

O PESO DA HISTÓRIA

THE WEIGHT OF HISTORY

Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professora de História do Cinema na Universidade Federal de São Paulo. Organizadora e autora de *Preto no Branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro* (Discurso Editorial, UFMG, 2005). Direção e roteiro do curta *Preto no Branco* (2005).

As primeiras narrativas sobre o cinema

As narrativas inaugurais da história do cinema são consideradas, em geral, superficiais, uma espécie de um início incipiente. Jacques Aumont e Michel Marie afirmam que essas primeiras histórias, como as de Cossaic (1925) e as de Ramsaye (1926) são apenas técnicas, “enumeração descritiva das invenções e dos retratos, no mais das vezes hagiográficos, dos pioneiros da indústria”¹.

Entretanto, na pressa de rotular esses trabalhos, escapa aos estudiosos o transcurso temporal, suposto na enumeração e na construção dos retratos, que produz um sentido histórico específico. Por exemplo, em *Um milhão e uma noites*, Terry Ramsaye pensa a invenção do quinetoscópio como um degrau que leva ao *star system*, concebido como ápice e consolidação do cinema enquanto tecnologia e indústria². Esse traçado não busca apenas constituir uma cronologia, mas elaborar uma história que dá primazia intelectual à prática cinematográfica dos Estados Unidos – visto como o lugar onde se inventou e se consolidou o cinema e, portanto, capaz de formular sua definição. Releva-se o fato do cinematógrafo ser uma invenção francesa e rebaixa outros inventos, como o bioscópio dos irmãos Skladanowsky³, por exemplo, a mera curiosidade, mal fazendo parte da história das invenções técnicas cinematográficas.

A herança de Sadoul

¹ Aumont, Jacques e Marie, Michel (Orgs.) *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, Papirus, 2001.pg. 152 Ver também Casetti, Francesco. *Teorie del Cinema – 1945-1990*. Milão, Edizione Studi Bompiani, 1993. Pg. 311.

² Ramsaye, Terry. *A Million and One Nigths*. New York, Simons & Schuter, 1926. Uma nova edição: A Touchstone book, 1986.Pgs. 72,73.

³ Max e Emil Skladanowsky, o dia ° de novembro de 1895, dois meses antes da primeira exibição do cinematógrafo, fizeram a primeira exibição do bioscópio. Ver. *Die Grebrüder Skladanowsky*, filme de Wim Wenders, de 1996.

2

Nada há de rudimentar no enredo que se estrutura por meio de uma origem e um final determinados. Ao contrário, como é a reiteração do próprio método histórico, os primeiros escritos já estruturam um significado particular do cinema. Conceber tais narrativas como incipientes, é reduplicar essa perspectiva sem questionamento algum. Aliás, esta redução não se limita às primeiras narrativas, também a *Histoire générale du Cinéma*⁴, de George Sadoul, é vista como precursora, ainda que se a considere um trabalho mais digno da abordagem histórica⁵. Os pressupostos históricos de Sadoul não são diferentes daqueles de Ramsaye. Na *Histoire*, procura-se estabelecer uma sintaxe da linguagem cinematográfica. O primeiro plano, o movimento de câmera e a montagem, em gérmen nas primeiras invenções das imagens em movimento e nos primeiros filmes do cinematógrafo, só alcançaram status de linguagem com Méliès e ganharam pleno desenvolvimento com Griffith⁶. O objetivo principal é formular, mais uma vez, um desenvolvimento progressivo da técnica cinematográfica, mas agora centrada na montagem, que passa a ser privilegiada na formulação da sintaxe. O cinema mudo soviético será o ponto culminante desse processo. O privilégio dado à montagem, além de reafirmar o processo evolutivo, torna os filmes narrativos o próprio cinema. As invenções anteriores ao cinematógrafo e os filmes iniciais, como não constroem enredos, são considerados uma pré-história, na qual o cinema ainda não teria aprendido a narrar, atividade que passa a ser considerada como sua ‘essência’, assim como esta suposto na obra de Ramsaye.

Entretanto, a hierarquia, que eleva Sadoul e rebaixa Ramsaye, não se sustenta apenas porque o trabalho do primeiro é mais complexo. A fala de Sadoul não é a do crítico que reflete improvisadamente, tem o aval de instituições importantes das quais ele participou ativamente – a Cinemateca Francesa e alguns cineclubes representativos⁷. Além disso, foi professor de História do Cinema no *Institut des Hautes Études*

⁴Sadoul, George. *Histoire Générale du Cinéma. Tome I. La Invention du Cinéma (1832-1897)*. Paris Denoël, 1946. *Histoire Générale du Cinéma. Tome II. Les Pioniers du Cinéma*. Paris, Denoël, 1950.

⁵ Gian Piero Brunetta coloca-o como um protohistoriador do cinema internacional (leia-se dos filmes que não fazem parte do circuito Europa e Hollywood). Gian Piero Brunetta, « Histoire e historiographie du Cinéma », in Irène Bressière et Jean A. Gili (orgs), in *Histoire du cinéma. Problématique des Sources*. INHA AFRHC 2004, Pgs. 229.

⁶Sadoul Georges, *Histoire Générale du Cinéma. Tome III. Le Cinéma devient un art- L'avant-guerre*. Paris, Denoël, 1951. *Histoire Générale du Cinéma. Tome IV. Le Cinéma devient un art - la Première Guerre Mondiale*. Paris, Denoël, 1952.

⁷ Vignaux. “Georges Sadoul et L’Institut de Filmologie: de Sources pour instruire « L’Histoire du Cinéma », Pgs.252. In *Cinéma : revue d’études cinématographiques* / *Cinéma : Journal of Films Studies*. Vol 19, Nº 3-2, 2009.

3

Cinématographiques e lecionou no *Institut de Filmologie de la Sorbonne*⁸. O exercício acadêmico certamente ajudou a consolidar sua taxonomia como referência para outras tentativas do mesmo gênero⁹, para o ensino da história do cinema e para a análise de filmes, incluindo aqueles que passam a ser classificados como “primitivos” e as filmografias que não fazem parte do circuito Europa e Estados Unidos. Portanto, Sadoul deixa como herança a concepção de uma história linear e teleológica dos filmes, a defesa do cinema narrativo como paradigma, a elaboração de um modelo guia baseado nas reflexões teóricas e críticas das obras cinematográficas européias e norte-americanas, e a pesquisa acadêmica como forte argumento de autoridade. Trata-se de um legado importante para considerá-lo simplesmente ultrapassado. Não basta dizer que o conceito de história de sua obra é tradicional e que há muito foi contestado, pois vários pressupostos da disciplina ainda permanecem ativos, permitindo que muitas diretrizes de seu pensamento se mantenham intocadas ainda hoje. Aliás, a monumental *Histoire du Cinema*, de Jean Mitry, não é diferente nesse sentido, assim como muitas outras tentativas mais recentes.

Pressupostos históricos

Os pressupostos históricos da crítica e teoria cinematográficas raramente foram objetos de estudo, mesmo por parte dos historiadores que se ocupam hoje do cinema. O pioneirismo atribuído a Sadoul, mais do que remeter ao estudo de sua obra, afirma um processo que coloca o presente como seu auge e finalidade. Porém, essa megalomania crítica é injusta na construção do passado, porque o descarta com objeções, em geral, bastante superficiais. Pode-se resumir a crítica à obra de Sadoul a dois pontos questionáveis: acusaram-no de pouco rigor com relação à datação dos acontecimentos relatados¹⁰ e afirmaram que não conseguira especificar o objeto próprio ao cinema¹¹.

⁸ No primeiro lecionou desde 1944, durante quase 22 anos, e no segundo de 1948 a 1961.

⁹ Podemos encontrar quatro tentativas de escrever uma história do cinema. Além da de Georges Sadoul, temos *Histoire du Cinéma – Art et Industrie* (Paris, Éditions Universitaires, 1967-1980), de Jean Mitry, escrita em 5 tomos : Tomo I (1895-1914), Tomo II (1915-1925), Tomo III (1923-1930), Tomo IV (1930-1940), Tomo V (années 40). Foi publicado ainda *Storia del Cinema Mondiale* (Torino, Giulio Einaudi, 2001), de Gian Piero Brunetta, escrito em tomos: Tomo I - L'Europa, Tomo II - Gli Stati Uniti, Tomo III - L'Europa, Tomo IV - , Americhe., Asia, Africa, Oceania, Tomo V - Teoria, Instrumenti, memorie.

¹⁰ Esta crítica foi feita por dois historiadores, em 1966 (D eslande, Jacques e Richard, Jacques *Histoire Comparée du Cinéma*, Paris, Casterman, 1966), e continua válida até hoje, mesmo em trabalhos como “Georges Sadoul et L'Institut

4

Entretanto, datar corretamente, embora desejável, não é um critério sério para validar historicamente uma obra. Pierre Sorlin afirma que “A história da Grã Bretanha, desde o século XVIII era de um rigor sem falha, mas partia da ideia de que o sistema político era um modelo para o resto do mundo e que a Inglaterra encarnava o espírito das Ilhas Britânicas; a seriedade metodológica não corrigia o viés apresentado, desde o começo, pelo anglocentrismo...¹²”. Além disso, como o rigor cronológico exige uma ordem contínua, sem lacunas, torna-se um desdobramento da terceira regra cartesiana do *Discurso do Método*. A demanda de “nada omitir” é um recurso retórico para afirmar um pretense rigor nos recortes efetuados que, no entanto, envolve “infinitos aspectos sobre cuja eleição só decide a intenção daquele que conhece”, como diz Adorno¹³. Mas, a objeção não pode ser apenas ao caráter subjetivo da escolha, pois mesmo que se denuncie o indivíduo que está por trás, há uma objetivação do recorte como acontecimento histórico. É o caso da história tradicional inglesa que, apesar de contestável, ainda permanece intocada em vários âmbitos e circula da mesma maneira em muitas instâncias importantes para o aprendizado da própria história – os filmes sobre o reinado de ouro de Elizabeth são um exemplo extremo dessa permanência, mas não é apenas na área do “entretenimento” que ela se mantém. Tampouco a especificidade do meio cinematográfico, a outra crítica endereçada a Sadoul, pode determinar o julgamento de uma obra. Jean-Louis Comolli¹⁴, questiona que “em nome de uma prática fílmica temporária e particular tomada ilusoriamente como conhecimento do objeto cinema, o historiador cataloga massas de signos precursores desta prática (...) Isso não passa de uma *legitimação* de uma *experiência* particular¹⁵”.

Não cabe aqui trazer o debate atual, bastante complexo, sobre os diversos conceitos de história. Entretanto, não há como aceitar discussões que colocam o cinema como um ramo da pesquisa histórica, subordinando tanto os filmes como o discurso teórico e crítico a essa instância supostamente superior. Evidentemente, não se trata de negar que

de Filmologie: de Sources pour instruire L'Histoire du Cinéma », de Valérie Vignau, que admite que a obra de Sadoul não passa de um pioneirismo ultrapassado pela falta de rigor. In Vignaux, Valérie. Op. Cit. Pgs 249-267.

¹¹ Casetti, Francesco. *Teorie del cinema, 1945-1990*. Milão, Studi Bompiani, 1994, pgs. 311-312.

¹² Sorlin, Pierre. “Televisão: Outra Inteligência do Passado”, in Novóia, Jorge, Fressato, Soleni B. e Feigelson, Kristian (orgs.) *Cinematógrafo: um Olhar sobre a História*. São Paulo, UNESP editora, 2009.

¹³ Adorno, Theodor W., “El Ensayo como Foma”, In *Notas sobre Literatura*. Obras completa 11. Madrid Akal, 2009.pg. 25.

¹⁴ Comolli, Jean-Luis. “Technique and Ideologie: Camera, Perspective, Depth, of Field”. In *Film Reader* Nº 2. 1977.

¹⁵ Op. Cit. Pg. 425.

5

esse novo filão não possa contribuir para os estudos das duas disciplinas. Porém, é inaceitável pensar o cinema como um “diamante bruto”, que ainda precisa ser lapidado pelo tão propalado método “científico” histórico. Azar do pesquisador que ainda não entendeu a importância do cinema para a compreensão de nossa época. Tampouco é de alguma serventia hierarquizar os discursos sobre o cinema. Desde o fim dos anos 60, alguns historiadores reivindicam uma abordagem que se distancie tanto dos estudos cinematográficos, considerados inadequados para pensar a relação entre cinema e história, quanto da pesquisa histórica, que ainda não tinha admitido completamente o cinema como fonte histórica. A obra de Marc Ferro é uma referência nessa nova linha de pesquisa. Esta visão histórica é um dos resquícios da maneira tradicional de abordar essa questão. Pensar o passado como sendo gradativamente “superado” é mais um processo retórico de afirmação dos discursos do presente. Mais do que traçar uma linha esclarecedora, colocando cada pesquisa e pesquisador no lugar “adequado” da linha evolutiva do tempo, deve-se refletir sobre as questões que a relação entre cinema e história levanta.

Ferro: Cinema e história

Assim, interessa na obra de Ferro que o cinema possa interrogar a própria narrativa da História¹⁶. Como fonte nova, ainda sob suspeita, os filmes se tornam instrumentos adequados para questionar a História dos historiadores e escancarar a função que estes desempenham. A pouca importância dada ao cinema explicita o fato de o historiador quase sempre ter escolhido o conjunto de fontes e o método utilizados pela função que exerce e pelos objetivos propostos, que nunca são inocentes, dado que, segundo Lefebvre¹⁷, este personagem está, em geral, a serviço do poder constituído. Especificamente, para Ferro há dois problemas na narrativa da História. Primeiro, a verborragia de um método que promete um rigor sem conseguir cumpri-lo. O historiador valoriza seu trabalho oferecendo garantias: “Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas”. “Mas ninguém diria que a escolha desses documentos, a forma de reuni-los e o enfoque de seus argumentos são também uma montagem, um

¹⁶ Ferro, Marc. *Cinema e história*. São Paulo, Paz e Terra, 2010. Pg. 31.

¹⁷ Lefebvre, G. *La Naissance de l'historiographie moderne*, Paris, Flammarion, 1971. Citado por Ferro, Marc. Op. Cit. Pg. 26.

6

truque, uma trucagem¹⁸”. Segundo problema, a hierarquização das fontes, pois torna a imagem menosprezada ou subutilizada como mera ilustração dos textos escritos.

Apesar do enfoque crítico, a maneira como Ferro analisa os filmes parece não confirmar suas observações. Segundo Eduardo Morettin, a prática analítica de Ferro transforma o cinema em fonte complementar, subordinando-o aos critérios vindos do saber histórico, no qual a fonte escrita é o elemento principal que fornece e avaliza as informações. Como o fato histórico é a referência, o conhecimento histórico comanda a análise fílmica¹⁹. Assim, apesar do esforço, Ferro não pode evitar o esquema hierárquico tradicional histórico.

A história das formas cinematográficas

A crítica que Morettin faz a Ferro supõe, por sua vez, que o cinema tem sua própria história – as das formas cinematográficas. “Parte-se da hipótese de que, se a questão do cinema na história e na sociedade pertence de direito à história econômica ou institucional, aquela da História e da sociedade nos filmes não é dissociável da história do cinema entendida como histórias das formas cinematográficas...”²⁰.

Em *La Câmera-histoire*, Antoine de Baecque desenvolve uma versão da história das formas, na qual afirma que a crítica e a história modernas do cinema surgem no momento em que se começa a fazer uma leitura formal dos filmes. Os críticos dos *Cahiers du Cinema* foram os primeiros a sustentar “que o fundo de um filme reside inteiramente em sua forma, em sua mise-en-scène, em seu estilo...”²¹, de modo que o “panteão dos filmes eleitos encarnam uma narrativa das formas do cinema”²². Assim, a questão formal passa a validar o recorte imposto à enorme produção cinematográfica.

¹⁸ Ferro, Marc. Op. Cit. Pg. 29.

¹⁹ Morettin, E. Victorio. «Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro». In *História: Questões e Debates* No 38. Curitiba, Editora UFPR, 2003. (Pgs. 11-42). Pgs. 32 – 35.

²⁰ Leutrat, J.L. Uma relação de diversos andares: Cinema e história. *Imagem*. 100 anos, no 5 aout/déc. 1995. In Morettin. Op. Cit. Pg. 38.

²¹ Entrevista com Antoine de Baecque – blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/cinefilia/ Baecque, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.

²² Baecque, Antoine. *La Caméra histoire*. Op. Cit. Pg. 284.

7

A referência mais imediata parece ser a teoria da “pura visibilidade”, formulada pelos historiadores da arte – tais como Riegl, Wölfflin e outros. Entretanto, ao se propor ligar o formalismo à história, Baecque vai além, pois quer rebater as críticas que se faziam à Escola de Viena, que teria transmutado a realidade histórica em blocos, não admitindo diversas temporalidades ou ritmos de transformação simultâneos e teria ainda descurado o contexto social de produção.

Para Baecque, o cinema pode elaborar diversas temporalidade – curta, média e longa duração²³ –, à maneira de Braudel, como o faz Manuel de Oliveira em *Não ou a Vã Glória de comandar*. Além disso, o cinema moderno seria uma invenção da história: a 2ª Guerra Mundial teria feito um corte traumático na história cinematográfica, mudando a maneira de ver e realizar os filmes²⁴. Coube à crítica dos *Cahiers* e à *Nouvelle Vague*, no pós-guerra, concretizar a mudança. Portanto, o esforço não se limita a trazer a história para a abordagem formalista, o objetivo é mais amplo ainda. Baecque assume a questão formal como a “possibilidade de recriar o mundo e o transfigurar em uma forma específica pela escrita da história ou pela elaboração artística do filme”²⁵. A análise não se atém à **mera** visualidade, pois se trata de transferir à forma cinematográfica o corte epistêmico que a História tinha imprimido à história do cinema. De modo que a forma cinematográfica passa a ser “a insurgência intempestiva subvertendo o material do filme²⁶”. Apesar do interesse do recorte, o cinema e a crítica européias são confirmadas mais uma vez como modelo, como o fizera Sadoul. Mas, agora com maior legitimidade, pois se trata de um reinício da leitura e prática cinematográficas que capacita o cinema a superar-se a si mesmo e transformar-se numa verdadeira arte, ao digerir os traumas da História, por meio de um processo formal.

Além disso, no cenário contemporâneo, uma leitura estilística dos filmes se tornou problemática porque o cinema “criador de formas” parece ter desaparecido. Segundo Alain Bergala, atualmente os realizadores contemporâneos se apropriam do passado formal cinematográfico como se este fosse um *self-service*, ignorando que as formas têm uma “origem histórica” e uma “relação com um cineasta singular”. O passado foi

²³ Baecque. Op. Cit. Pg. 13.

²⁴ Idem. Pgs. 20-22.

²⁵ Idem. Pg. 38.

²⁶ Idem. Pg. 20.

8

transformado num “simples reservatório de motivos e de imagens de onde está para nascer uma forma degradada e obtusa de maneirismo amaneirado. Nessa perspectiva, o cinema atual não cria, apenas recicla²⁷”. Baecque afirma que “o mimético, a reprise, a citação constituem o modo teórico ao mesmo tempo cognitivo, narrativo e fetichista dos tempos presentes²⁸”. Obras como *Quem vai ficar com Mary* (1998), de Peter e John Farrelly, são filmes de gosto duvidoso que substituíram “uma consciência autoral e cinéfila de prestígio por um uso iconoclasta” que corta com “o progressivo e constante enobrecimento cultural, que teve que compor com as pulsões corporais primitivas; não as negar, pois elas eram a própria energia e a origem do cinema, mas as colocar em um quadro reconhecível”. Esses filmes que «se fazem com uma só mão são o fim da mise-en-scène, já que desorganizam e implodem tudo”²⁹. Apesar da referência ao livro de Jean-Marie Goulemot *Esses livros que se lêem com uma só mão* (São Paulo, Discurso Editorial, 2001), Baecque não parece compartilhar da crítica que esta literatura pornográfica endereça à filosofia das luzes, pois não vê nesses filmes uma crítica à histórias das formas cinematográficas.

Inverte-se aqui o percurso tradicional da história em que o passado era considerado como um degrau do progresso histórico. O presente está comprometido pelo desaparecimento das promessas que pautavam a leitura do passado. Esse quadro, produzido pela rarefação das formas, leva Baecque a falar num pós-cinema³⁰. Entretanto, a aparente ligação com as reflexões de historiadores da arte como Belting ou Danto parece não ter nenhum desdobramento.

O cinema e o ensaio

Por outro lado, Baecque liga os estudos cinematográficos formais aos escritos de Kracauer, de modo que a teoria estética de Benjamin e, principalmente, a da forma ensaio, de Adorno se tornam referências. Nessa direção, uma vertente bastante forte se desenvolveu na teoria e crítica cinematográfica – o filme ensaio.

²⁷Bergala, Alain. « D’une certaine Manière ». In *Cahiers du Cinéma*. Nº 370, abril, 1985. Citado por Oliveira, Luiz Carlos Gonçalves Jr. de. « Memória das Formas », In *Movimento*. Edição Nº 1, Junho de 20012.Pg. 5, Nota 8.

²⁸ Baecque, *La Câmera...* Op. Cit. Pg. 392.

²⁹ Baecque, *Câmera...* Op. Cit.. Pg. 399.

³⁰ Idem. Pg. 401.

9

O problema é que o ensaio, que foi pensado por Adorno como um anti-cânone, acabou se tornando o próprio cânone moderno. No cinema, ele é praticamente uma categoria de análise. Arlindo Machado, um de seus principais defensores, no Brasil, sustenta que o ensaio é mais operativo do que as outras formas artísticas³¹, já que amplia as abordagens cinematográficas, possibilitando a inclusão de filmes que não podem ser catalogados como documentários ou ficção³². Visto desse ângulo, seu sucesso é compreensível, dado o esforço louvável de tentar ultrapassar classificações dicotômicas que, em geral, simplificam as abordagens cinematográficas.

Entretanto, é no campo da eficácia analítica que se pode contestar a relação entre cinema e ensaio. Como se trata de um gênero literário, o próprio Machado o admite³³, o problema será a transposição dos postulados literários para o cinema, que lida com imagens. E a transposição não se realiza sem uma série de problemas. As dificuldades aparecem já no próprio corpo de artigo, quando se tenta criar o mito do “cineasta filósofo Vertov”, à custa do rebaixamento de seus colaboradores. Embora as imagens dos filmes, em sua maioria, tenham sido fotografadas por Mikhail Kaufman e montadas por Elizaveta Svilova, Vertov teria operado nos níveis da concepção, da roteirização e, depois, da montagem. As imagens são reduzidas a “matéria-prima bruta” e a montadora a uma máquina que executa ideias alheias, visto que Vertov “dirigia o processo de montagem mais ou menos como um filósofo da Idade Média ditava seu texto para o escriba³⁴”. A revalorização do texto escrito em detrimento da imagem, não apenas retoma a hierarquia ideológica da historiografia tradicional, como transforma as imagens em enunciados. Machado acredita que esse assunto controverso seja facilmente resolvido.

Imagem e narrativa

Gilles Deleuze afirma que as relações cinema-linguagem são um dos problemas mais graves quando se trata de pensar imagens e signos no cinema³⁵, e critica a assimilação

³¹ Machado, Arlindo. *O Filme-ensaio*. www.concinnitas.uerj.br/resumos5/machado.pdf Pg. 65

³² Op. Cit. Pg. 72.

³³ Op. Cit. Pg. 65

³⁴ Op. Cit. Pg. 71, 72.

³⁵ Deleuze, Gilles. *A Imagem – tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1985. Pg. 37.

10

das imagens a proposições ou enunciados narrativos³⁶, que Christian Metz fez. Mesmo que o cinema tenha se desenvolvido historicamente como narrativo, afirma Deleuze, “a narração nunca é um dado aparente das imagens ou o efeito de uma estrutura que as sustenta, é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis, que se definem por si mesmas³⁷”.

Hans Belting sustenta que imagens não são signos e que a “convertibilidade dos signos visuais e linguísticos não pode resolver-se no sentido de uma equação simples”. Como na “ideia de mimese reside ainda um clichê estético do século XIX”, “pensamos, com excessiva precipitação, numa práxis ingênua da reprodução, bem aclimatada na pintura do passado e esquecemos as estratégias do cinema e do vídeo em que esta posição ingênua já, há muito, foi superada, ainda antes de ter começado a era digital”³⁸. Aliás, Deleuze já afirmara que a imagem-movimento cinematográfica “não é analógica no sentido da semelhança³⁹”. Portanto, parece que se sobrevalorizou a questão ontológica da cópia cinematográfica, principalmente por alguns estudiosos das teorias da linguagem e da forma-ensaio, que se esforçam por mostrar que a ontologia baziniana, uma poderosa crítica cinematográfica contrária, é uma leitura ingênua. Além de ser injusta com Bazin⁴⁰, essa versão traduz uma dicotomia simplificadora da complexidade do cinema, reduzindo a imagem cinematográfica às alternativas de ser cópia ou discurso, reverberando assim, toda uma tradição iconofóbica do pensamento ocidental no próprio terreno da imagem. No caso de sua redução ao enunciado, submete-se a imagem aos imperativos da linguagem e da narração, transformando-a em um mero elemento subordinado da cadeia sintática ou à mera ilustração de uma história.

O cinema é tanto imagem como narrativa. Logo, deve-se ter o cuidado de colocar essa equação de outra maneira. Aliás, Belting aponta que “tem hoje mais sentido estudar as imagens e os signos no seu cruzamento em formas híbridas, como faz W.J. T. Mitchell nos seus trabalhos, desenvolvendo para ambos uma nova conceptualidade e abordando

³⁶ Arlindo Machado busca se distanciar da narração, encarando o cinema conceitual como uma tentativa de elaboração “de ideias complexas por meio apenas de imagens e sons, sem passar necessariamente pela narração”. Machado. Op. Cit. Pg. 70. Entretanto, não haveria como ignorar a ligação direta entre um enunciado e uma narração.

³⁷ Deleuze. *Cinema II*. Op. Cit. Pg. 38.

³⁸ Belting, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Porto, Dafne editora, 2011. pgs. 143 e 144.

³⁹ Deleuze, Op. Cit. Pg. 40.

⁴⁰ Ver Andrew, Dudley. *André Bazin*. New York, Oxford University Press, 1978. Ver também Baecque. *Cinefilia*. Op. Cit.

11

igualmente a linguagem e o texto na imagem ⁴¹”. Ou seja, não a imagem na linguagem e o texto, mas a linguagem e o texto na imagem, vale repetir.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W., “El Ensayo como Foma”, In *Notas sobre Literatura*. Obras completa 11. Madrid Akal, 2009.

ANDREW, Dudley. *André Bazin*. New York, Oxford University Press, 1978.

AUMONT, Jacques e Marie, Michel (Orgs.) *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, Papirus, 2001.

BELTING, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Porto, Dafne editora, 2011.

BRESSIÈRE, Irène et Gili Jean A. (orgs), in *Histoire du cinéma. Problematique des Sources*. INHA AFRHC 2004.

BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del Cinema Mondiale*. Torino, Guilio Einaudi, 2001.

CASETTI, Francesco. *Teorie del Cinema – 1945-1990*. Milão, Edizione Studi Bompiani, 1993.

COMOLLI, Jean-Luis. “Technique and Ideologie: Camera, Perspective, Depth, of Field”. In *Film Reader* N° 2. 1977

DELEUZE, Gilles. *A Imagem – tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

DESLANDE, Jacques e RICHARD, Jacques *Histoire Compareé du Cinéma*, Paris, Casterman, 1966.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo, Paz e Terra, 2010.

MACHADO, Arlindo. *O Filme-ensaio*. www.concinnitas.uerj.br/resumos5/machado.pdf

MITRY, Jean. *Histoire du Cinéma – Art et Industrie*. Paris, Éditions Universitaires, 1967-1980.

MORETTIN, E. Victorio. « Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro ». In *História: Questões e Debates* No 38. Curitiba, Editora UFPR, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Carlos Gonçalves Jr. de. « Memória das Formas », In *Movimento*. Edição N° 1, Junho de 20012.

RAMSAYE, Terry. *A Million and One Nighths*. New York, Simons & Schuter, 1926. Uma nova edição: A Touchstone book, 1986.

⁴¹ Belting. Op. Cit. Pg. 144.

12

SADOUL, George. *Histoire Générale du Cinéma. Tome I. La Invention du Cinéma (1832-1897)*. Paris Denoël, 1946.

Histoire Générale du Cinéma. Tome II. Les Pioniers du Cinéma. Paris, Denoël, 1950.

Histoire Générale du Cinéma. Tome III. Le Cinéma devient un art - L'avant-guerre. Paris, Denoël, 1951.

Histoire Générale du Cinéma. Tome IV. Le Cinéma devient un art - la Première Guerre Mondiale. Paris, Denoël, 1952.

VIGNAUX, Valérie. "Georges Sadoul et L'Institut de Filmologie: de Sources pour instruire « L'Histoire du Cinéma » Pg. 255. In *Cinemas : revue d'études cinématographiques*\Cinemas : *Journal of Films Studies*. Vol 19, N° 3-2, 2009.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL