

A Pátina do Filme

Da reprodução cinematográfica do tempo à representação cinematográfica da história

IVAN CAPELLER*

No campo da teoria cinematográfica, certas tendências recentes de pesquisa se desenvolveram a partir dos anos 1990, sobretudo nos Estados Unidos da América, como reação à forte influência do pós-estruturalismo francês na teoria do cinema dos anos 1970/80. Sob o disfarce de uma pretensa renovação empírica do estudo «pragmático» de casos «particulares», tais tendências caracterizam-se pela desvalorização da possibilidade de pensar o cinema em suas articulações mais amplas com a sociedade e com a história, apresentando o seu confinamento e especialização cada vez maior nos departamentos universitários de *film studies* como uma benéfica alforria do que denominam «Grande Teoria». Esse artigo se inscreve na contramão dessas pretensões.

Tentaremos demonstrar aqui, pelo contrário, como a questão das relações entre cinema e história se reveste de uma importância fundamental para ambas as disciplinas, e de que modo, através do esclarecimento dessas relações, podemos estudar o cinema como uma práxis histórica bem determinada, isto é, como um sistema de comunicação social capaz de ser descrito em todos os seus níveis de articulação e mediação com outras esferas da vida social. Para isso, retomaremos, num primeiro momento, os estudos de Marc Ferro sobre a historicidade dos níveis de leitura de um filme, associando-os à matriz conceitual de análise de um sistema de comunicação qualquer sugerida por Jesús Martín-Barbero e à análise pragmática e transformacional da semiótica proposta por Gilles Deleuze. Argumentaremos em seguida que esta abordagem preliminar permitirá a elaboração de um paradigma inovador, a partir do qual estaremos em condições de sustentar que há uma tensão, inerente a qualquer filme, entre os seus processos (técnicos) de reprodução cinematográfica e os seus códigos

* Técnico de som direto e doutor em comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor da Escola de Comunicação da Universidade federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ).

(estéticos) de representação cinematográfica – tensão esta que se projeta ao longo de toda a história do cinema como um traço característico de sua *mimesis*.

EXPERIÊNCIA HISTÓRICA DO CINEMA, EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA DA HISTÓRIA

Ao abordar, em meados dos anos 1970, as complexas relações e interferências que se pode mapear entre o cinema e a história, Marc Ferro (1992) aventurou-se por sendas até então inexploradas pelos demais historiadores, do cinema ou não. A possibilidade até então inédita de articulação teórica da experiência histórica do cinema com uma experiência especificamente cinematográfica da história, expandiu os horizontes tanto dos então nascentes *film studies* como da pesquisa histórica propriamente dita. Pensando o cinema como «agente da história»,

Ferro inscreveu a história do cinema no fluxo mais amplo da história social, evitando sua redução a um departamento da história da arte ou da teoria da comunicação e permitindo a inserção dos fenômenos e problemas pertinentes à práxis cinematográfica numa esfera abrangente dos debates políticos, econômicos e sociais de nossa época.

Tal operação implica, no entanto, a permanente necessidade metodológica de uma dupla leitura das relações entre cinema e história, de uma espécie de «pensamento em ziguezague» em que ambos os termos devem articular-se a partir do mapeamento das múltiplas ligações que um filme estabelece, ou vir a estabelecer, intencionalmente ou não, com sua própria época – assim como com seu passado e com seu futuro, isto é, com a questão do tempo e da história. Isto porque a «análise do filme» deve nos conduzir à «análise da sociedade» que o produziu. No entanto, eis uma tarefa complexa e delicada, dependente de um sem-número de mediações, e para a qual Ferro propõe apenas algumas «coordenadas de pesquisa» que permitam ao historiador não só situar um filme em relação à sua época (compreendendo a experiência histórica do cinema de forma mais tradicional), como também estabelecer uma determinada época através de um filme para pensar a experiência cinematográfica da história como uma experiência fundamentada na própria práxis cinematográfica.

É desse fundamento que gostaríamos de falar aqui, pois Ferro aponta para ele, mas o deixa impensado. Como bem observou Eduardo Morettin, Ferro “não produziu

um trabalho de maior profundidade que demonstrasse plenamente a eficácia de sua análise” (Morettin, 2007: 46) e, embora suas «coordenadas de pesquisa» apresentem várias possibilidades distintas de estudo das relações entre cinema e história – e uma vez que estas se interpenetram irregular ou mesmo conflituosamente ao longo não só da história do cinema como também, muitas vezes, no interior de um mesmo filme –, tais possibilidades não são nunca claramente expostas, na obra do autor, a partir da totalidade de suas articulações possíveis com a história. O objetivo do presente texto é refletir sobre esta lacuna, explicitando não só o conjunto de possibilidades investigativas abertas por Ferro, como também a matriz conceitual subjacente às suas diversas articulações. Trata-se de superar o caráter aparentemente fragmentário das coordenadas propostas por ele e de demonstrar, pelo contrário, a validade do seu método não só no que se refere à questão do cinema, mas também à questão mais ampla do audiovisual em geral.

Uma primeira formulação do problema pode ser enunciada da seguinte forma: se não nos parece difícil pensar o primeiro termo da articulação proposta por Ferro (a experiência histórica do cinema) como tal, o que nos permite pensar, em contrapartida, seu segundo termo (a experiência cinematográfica da história)? De que consistiria exatamente essa experiência, ou, melhor dizendo, em que e por que os filmes se constituem em agentes da história, para além do seu evidente caráter material de documento?

No intuito de pensar a historicidade do «filme» como artefato cultural, Ferro procura pensar o cinema não apenas como uma nova forma de «arte» ou de indústria (nem mesmo como «a nova arte da civilização industrial moderna»), mas sim como uma forma social específica de práxis cognitiva – como um «fato social total» que deve ser estudado pelo historiador em todos os seus aspectos constitutivos. Isso implica a necessidade de um entrecruzamento constante das instâncias multifacetadas e complexas dessa questão – a história como o «quadro geral» em que se desenrola a atividade cinematográfica e o cinema como uma forma particular, específica, de experiência da própria história.

De um lado, faz-se necessária uma análise ou leitura do filme que não se limite aos tradicionais critérios estéticos e artísticos utilizados pela crítica cinematográfica – «gêneros», «estilos», «escolas», «autores» – e que ressalte os inúmeros fatores

exteriores ao próprio filme que o condicionam, tanto como «texto» (isto é, como uma mensagem que deve ser culturalmente decodificada em seu «conteúdo»), quanto como «cópia» (ou seja, como um produto que deve ser socialmente valorizado em sua «distribuição e exibição»). Por outro, a «mera» contextualização histórica de um determinado filme (entendido como «produto» ou «mensagem» a ser decifrada a partir de uma compreensão específica e localizada da *Stimmung* peculiar a cada momento histórico de uma cultura ou nação particular) não esgota o problema na medida em que a práxis cinematográfica deve ser pensada, desde os seus inícios, como parte integrante do processo global de expansão econômica e político-militar do modo capitalista de produção e distribuição de mercadorias, não podendo simplesmente ser reduzida aos seus aspectos «culturais».

Não se trata aqui, portanto, de uma simples inserção da história do cinema no quadro mais amplo de uma história geral, mas de um método investigativo que possibilite ao pensamento um «zigzaguear» constante entre o cinema (entendido como objeto específico de uma determinada disciplina histórica, a história do cinema) e a história (entendida como objeto possível – e provável – de uma determinada atividade historicamente conhecida como cinematografia). A sistematização deste método depende, no entanto, de uma determinação mais precisa das múltiplas possibilidades de leitura de um filme em suas relações com a história. As «coordenadas de pesquisa» avançadas por Ferro são extremamente úteis nesse sentido, mas têm um caráter puramente indicativo.

Embora Ferro não o afirme explicitamente, podemos encontrar ao menos quatro níveis de leitura histórica do filme esboçados no seu trabalho. Isso se deve ao fato de que Ferro trabalha com duas rupturas simultâneas, em dois níveis distintos de análise: com a dicotomia «filme de ficção/filme documentário» no campo do cinema; e ruptura com a dicotomia «enunciado verdadeiro, portanto histórico/enunciado falso, portanto ficcional» no campo da história. Assim, Ferro propõe que consideremos (no campo da história e da teoria do cinema) não só aquilo que há de ficcional nos filmes que se pretendem «documentários», como também aquilo que há de documental em qualquer filme de ficção; ao mesmo tempo, permite que pensemos – no campo da história – tanto no papel ficcional que um documento «autêntico» pode desempenhar em determinado momento histórico (por exemplo, no uso propagandístico dos cines e telejornais) como

no caráter inegavelmente documental que qualquer produto histórico da imaginação humana, isto é, de ficção, pode adquirir para o historiador.

Desta forma, Ferro pensa a práxis cinematográfica em seus diversos níveis de inserção na história, que devem ser considerados como instâncias distintas de análise do filme, embora coexistam e coabitem em qualquer filme em graus diferenciados de «precipitação». Ferro pensa o filme como um objeto impregnado de história a partir de diversas camadas distintas de duração temporal, que se interpenetram e se superpõem de maneira confusa em muitas ocasiões. Cabe ao crítico, em primeiro lugar, mas também, e fundamentalmente, ao teórico e ao historiador, o estabelecimento de um método preciso de análise e «decantação» dessas diferentes «camadas» de historicidade que se acumulam gradativamente sobre um filme.

Em um primeiro nível de historicidade, referimo-nos à inserção do filme no tempo como documento material e evidência testemunhal direta de um momento preciso – o momento de realização da filmagem. Aqui, a relação estabelecida pelo filme com a duração é técnica, regulada pelo intervalo temporal que separa os fotogramas a uma velocidade constante. O tempo aqui é apenas um índice da reprodução mecânica do filme como impressão cinemática capaz de incorporar determinada duração.

O segundo nível de leitura refere-se às diversas formas estéticas de projeção do discurso cinematográfico e às relações temporais que este estabelece não só com sua própria duração real e com seu próprio momento histórico, como também com as ideias de tempo e de história em termos ficcionais e imaginários. Nesse nível, os filmes devem ser estudados como textos no sentido propriamente semiológico, e em sua capacidade de manipular fluxos temporais como convenções simbólico-narrativas e/ou fornecer representações imaginárias da história. O cinema problematiza intencionalmente a questão do tempo desde os seus inícios, e acabou por desenvolver gêneros distintos que lidam com aspectos específicos da história como experiência (o filme «histórico» para representar o «passado», o de «ficção científica» para o «futuro», o filme «baseado em fatos reais» para o «presente»...) e codificando os inúmeros efeitos de sentido destinados à representação social da passagem do tempo e da história.

Um terceiro nível de historicidade é o que abarca as relações da história com o filme para além dos seus aspectos técnicos e estéticos: história de sua produção e recepção, em suas conexões mais amplas com o momento histórico que a engloba e na

especificidade dos diversos modos com que um filme é mais ou menos aceito por sua sociedade ou por outras. Nesse caso, a duração refere-se ao tempo decorrido da concepção inicial até a sua exibição pública – ao seu processo «ritual» de produção, distribuição e exibição e às reações e consequências suscitadas pelo filme ao longo dos anos. Aqui, ele é um objeto que poderá ser reproduzido (copiado) várias vezes ao longo de sua história, circulando como mercadoria.

O quarto e último nível, por sua vez, é o que possibilita o testemunho da passagem do tempo no filme como palimpsesto: tudo aquilo que escapa ao seu discurso intencional (seu «texto») e, não obstante, lá está documentado como um índice irrefutável (exatamente na medida em que não intencionalmente significativo) da história no filme, do momento histórico de sua produção. Tal nível de acúmulo no «grau de historicidade» do filme só é possível a partir da existência de mecanismos institucionais de recepção e conservação de cópias ao longo do tempo (arquivos, museus, cinematecas).

Uma apresentação sistemática dos quatro níveis de leitura histórica de um filme pode ser associada às quatro instâncias de um sistema de comunicação qualquer, enunciadas por Jesús Martín-Barbero a partir de dois eixos distintos de análise – o diacrônico (orientado pela polaridade entre matrizes culturais e formatos industriais) e o sincrônico (determinado pela tensão entre as diversas lógicas de produção possíveis e as não menos numerosas competências de recepção). Para Martín-Barbero,

(...) as relações entre as Matrizes Culturais e as Lógicas de Produção se acham mediadas por diferentes regimes de Institucionalidade, enquanto as relações entre as Matrizes Culturais e as Competências de Recepção estão mediadas por diversas formas de Socialidade. Entre as Lógicas de Produção e os Formatos Industriais medeiam as Tecnicidades, e entre os Formatos Industriais e as Competências de Recepção as Ritualidades (Martín-Barbero, 2004: 230).

Se aplicarmos o esquema de Martín-Barbero aos quatro níveis de leitura histórica do filme que detectamos na obra de Marc Ferro, obteremos para o cinema as mesmas camadas ou estratos que Deleuze extrai do componente transformacional de sua análise pragmática da semiótica (Deleuze-Guattari, 1980: 182):

A – ANALÓGICO: todo filme, seja de ficção, seja «documental», pode ser considerado como um suporte analógico para a reprodução do tempo através de mecanismos «técnicos» de captação e projeção de imagens e de sons que correspondem aos FORMATOS INDUSTRIAIS do documento fílmico;

B – SIMBÓLICO: todo filme, seja de ficção, seja «documental», pode ser considerado como um texto que representa seu próprio momento (ou determinada época histórica qualquer, real ou imaginária) através de formas «sociais» de produção de sentido articuladas pelas MATRIZES CULTURAIS do texto fílmico;

C – ESTRATÉGICO: todo filme, seja de ficção, seja «documental», pode ser considerado como um documento polêmico que representa seu próprio momento (histórico) através de mecanismos «rituais» de recepção de sentido que habilitam as COMPETÊNCIAS DE RECEPÇÃO do espectador de filmes;

D – AUTO-REFLEXIVO: todo filme, seja de ficção, seja «documental», pode ser considerado como um palimpsesto que reproduz mimeticamente suas próprias LÓGICAS DE PRODUÇÃO através de aparatos «institucionais» de seleção e preservação de cópias que determinam a história do cinema.

O primeiro nível de historicidade nos remete à história das técnicas de reprodução da imagem e do som e aos seus diversos formatos industriais, cinematográficos ou não, desenvolvidos ao longo do tempo. Não é chamado de analógico porque se refira apenas às tecnologias analógicas em oposição às digitais, mas porque é o nível diretamente material de transdução física de fluxos de variação de intensidades luminosas e sonoras, o nível indicial e pré-significante do registro. Esse é o nível propriamente cinematográfico do cinema, e «filme» aqui designa um suporte físico.

O segundo nível aborda os clássicos problemas relacionados à constituição de uma ou mais linguagens cinematográficas e às dimensões estéticas e sócio-culturais do cinema. É chamado de simbólico precisamente por ser o nível propriamente significante em que o fluxo cinematográfico é imaginariamente codificado em uma série de formas historicamente reconhecíveis. Esse é o nível propriamente cinematográfico do cinema, e «filme» aqui é um texto a ser mentalmente interpretado.

Quanto ao terceiro nível, refere-se às dimensões socioeconômicas e políticas do cinema como indústria, à história da sua recepção como espetáculo e à história social do cinema como práxis específica. É chamado de estratégico porque está diretamente

relacionado à tensão constitutiva dos dois níveis anteriores: neste nível, o significante cinematográfico pode projetar sua hegemonia sobre o fluxo cinemático ou falhar. Esse é o nível em que os signos do filme são lançados à arena social para serem associados a diversos regimes possíveis de enunciação – ora mantendo o seu sentido, ora adquirindo novos e insuspeitos significados. Como o significante cinematográfico é constantemente ameaçado pela possível emergência cinemática de simulacros, este nível é considerado contra-significante. Na medida em que tais questões são decididas apenas no âmbito do espectador, pode-se afirmar que este é o nível propriamente ideológico do cinema e que «filme» aqui denota certo tipo de evento social.

O quarto nível nos revela simultaneamente a história e a história do cinema no espelho esmaecido de sua própria duração. Inclui todos os níveis anteriores de experiência histórica do cinema em uma nova possibilidade de experiência cinematográfica da história. É chamado de auto-reflexivo porque é o nível em que o cinema se torna consciente de sua historicidade e começa a propor jogos pós-significantes com sua história (a do cinema), e com a história. Esse é o nível histórico do cinema, e «filme» aqui significa um documento histórico, mesmo quando «falso».

Cada nível apresenta, assim, suas especificidades em sua relação com a história, remetendo o pesquisador a diferentes aspectos da práxis cinematográfica e a esferas distintas de sua mediação sócio-cultural. Enquanto os dois primeiros níveis de historicidade «medem» as curtas durações que condicionam a existência de um filme (do tempo técnico de obturação ao tempo «estético» de projeção), os dois últimos níveis fornecem a medida das longas durações a que o filme se expõe (do tempo socioeconômico necessário à sua circulação enquanto mercadoria ao tempo imobilizado das instituições de preservação e conservação do filme como um documento histórico). Isso confirma a possibilidade de associação desses quatro níveis de leitura às quatro instâncias propostas por Martín-Barbero, já que os níveis mais superficiais de historicidade (A e B) correspondem ao eixo diacrônico das constantes transformações históricas nas técnicas de formatação industrial e nos modos de «matriciação» cultural dos sistemas de comunicação, enquanto os níveis de historicidade mais profundos (C e D) relacionam-se com as instâncias sincrônicas, de longa duração, que determinam as lógicas (socioeconômicas) de produção e as competências (sócio-culturais) de recepção do filme.

Toda a história do cinema pode ser inscrita sobre o eixo diacrônico ao traçarem-se as conexões entre as relativamente rápidas mudanças que ocorrem em seus formatos industriais e a ampla variedade de matrizes culturais que é passível de codificação cinematográfica, delineando-se assim um mapa gerativo a partir de uma combinação qualquer, historicamente concreta, entre esses dois parâmetros. O componente gerativo do cinema é sua própria práxis específica como geradora de múltiplas linguagens e códigos, gêneros e estilos: aparece sempre como certa regulação entre um segmento cinemático de tempo (seu «conteúdo») e um traço cinematográfico de expressão (sua «linguagem»).

O segundo eixo não deve ser considerado realmente como sincrônico no sentido estrutural da palavra – pois está ligado a mudanças de longo prazo na esfera econômica das lógicas de produção, por um lado, e ao domínio social das habilidades e competências específicas do espectador de filmes, por outro. Não se trata de um eixo paradigmático das «formas eternas» que condiciona o eixo diacrônico de curta duração, pois este último está continuamente gerando suas próprias formas paradigmáticas. Trata-se do eixo que não aponta para a história do cinema como tal, mas sim para o seu lado exterior – o lado de fora de qualquer máquina gerativa cinemática: o não menos mutante domínio exterior da história e seus agenciamentos concretos incessantes.

De acordo com Gilles Deleuze (1980: 182), o segundo eixo poderia ser chamado de componente maquínico do cinema; este não deve ser confundido apenas com seus aspectos técnicos ou mecânicos, pois o circuito percorrido entre a cinemática da câmera e o olho cinematográfico é muito maior e mais amplo, possuindo vários aspectos e estratos combinados. Mapear esses estratos é delinear o componente diagramático do cinema como máquina – a máquina abstrata do cinema, que articula engajamentos historicamente concretos que combinam uma lógica de produção (seu «conteúdo») com outra ordem de competências necessárias para decodificar e interpretar (ou não!) a projeção de uma película perfurada como um sistema organizado de signos.

O componente maquínico é aquele que permite ao cinema se atualizar mais uma e outra vez como evento histórico concreto. Neste artigo, ocupamo-nos mais detidamente com os componentes transformacionais da máquina, ou seja, da lógica que não só gera um dado sistema concreto de signos cinematográficos, como também o transforma ao longo de diferentes níveis de experiência do cinema previamente descritos com a ajuda

de Marc Ferro e Martín-Barbero. Desta perspectiva, podemos entrecruzar os níveis internos a uma história do cinema (A e B) com os níveis externos que relacionam a práxis cinematográfica com a história (C e D): os formatos industriais e as lógicas de produção do filme (níveis A e D) remetem-nos, portanto à capacidade de «reprodução cinematográfica do tempo» própria ao objeto audiovisual (cinematográfico ou não), segundo a sua variação quantitativa: de curta duração no caso do primeiro nível, de longa ou mesmo longuíssima duração no caso do último. Este é o eixo em que as qualidades auto-reflexivas do filme podem ser reforçadas ou enfraquecidas por suas propriedades analógicas, conferindo à *mimesis* cinematográfica o seu poder especificamente indicial. Por outro lado, matrizes culturais e competências de recepção do filme (níveis B e C), remetem-nos à questão da «representação cinematográfica da história» também em dois sentidos possíveis, qualitativamente distintos dessa vez, pois, se no caso do segundo nível referimo-nos à propriedade simbólica que o cinema possui de representar fluxos temporais imaginários ou não, o terceiro nível refere-se antes aos fatores estratégicos que podem reforçar ou minar o discurso cinematográfico em dado momento histórico.

Podemos agora entender melhor a maneira como Ferro remete o gênero documental ao filme «de ficção» e vice-versa: na medida em que todo filme pode ser analisado tanto enquanto documento como enquanto texto (isto é, considerando-se todas as possíveis transformações que podem ocorrer – desde o nível cinematográfico pré-significante até o nível propriamente cinematográfico dos seus significantes e, então, na direção de possíveis contra e/ou pós-significações), deve-se «ler» o filme documental a partir dos seus procedimentos específicos de significação, ou seja, de constituição de um texto fílmico, e deve-se analisar o filme ficcional como um documento, isto é, a partir de suas características técnicas e materiais particulares, índices específicos de um determinado momento histórico (a presença ou ausência do som ou da cor em um filme constitui-se no mais óbvio exemplo desta possibilidade de análise).

Sincronicidade, portanto, é apenas o modo como se articulam, em um determinado momento histórico, todas as disjunções temporais e durações que se fazem presentes ou «pressentidas» no filme (ainda mais uma vez, em sua dupla acepção de «cópia» ou «película», por um lado, e de «obra» ou de «texto», por outro). Assim, podemos mapear qualquer práxis cinematográfica historicamente concreta em sua singularidade (estudo do componente gerativo na história do cinema) ou podemos nos

voltar para os engajamentos históricos concretos que possibilitaram todo e qualquer tipo de cinema e delinear um diagrama mais abstrato (mas não menos real) das relações gerais entre o cinema e a história (estudo dos componentes maquínicos da história do cinema como tal e de suas relações com outras máquinas históricas).

O vetor diacrônico possibilita a articulação de um modelo transformacional destas relações que pense dialeticamente a inelutável tensão que se desenvolve, no interior do filme, entre o real da reprodução cinematográfica e a ideia de uma representação cinematográfica da realidade, pois – na medida em que as instâncias tecno-institucionais de produção e formatação do espetáculo cinematográfico são necessariamente mediadas por instâncias sócio-rituais de «matriciação» e recepção do filme como texto – a representação cinematográfica (isto é, o cinema entendido como «arte» ou «linguagem») elude, no plano da curta duração, todo e qualquer indício dos processos de reprodução cinematográfica (isto é, da tecnologia industrial que possibilita o cinema) que a sustentam. Tais processos, invisíveis na curta duração aos olhos do leigo, acumulam-se fisicamente sobre a película como a pátina sobre antigas pinturas, sobrepondo-se lentamente à conformação significativa de seu texto e adquirindo visibilidade (e audibilidade, no caso do cinema sonoro) cada vez maior à medida que as constantes modificações do formato industrial dos filmes revelam ao público, na longa duração, o caráter artificial e «defeituoso» das cópias (e textos) previamente em circulação.

Dessa forma, podemos avançar a investigação histórica sobre o cinema (e sobre as relações do cinema com a história) para além do simples truísmo que afirma que todo filme reflete, intencionalmente ou não, seu próprio momento histórico, já que a questão fundamental é, antes, a de se pensar (como Ferro o tentou) uma experiência cinematográfica da História (embasada, evidentemente, na experiência histórica do cinema sem com ela, no entanto, confundir-se) que demonstre sua existência de forma imanente à própria práxis, ou seja, resultante da contradição acima apontada (e inerente a qualquer filme), entre a «imediatividade» ideal dos processos técnicos de reprodução cinematográfica do tempo e a inevitável mediação sócio-cultural («estética») que os diversos modos cinematográficos de representação da História impõem à compreensão de um filme como «texto».

DA REPRODUÇÃO CINEMÁTICA DO TEMPO...

O problema da reconstituição histórica do passado através do cinema deixa de ser, portanto, um problema relativo apenas ao limitado gênero dos chamados «filmes históricos» (ou *period films*, para usar a expressão anglo-saxã), para se revelar, talvez, como o problema central de toda a práxis cinematográfica. Há uma espécie de filosofia da história latente em todo e qualquer filme, mas tal filosofia não se apresenta sempre de forma idêntica ao longo da história do cinema, nem se confunde inteiramente com a presença ou ausência – no interior do texto fílmico – de uma forma qualquer de representação do tempo ou da história: trata-se, antes, de um pensamento fílmico sobre a história que deve ser descortinado a partir da intrincada relação que os filmes entretêm entre si ao longo de toda a história do cinema, tanto no plano técnico da reprodução cinematográfica como no plano estético da representação cinematográfica.

Isto significa que o cinema reflete a história mais intensamente quando reflete sobre si mesmo, ou seja, quando se detém sobre as suas contradições internas enquanto práxis comunicacional que se constitui na inerente defasagem entre a reprodução (documental) e a representação (textual) de sua época histórica. A auto-reflexividade do cinema não se constitui, portanto, apenas em uma sofisticada figura de linguagem ligada às experimentações modernistas do cinema a partir dos anos 1950, mas sim em um vetor central da análise das relações (históricas) entre o cinema e a história, bem como da(s) forma(s) que o pensamento cinematográfico assumiu na tentativa de expressar essas relações.

A questão da auto-reflexividade no cinema, demasiadamente ampla para ser esgotada nos limites deste artigo, reveste-se, portanto, de uma importância fundamental, pois a possibilidade acima indicada de articulação de um modelo geral para a historicização da práxis cinematográfica só adquire sentido quando pensada a partir das questões historicamente colocadas por esta mesma práxis.

Na tentativa de indicar quais seriam as linhas gerais deste modelo, destacaremos agora três momentos significativos na história do cinema, tanto no que diz respeito ao desenvolvimento estético do cinema como uma forma de arte, como no que se refere à questão aqui abordada, ou seja, à relação que o cinema estabelece autor-reflexivamente, não só com sua própria história, mas, sobretudo, com a história maior que o contém.

O primeiro destes momentos, na passagem dos anos 1920/30, está marcado, no plano do desenvolvimento das técnicas de reprodução cinematográfica, pelo advento do som como um elemento incontornável da arte cinematográfica – e por uma conscientização cada vez maior, no plano do desenvolvimento de uma estética cinematográfica da representação, da autonomia artística do cinema em relação às demais formas de expressão social de sentido. Esta nova consciência adquire a sua máxima expressão auto-reflexiva na obra de Dziga Vertov, sobretudo em seu último filme mudo, *O Homem da Câmera* (1929), um verdadeiro tratado auto-reflexivo acerca das (então relativamente novas) possibilidades de construção cinematográfica de sentido a partir das propriedades intrinsecamente cinematográficas do dispositivo técnico de captação de imagens (e, logo em seguida, de sons). Trata-se de um momento de grande euforia em relação à possibilidade de uma reprodução imediata da realidade social pelo cinema, e de grande debate estético entre críticos, teóricos e cineastas acerca do papel a ser desempenhado – ou não – neste processo, pelos códigos representacionais herdados pelo cinema de outras formas de expressão artística – como a literatura e o teatro, a pintura e a música. Vertov procurava articular, com seu cinema, exatamente esta possibilidade, daí sua acolhida entusiástica (na contramão da quase totalidade da «classe» cinematográfica) da reprodução técnica do som pelo cinema, inclusive – e principalmente – quando sincronizado à imagem.

Para Dziga Vertov, o cinema deveria buscar a reprodução imediata de sua época através da constituição de uma cine(gra)mática integralmente deduzida das propriedades intrínsecas do aparelho de filmagem, desautorizando o realismo «ilusionista» característico dos métodos tradicionais de representação pictórica, literária ou teatral que eram, até então, invocados pela crítica e por parte dos cineastas como uma forma de legitimar o cinema como arte. Neste sentido, Vertov é, talvez, o primeiro cineasta a pensar consequentemente a práxis cinematográfica como *mimesis*, isto é, como uma «mostração» ou apresentação direta da realidade social que, no limite do seu desenvolvimento tecno-institucional, dispensaria ou mesmo tornaria como obsoleta as formas sócio-culturais estabelecidas de representação convencional da realidade. Essa crença ou esperança na capacidade que teria o cinema de reproduzir, sem qualquer tipo de mediação, a realidade social de sua própria época, se desvaneceria rapidamente no decorrer dos anos 1930/40 com a difusão (inclusive pelas mãos do próprio Vertov) de

um uso eminentemente propagandístico da película em sua textura documental. O projeto «vertoviano» de combate à representação cinematográfica e de sua «redução linguística» às propriedades intrinsecamente cinemáticas do dispositivo técnico se revelou utópico (no melhor dos casos) ou hipócrita (no pior dos casos), já que a *mimesis* cinematográfica, mesmo sob a forma consagrada do documentário, jamais se identificou totalmente com o real da reprodução cinemática – estabelecendo-se antes na tênue linha movediça que demarca precariamente (e filme a filme) aquilo que pertence ao âmbito documental daquilo que se caracteriza como intenção ficcional, e se alimentando, justamente, desta tensão inerente à práxis cinematográfica.

O segundo momento importante para uma história da auto-reflexividade no cinema, portanto, é o momento em que a crença ainda ingênua nos «poderes» realistas da reprodução cinemática cede a vez a uma consciência propriamente «modernista» de que a *mimesis* cinematográfica não pode pretender a simples exclusão da representação sem que corra o risco de patrocinar o seu retorno triunfal.

...À REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA HISTÓRIA

Coube ao neo-realismo italiano, sobretudo a Rossellini, o mérito de colocar essa questão de forma plena em seus filmes, procurando atingir aquele ponto mínimo (ou «zero») da relação entre reprodução cinemática e representação cinematográfica que permitisse a esta ressaltar aquela ao invés de escamoteá-la ou mesmo ocultá-la. Embora esse também fosse o projeto das então novas tendências «naturalistas» do cinema documentário – como o *direct cinema* americano e o *cinéma-vérité* francês – as realizações mais bem-sucedidas do período nesse sentido, foram produções consideradas ficcionais ou híbridas, geralmente ligadas à vaga de «cinemas novos» que emergiu, a partir dos anos 1950, tendo o novo cinema italiano do pós-guerra como inspiração industrial ou mesmo como modelo estético.

Um marco importante neste processo é o filme *Salvatore Giuliano* (1961), de Francesco Rosi. Reconstituição ficcional de um assassinato político que ainda estava «vivo» na memória do público italiano da época, o filme de Rosi literalmente «fez história» ao propor – através de um estilo renovado de representação cinematográfica – uma versão para os fatos ocorridos cerca de dez anos antes, totalmente distinta (e contrária) à versão oficial veiculada pelas «atualidades cinematográficas», de estilo

documental, produzidas então. Salvatore Giuliano, um filme «de ficção», demonstra o caráter inegavelmente fictício das imagens documentais veiculadas após o assassinato – patrocinado pelas «forças da ordem» – do fora-da-lei Salvatore Giuliano, resgatando a possibilidade de articulação estética de um método de filmagem que potencialize as faculdades miméticas da representação cinematográfica em prol do estabelecimento da verdade histórica.

Sintomático, neste sentido, é o método de montagem das sequências do filme estabelecido por Rosi: em vez de seguir a ordem cronológica dos acontecimentos em função de uma maior (porém, enganosa) clareza da exposição, Rosi embaralha a cronologia dos fatos em um zigzaguar constante entre o passado e o presente da narração. Assim, evita colocar o espectador diante de uma representação consumada dos fatos evocados (problema ideológico flagrante da maior parte dos filmes *based on a true story...*) para representar a procura incessante e incerta da verdade histórica dos fatos. Tal busca, para Rosi, não pode prescindir dos instrumentos tradicionais da representação cinematográfica, devendo antes atenuá-los através do uso de atores não profissionais, por exemplo, ou de uma decupagem que desvalorize, em vez de privilegiar, o ponto de vista adotado pela câmera em sua função de «testemunha ocular» dos fatos.

A representação cinematográfica não deve aqui ser «abolida» ou combatida em nome da reprodução cinemática, como na obra de Dziga Vertov, mas deve ser reduzida ao seu grau zero, isto é, deve ser reconhecida em sua inevitabilidade para ser controlada e utilizada de forma a revelar o efeito de verdade possível, embora geralmente encoberto, da reprodução cinemática como tal.

Este momento na história da auto-reflexividade do cinema propiciou importantes desdobramentos estéticos ao longo dos anos 1960/70, relativizando o «status» até então inquestionável (pelo menos, aos olhos do grande público) do cinema documental como um gênero isento de mecanismos representacionais, e promovendo uma hibridização de gêneros que resistiu à voga mais radical do experimentalismo estético de vanguarda, consolidando-se como uma das características mais marcantes do terceiro momento histórico que nos interessa aqui, o da passagem dos anos 1970 para os anos 1980. Correspondente ao esgotamento estético dos diversos «modernismos cinematográficos», caracterizado por certa indistinção ou indiferença generalizadas acerca da possibilidade

de veiculação, através do cinema, de uma verdade histórica qualquer, esse novo momento é contemporâneo ao trabalho de Marc Ferro e, portanto, de uma última «volta no parafuso» da auto-reflexividade cinematográfica – consciente agora não só de sua própria natureza discursiva e significativa, como também de sua própria história, ou seja, da história do cinema como tal.

O marco incontestável desse novo momento é o filme *O Homem de Mármore* (1976), de Andrzej Wajda, em que os níveis de leitura da historicidade do cinema detectados por Ferro aparecem pela primeira vez, de forma nítida, no próprio discurso cinematográfico. Filme ficcional que se utiliza largamente de imagens documentais autênticas da Polônia dos anos 1950, bem como de «falsas» imagens documentais supostamente referentes à mesma época, o filme de Wajda é construído a partir de três camadas temporais bem distintas, organizadas pela montagem de forma complexa: temos, em primeiro lugar, o «presente» narrativo do filme, passado na Polônia dos anos 1970 e expresso por uma fotografia de cores vivas e contrastadas; uma segunda camada temporal representa a memória que os personagens do filme têm dos supostos acontecimentos passados nos anos 1950, e que a personagem principal pretende «resgatar»: essa camada é expressa por uma fotografia igualmente em cores que privilegia, no entanto, tons pastéis de baixo contraste para simbolizar o esmaecimento da memória subjetiva dos diversos personagens que evocam sucessivamente os acontecimentos passados. Uma terceira e última camada é formada por filmes documentais em preto-e-branco da época evocada pelo filme; tais imagens, no entanto, nem sempre são autênticas, pois Wajda as monta habilidosamente com outras imagens PB, pretensamente documentais, que permitem a inserção dos personagens do filme (todos fictícios) na história da Polônia após a Segunda Guerra Mundial. Embora o filme aparentemente corrobore, no âmbito da representação cinematográfica, a ideia de que a imagem documental fornece um acesso automático à verdade histórica – já que a personagem principal do filme é uma cineasta que desvenda um obscuro episódio político envolvendo a queda de uma liderança partidária (fictícia) dos anos 1950 a partir do seu problemático acesso a imagens documentais de arquivo – o efeito final do filme é exatamente o inverso na medida em que tais imagens acabam por se revelar, ainda no plano diegético do filme, como uma farsa destinada a escamotear a verdade histórica. Mas é também no nível subterrâneo da reprodução cinemática que *O Homem de*

Mármore anuncia a auto-reflexividade do cinema contemporâneo, já que o procedimento de fabricação de imagens supostamente «de época» que auxiliam na construção de sentido da representação é igualmente farsesco: o espectador mais atento percebe facilmente as diferenças de textura entre as imagens autenticamente documentais (marcadas pela deterioração material causada pela ação do tempo) e aquelas que não o são. Com isto, *O Homem de Mármore* introduz um efeito de linguagem que se tornaria cada vez mais comum no cinema a partir dos anos 1980/90 (de *Zelig* à *Bruxa de Blair*): o do falso documentário, em que a representação cinematográfica mimetiza as características pretensamente imediatas da reprodução cinemática para legitimar-se não como um documento histórico autêntico, mas justamente enquanto texto ficcional.

Estamos aqui na situação inversa à do cinema modernista. Não se trata mais de reduzir a representação cinematográfica à reprodução cinemática em nome da verdade histórica, mas sim do contrário: simula-se esta redução como recurso final da representação cinematográfica, aproximando-a da textura «documental» que todo filme enquanto material bruto – «copião» não montado, ou mesmo sobra de arquivo – apresenta. Assim, as novas possibilidades que a tecnologia digital oferece em termos de uma simulação cada vez mais realista (ou mesmo hiper-realista) de qualquer tipo de textura visual não surgem neste momento histórico preciso por acaso. Hoje, o cinema é capaz de simular não apenas um momento qualquer da história como também sua própria história e estética, como o demonstram filmes tão distintos entre si como *A Trick of Light* (1995), de Wim Wenders, ou o mais recente *Planet Terror* (2007), de Robert Rodriguez.

Em suma, podemos aproximar o trabalho sobre o cinema e a história de Marc Ferro das pesquisas de historiadores como Carlo Ginzburg e de teóricos da literatura como Luiz Costa Lima, em sua revalorização dialética do papel heurístico de que se reveste a *mimesis*, tanto para uma teoria da história, quanto para uma teoria da literatura ou do cinema: pois se é inegável que o valor de verdade atribuído a um documento qualquer pode ser, até certo ponto, considerado como uma realidade ficcional, o fato de que qualquer tipo de texto ficcional também representa (de uma forma ou de outra) a real situação do seu momento histórico não é menos verdadeiro.

REFERÊNCIAS:

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

BORDWELL, David e Carroll, Noël (orgs.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis, desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FELIX: *Capitalisme et schizofrenie – Mille Plateaux*. Les Éditions de Minuit: Paris, 1980.

GINZBURG, Carlo. *O Fio e os Rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício do Cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.

MORETTIN, Eduardo. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: Capelato, Morettin, Napolitano e Saliba (orgs.). *História e Cinema* São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.