de combatente da Frente Vermelha comunista. Os dirigentes do Partido Comunista declararam ser «contra-revolucionário» dizer que as tropas de assalto eram compostas por operários e empregados. (Reich, 1972, p. 123)

Reich (1974) afirma que as medidas de Hitler que se queriam incontestavelmente socialistas desconcertavam os antifascistas. Eles não compreendiam como essas medidas eram tomadas e implementadas conjuntamente com o expansionismo imperialista alemão também incontestável, assim como as semelhanças que existiam entre a ideologia e a demagogia da União Soviética e aquela do nacional-socialismo. Isto tudo ajuda a explicar em parte a vitória de Hitler pelo voto, em 1933, quando o Partido Comunista seguindo a orientação de Stalin faz uma frente com o Partido Nacional-Socialista contra o Partido Social-Democrata acusado de ser mais à direita que os hitleristas. Reich constata ainda o seguinte:

> O nacional-socialismo agrupou, muito rapidamente, nas SA, trabalhadores que tinham na maioria opiniões confusamente revolucionárias, mas que tinham ao mesmo tempo posições autoritárias; eram na maior parte desempregados e adolescentes sem experiência política. Por essa razão, a propaganda é contraditória, diferente conforme a camada da população a que se dirige. (...) É somente na manipulação da sensibilidade mística das massas que ela é coerente e unívoca.
>
> Conversando com partidários do nacional-socialismo ou, sobretudo com SA, vemos que a apresentação em termos revolucionários do nacional-socialismo foi o fator decisivo da adesão das massas. Podiam ouvir-se nacional-socialistas negar que Hitler representasse o capital. Podiam ouvir-se SA proferir as mais graves ameaças a Hitler se ele viesse a trair a causa da revolução. Podiam ouvir-se SA a dizer que Hitler era o Lenine alemão. Aqueles que tinham passado da social-democracia e dos partidos liberais do centro para o nacional-socialismo eram massas em geral revolucionadas, antes apolíticas ou que tinham apenas consciência política confusa. Aqueles que abandonaram o Partido Comunista eram muitas vezes elementos de tendência revolucionária proletária que não conseguiam compreender muitas medidas políticas contraditórias do KPD, e por outro lado pessoas que se deixavam fascinar pelo aspecto exterior do partido de Hitler, pelo caráter militar, pelas demonstrações de força, etc. (Reich, 1974, p. 93-94)

Para Reich, Fromm (1983) e Kracauer o êxito de Hitler não se deveu exclusivamente, à sua função reacionária. Mas sobretudo aos mecanismos psicológicos que possibilitam sua sedução sobre as massas. Nossa interpretação não subestima esses mecanismos e sua ação eficaz, mas associa-os a um feixe de múltiplas determinações causais. No caso da Alemanha dos anos 30, Hitler - tanto quanto Stalin, por exemplo - irá expressar também um caráter bonapartista na sua via. À psicologia e à economia é necessário se associar na análise, a política.

VII. A DIMENSÃO TRANSDISCIPLINAR DA RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA

Cinema-história como problemática-objeto exige e possibilita na pesquisa e realiza na exposição, inevitavelmente, uma teoria e uma abordagem transdisciplinar. Ela é aquela que de modo competente nos revela aspectos que passariam despercebidos ao «olho nu». As realidades latentes, às quais se referi Freud para a psicanálise, Peter Gay (1988) para a história e Marc Ferro para cinema-história, não se revelam de imediato ao observador. Cada disciplina realiza - através da divisão de trabalho que existe entre elas, de um só golpe, a admissão de suas relatividades e a possibilidade de as transcenderem através das sínteses e das funções em direção a uma saber mais completo. Mas sua completude só pode ser totalizante.

Distinto é exigir do historiador que se limite ao seu conhecimento parcial ou no extremo oposto que se contente numa espécie de relativismo agnóstico e absoluto, para o qual a realidade histórica será sempre impenetrável. Para os argumentos esteticistas ao historiador não é permitido um mundo que não é o seu, ao querer estudar a plasticidade e a forma de uma obra de arte. Ele seria admitido apenas enquanto historiador da arte. Mas o belo deveria permanecer um santuário sagrado para especialistas. Para os esteticistas, ao abordar o processo histórico através das imagens e do cinema tratado como fonte, agente social, como suporte ou lugar de memória, de imaginário e de ideologias etc., cometer-se-ia uma espécie de sacrilégio. Mas a estética do nada é a natureza sem consciência de si mesma. Toda estética é histórica, por conseguinte. Cineastas e historiadores explicam as relações sociais e psicológicas dos homens. Com suas narrativas o cineasta será competente, sobretudo, quando conseguir divertir ou envolver o público ou mostrar-lhe o belo do ponto de vista estético. Esse é seu objetivo maior. Já o historiador busca a cada passo comprovar - através da documentação à sua disposição, o que narra. Mas se faz necessário a adoção do princípio metodológico da transdisciplinaridade. O historiador procede muitas vezes através de conquistas fragmentárias. Ao dominar o latim ou o grego, o historiador torna-se possuidor de um instrumento inegavelmente potente com a finalidade de elaborar conhecimentos históricos mais precisos. É legítimo, e é mesmo necessário ao historiador aprender a «partitura» dessa especificidade, sua sintaxe. No entanto,

não pode confundir seu ofício com o do gramático. É considerável a necessidade da apreensão dessa «tecnologia» para um pesquisador da antiguidade greco-romana. Mas isto não tornará alguém em historiador, nem este num lingüista, etc.

Marx demonstrou a eficácia em tratar as relações contraditórias entre as categorias da aparência e da essência e de estruturas distintas através das quais se podem apreender as instâncias do real. A alienação era para ele um dos fenômenos centrais ligados ao fenômeno da inconsciência histórica que, por sua vez, não era senão uma outra forma de se designar a consciência oriunda da ideologia dominante que é aquela das classes dominantes de uma época. Ou seja: a consciência que a maioria da população de um espaço temporal detém, é uma consciência alienada. Marx aporta, conseqüentemente, ao fenômeno da inconsciência ou da consciência latente assinalada por Freud, Kracauer, Fromm e Ferro dentre outros, uma complexidade individual e histórico-social ainda maior e que não obstante, não foi devidamente apropriada pelos estudiosos da história. Observando as diferenças na unidade existentes entre ideologia, consciência, inconsciência, interesses materiais e subjetivos, nunca deixa de observar a unidade contraditória deles com a instância da política, em sentido *lato* e em *stricto* senso. Observa com o mesmo rigor as relações da política com o conjunto da totalidade histórica. Kracauer não. Seu pioneirismo consiste na utilização especial das séries de filmes que utiliza como seu laboratório primeiro. Ferro que também acentuou a dialética entre o aparente e latente descobriu, dentre outras, uma seqüência de imagens documentais lapidares que mostram que o inconsciente aparece nos filmes se acha antes na história realf. Foi o caso da assinatura do armistício do 11 de novembro de 1918. A nítida impressão que o documento nos dá é que os alemães são os vencedores da Guerra, tamanha a efusão de alegria e de confraternização massiva. Mas na história «não percebida» existe um total descompasso entre o comportamento da massa do povo e a realidade que cairá em suas cabeça com a assinatura do Tratado de Versalhes.

VIII. A PEDAGOGIA DA RELAÇÃO CINE-HISTÓRIA

Estudar a história através de suas imagens em movimento se tornou algo mais visível. Mas muita confusão ainda paira entre os historiadores ou entre estudiosos das artes visuais. Se os historiadores tradicionais já não mais rejeitam com a antiga força a legitimidade de estudos históricos que utilizem fontes visuais, persiste o que poderíamos chamar de sobrevivência positivista. Existem aqueles que requerem as imagens apenas como ilustração, ou como objeto da história, ou da sociologia ou mesmo psicologia da arte e da comunicação. Mas existem os que negam às imagens especificidades estéticas e de linguagens e querem vê-las apenas como produtos de uma sociedade e de uma época. O cinema é agente histórico, documento, testemunha, discurso, representação. Ele que é também

divertimento e estética, tem uma dimensão pedagógica extraordinária. Mesmo aquelas películas que não possuem valor estético superior, têm uma dimensão pedagógica muito grande. Isto seria suficiente para arrebatar o interesse de muitos cientistas sociais e induzi-los a admitirem todo o tempo perdido. Nenhum outro mecanismo de linguagem consegue dar a sensação de vida e de processo histórico. A ilusão que o filme provoca é a de viver-se a própria história-processo com todas as suas contradições. Mas se como diz o poeta «a dor da gente não aparece no jornal», na escrita cinematográfica da história ela não apenas aparece, como é a tônica da particularidade de sua linguagem. Em nenhuma outra forma de expressão, os sentimentos - que são imanentes à razão, aparecem com tanta naturalidade e necessidade. Em *A Rosa Púrpura do Cairo* Woody Allen conta a história de um personagem que sai da tela e vai à platéia, ao público, e se apaixona por um outro personagem. A cinéfila inveterada -interpretada por Mia Farrow- entra no «filme» e a partir de então, realidade e ficção se confundem para «nós» expectadores que «transferimos» nossos seres diante da imitação da vida que os filmes produzem. Só o cinema pode proporcionar isto de maneira tão real, verossímil, como o faz projetando imagens e sons em movimento. Mas um dos seus fotogramas pode nos dá uma boa idéia da complexidade da sua relação com o real. Observe-se a imagem leitmotiv do I Congresso Internacional de História e Cinema. Temos nela o real (o sete de filmagem do qual Chaplin faz parte), a imitação do real-histórico (Chaplin como O Grande Ditador) e a reprodução dessa múltipla realidade pela única imagem capturada pelo *câmera- man* ou fotógrafo na qual Chaplin é ele mesmo e o Ditador que ele quer representar, em um único instante.

IX. Cinema, razão-poética e a reconstrução do paradigma da história

A capacidade do cinema de capturar a objetividade do real -assim como a dor, o prazer e o desejo- constituem um aspecto da relação cinema-história tão rico quanto inexplorado e de conseqüências transcendentes. Trata-se do modo como o pensamento é constituído bioquímico, biofísico e neuropsíquico. Essa base «material» e a descoberta de seu funcionamento abrem novas possibilidades para se reconstruir as formas de pesquisar, de representar, de narrar e de comunicar os resultados dos conhecimentos históricos. E isto quer seja analisando a relação cinema-história pelo seu aspecto pedagógico-comunicativo, quer seja à partir da própria produção do conhecimento. Cinema-história é o lugar por excelência da razão-poética e um verdadeiro laboratório para a reconstrução do paradigma da história. A maior ou menor capacidade de produzir «verdades» sobre os fenômenos através de graus variados de verossimilhança empurra o historiador não apenas a se debruçar sobre a relação cinema-história como objeto de investigação, mas também, através de uma ciência da história que inevitavelmente deve admitir

22–►26

sua subjetividade. A legitimidade da escrita da história através das imagens (cinema, cd-rom, sites, museus virtuais, etc.) é total. No extremo, ao historiador é colocada, pelo menos «teoricamente», a possibilidade de ele inverter a relação cineasta-historiador, fundando a prática do historiador-cineasta. Assume assim total coerência perquirir a partir da teoria da relação cinema-história –expressão particular da razão-poética- qual o verdadeiro estatuto da história. A idéia da utilidade social da história pode ser medida ou examinada a partir do mesmo prisma das ciências naturais? Qual o conceito de ciência que temos e qual o que aplicamos para tratar a história? Ela é tão somente representação, «literatura bem informada» como na conceituação de Veyne (1987). Em que o cinema e as imagens podem nos ajudar a elucidar a questão dos estatutos respectivos e ao mesmo tempo, permitir compreender a tese de Rosenstone, para quem cineastas como Oliver Stone têm sido verdadeiros historiadores (Rosenstone: 1995: 120-131). E ele tem razão, conquanto relativize sobremaneira o caráter científico da história!

O cinema produziu ao longo do século XX uma experiência fabulosa e impar que precisa ser pensada em todas as suas conseqüências e transcendências. A crise dos paradigmas da história não pode contornar mais o significado do inconsciente. Aquisição da psicanálise, deve ser completada pelas descobertas das neurociências, das novas tecnologias, ou ainda o lugar de algo que parece antípoda ao trabalho científico: o lugar da imaginação. Cinema-história permitiu-nos perceber que se os documentos são indispensáveis, a imaginação é, não apenas imprescindível. Muito pelo contrário, é o ponto de partida e também o de chegada do trabalho do historiador! Não se pode fazer história sem imaginação. É claro que a imaginação do historiador se constrói como hipóteses de «solução» dos problemas que examina e das representações que reconstroem os processos históricos através das narrativas históricas. Estas só têm quatro elementos de mediação para a reprodução dos referidos processos: as séries documentais, a vontade do historiador em reconstruir o mais objetivamente possível o processo histórico, o método que utiliza e as outras narrativas históricas que são outros tantos sistemas de hipóteses e de imaginação. Portanto, a imaginação histórica não é livre como a do cineasta ou a do literato. Trata-se de uma imaginação necessariamente crítica, mas não criticista. A imaginação cinematográfica ou artística pode se dá o luxo de ser criticista. Nesse sentido, o luxo do historiador é a verdade histórica consciente de sua relatividade.

A teoria da relação cinema-história ajuda-nos a criticar o paradigma maior do pensamento ocidental: o da razão pura. Uma primeira crítica que foi elaborada por Kant. Para ele o conhecimento é o resultado da colaboração entre as sensações e os conceitos. A transcendência dessa hipótese não encontrou nem mesmo ao longo do século XIX, base empírica sistemática, quer nas ciências humanas, quer nas ciências naturais. Mas guardou grande potencialidade para a reconstrução do paradigma historiográfico em particular. O método analítico

de Descartes separava os conceitos das sensações. A história do século XIX reproduziu dominantemente o espírito cartesiano e eruditista de Ranke, Comte, Langlois e Seignobos. Porém, no século XX, antes dos historiadores, os cineastas foram os maiores «críticos» do positivismo. Permitiram-nos ver pelo menos, o quanto a crítica da razão pura (Kant: 1980: 87-90), guardava uma potencialidade extraordinária: a pedagogia mais competente aceita a imanência da razão e da emoção como unidade de contrários aquilo a que chamamos de pensamento. A exigência da reformulação total dos currículos pedagógicos é, pois, inadiável, na busca do tempo perdido. As conseqüências imanentes à emoção aparecem para a teoria da relação cinema-história exigindo um novo tratamento epistemológico. Como mostrou Marx, nem as classes sociais, nem as ideologias podem ser rejeitadas, quer seja como objetos de investigação, quer seja como categorias de análise. Mas também como queria Freud, os sonhos, o inconsciente, os lapsus, o conteúdo latente, as transferências não podem deixar de serem considerados. A multiplicidade dos tempos históricos e suas fusões (possibilitadas pelos multimeios) nas narrativas da história, também não. São elementos constitutivos da realidade exterior (e interior) à nossa percepção, como elementos que interferem na realidade enquanto agentes condicionantes, transformadores ou mantenedores dos processos históricos. São suportes ou elementos constituintes das novas linguagens narrativas.

Nietzsche, resgatado pelos relativistas –e irracionalistas, pelos estruturalistas, pós-estruturalistas e pós-modernos como inspirador- foi, de fato, critico do eruditismo que dominou a história do século XIX[g]. A sociedade urbano-industrial e mercantil transformou a busca do fato histórico documentado, num fim em si mesmo (Nietzsche: 1999: 273-287). Ele teve razão ao buscar apoio nos pré-socráticos para recusar a razão cientificista. Depois de Kant, Marx, Nietzsche e Freud, as descobertas das neurociências mostram que os sentimentos são indissociáveis daquilo à que chamamos de razão (Damásio: 1996: 23-76). Suas conseqüências mostrarão que o século XXI será aquele da conquista de novas formas de narrativas e representações da história. Ao fundir a razão histórica, com a razão cinematográfica, teoria da relação cinema-história aporta assim uma contribuição importante para a fundação de um novo paradigma para a historiografia: o da razão poética.

Notas

1 Ler a entrevista realizada por François Garçon e Pierre Sorlin De Braudel à «Histoire parallèle», *CinémAction,* 65 (1992).

2 Peter Burke, Testemunha ocular: história e imagem, Bauru: EDUSC, 2004. p.199

3 Ver *La Passion de l'Histoire,* filme de Michel Vuillerme e Ílios Yannakakis. Paris, Lapsus et Histoire.

4 Pierre Broué, *Le Parti Bolchevique. Histoire du* P.C. *de l'*URSS, Paris: Minuit, 1963. pp 80-82. Leia-se também: Marc Ferro, *La révolution de 1917,* Paris: Albin Michel, 1997. pp 492-497 e Victor Serge, *O ano 1 da Revolução Russa,* São Paulo: Ensaio, 1993. Oscar Anweiler, *Les soviets em Russie,* Paris: Gallimard, 1972.

5 *Stalin,* filme de Ivan Passer, com Robert Duvall no papel de Stalin. Trata-se de um filme americano e húngaro de 1992, baseado nos relatos da filha do ditador. Foi a primeira vez que um cineasta americano filma no Kremlin.

6

7 Veja-se Henri Lefebvre, *Nietzsche,* México: Fondo de Cultura Económica, 1940.

Referências bibliográficas

ADORNO, T., HORKHEIMER, M.: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filósofos,* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANWEILER, O., *Les soviets en Russie,* Paris: Gallimard, 1972.

BENJAMIN, W., *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura,* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BROUÉ, P., *Le Parti Bolchevique. Histoire du* P.C. *de l'*URSS, Paris: Minuit, 1963.

La Révolution en Allemagne, Paris : Minuit, 1971.

DAMÁSIO, Antônio, *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano,* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DOSSE, F., *L'empire du sens : l'humanisation des sciences humaines,* Paris: La Découverte, 1997.

FERRO, M., PLANCHAIS, J., *Les médias et l´histoire : le poids du passé dans le chaos de l'actualité,* Paris: CFPJ Éditions, 1997.

FERRO, M., *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde entier,* Paris: Payot, 1986.

Cinema et Histoire, Paris: Gallimard, 1993.

La révolution de 1917, Paris: Albin Michel, 1997.

FEIGELSON, K., «Regards croisés est/ouest : l´histoire revisitée au cinéma (Medvedkine/Marker)», en *Théorème,* Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

FOUGEYROLLAS, P., «A crise dos paradigmas modernos e o Novo Pensamento», en *Incontornável Marx,* J. Novoa, Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

Contradiction et totalité: surgissement et déploiements de la dialectique. Paris: Minuit, 1964.

FROMM, Erich, *O medo à liberdade,* Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1983.

GAY, P., *Sigmund Freud: obras psicológicas,* Rio de Janeiro: Imago, 1989.

A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GOFF, J., *Reflexões sobre a História,* Lisboa: Edições 70, 1986.

HAUPT, G., *L'historien et le mouvement social,* Paris: Maspero, 1980.

HEGEL, G.W.F., *La phénoménologie de l'Esprit,* Paris: Aubier Montaigne, tomo I, s/d.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure,* Paris: Gallimard, 1980.

KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão,* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p.7

LADURIE, R., *Le territoire de l'historien,* Paris: Gallimard, 1973.

MAURO, F., *Histoire de l'économie mondiale (1790-1970),* Paris: Sirey, 1971.

NIETZSCHE, F., «Da utilidade e desvantagens da História para a vida», en *A filosofia na época trágica dos gregos. Obras incompletas,* São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NOVA, C., «Revolução e contra-revolução na trajetória de Eisenstein», *O Olho da História,* v.1, 1(1995).

NÓVOA, J., «A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico», *Politeia: História e Sociedade/ Revista do Departamento de História da Universidade do Sudoeste da Bahia,* v. 4, 1(2004).

PODTCHEKOLDIN, Aleksandr, Origens dos privilégios dos Apparatchiks na URSS: os novos dados da investigação histórica, en *A história à deriva: um balanço de fim de século*, J. Novoa, Salvador: UFBA, 1993.

REICH, W., *Les hommes et l'Etat,* Nice: Constantin Sinelnikoff, 1972.

Psicologia de massa do fascismo, Porto: Escorpião, 1974

ROSENSTONE, Robert, *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history,* Londres: Harvard, 1995.

SERGE, V., *O ano I da Revolução Russa,* São Paulo: Ensaio, 1993.

SORLIN, P., Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história, *Estudos Históricos,* v.7, 13 (1994).

TRAVERSO, E., *Siegfried Kracauer: itinéraire d'un intellectuel nômade,* Paris: Découverte, 1994.

WOOD, E. M., FOSTER, J. B., *Em defesa da História: marxismo e pós-modernismo,* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VEYNE, Paul, *Como se escreve a história,* Lisboa: Edições 70, 1987.