

1.2 – Século XIX: século do cinema, século da História (e sua crise).

I

O cinematógrafo Lumière representa bem o universo técnico e simbólico no qual foi engendrado. Uma síntese de diversas experiências autônomas – levadas à cabo em momentos por homens de ciência, em outros por artesãos, finalmente por industriais e pessoas ligadas ao entretenimento –, o aparelho serve como uma ótima metáfora para o conjunto de transformações que revolucionava o cotidiano urbano nos últimos anos do século XIX. Epítome de uma nova configuração dos sentidos, o cinematógrafo concentrava em uma só forma de representação elementos dispersos que já se impunham ao transeunte de uma capital dita *moderna*: acesso a experiências *descorporizadas*, subversão das noções de tempo e espaço (e portanto de duração e distância), velocidade, desorientação, simultaneidade, e, finalmente, a sedução macabra do choque. Tudo reunido em apenas um aparelho, responsável por um espetáculo que tornava *espetacular* os mais banais eventos humanos.

A técnica cinematográfica surgia por volta de 1895 embalando um capítulo significativo da herança cultural que o século XIX legava ao XX; a sua utilidade não passou despercebida pelos que se dedicavam aos problemas da História, tanto a do passado quanto à construção daquela se projetava no futuro. Com o cinema surgiam novas bases sobre as quais os indivíduos do presente poderiam deixar fontes confiáveis, “verídicas”, sobre o seu tempo às gerações de amanhã.

Tal oportunidade fazia parte da própria obsessão do século XIX com a História. Seus modelos deveriam fornecer, a partir do passado, interpretações capazes de dar sentido aos fenômenos experimentados no presente, inscrevendo-os numa tradição que simultaneamente proporia imagens, temas e narrativas para legitimar as suas representações. Assumindo para si a importância que no século XVIII tinha a filosofia, a História (em seu paradigma iluminista) passava a ocupar uma posição dominante enquanto prisma para as mais variadas áreas de conhecimento humano. Ela garantia no XIX um significado teleológico para os eventos contemporâneos – todos ligados e classificados a partir de uma noção específica de progresso –, ao mesmo tempo em que reagia à desestabilização provocada pelo ritmo acelerado de transformações ao qual se submetiam as sociedades urbanas da época.

Seu modo de pensar [o da História] e sua perspectiva temporal penetraram na maioria dos campos do conhecimento, enquanto os modelos do passado inspiravam as artes. (...) A pintura histórica e o romance histórico ganharam novo destaque na prática artística, ao mesmo tempo em que o estudo e a crítica das artes eram concebidos como história da arte, da literatura, etc. (...) As culturas do passado forneceram a roupagem decente para vestir a nudez da utilidade moderna. O historicismo na cultura surgiu como um modo de enfrentar a modernização invocando os recursos do passado.⁵

Por *historicismo* entende-se um espectro amplo de interpretações, que se estende da simples eleição da História como “princípio explicativo” da cultura (de cada uma de suas áreas), ao argumento – oriundo do pensamento hermenêutico – que valoriza “a importância do contexto histórico à interpretação de textos de toda sorte.”⁶ Se essa tendência pode trazer um viés relativista, enxergando um conjunto de propriedades específicas e autônomas em cada sociedade, em cada época (acessíveis ou não ao indivíduo que as investiga), pode também defender uma interpretação totalizante, única, que submete cada elemento a uma mesma lógica ou lei dita “natural”. O Progresso, a ideologia desenvolvida pelo Iluminismo, dominou a maior parte do século XIX, comparando e classificando as diversas sociedades (tanto no espaço quanto no tempo) em função dos seus “avanços” em direção a um dado ideal civilizatório. Condorcet, no final do século anterior, argumentava que da mesma forma que “leis naturais” identificadas pela ciência regiam os “fenômenos do Universo”, a experiência do passado poderia orientar o filósofo a prever os caminhos do futuro:

*Si l’homme peut prédire, avec une assurance presque entière, les phénomènes dont il connaît les lois ; si lors même qu’elles lui sont inconnues, il peut, d’après l’expérience du passé, prévoir avec une grande probabilité les événements de l’avenir ; pourquoi regarderait-on comme une entreprise chimérique, celle de tracer, avec quelque vraisemblance, le tableau des destinées futures de l’espèce humaine d’après les résultats de son histoire. Le seul fondement de croyance dans les sciences naturelles est cette idée que les lois générales, connues ou ignorées, qui règlent les phénomènes de l’Univers, sont nécessaires et constantes ; et par quelle raison ce principe serait-il moins vrai pour le développement des facultés intellectuelles et morales de l’homme que pour les autres opérations de la nature?*⁷

⁵ Carl Schorske, *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. pp. 14-15.

⁶ Paul Hamilton, *Historicism*, p. 2. No original: “..the importance of historical context to the interpretation of all kinds.”

⁷ Condorcet, *Esquisse d’un tableau historique des progrès de l’esprit humain*. “Se o homem pode prever, com segurança quase completa, os fenômenos cujas leis conhece; se mesmo quando elas lhe são desconhecidas pode, segundo a experiência do passado, prever, com grande probabilidade, os acontecimentos do futuro; por que razão se havia de considerar como empresa quimérica a de traçar, com alguma

A comparação entre a previsibilidade do futuro baseada na experiência do passado e o ordenamento do mundo natural a partir de padrões identificados (mesmo que não completamente entendidos) pela ciência levou intelectuais do século XIX a vislumbrarem a História enquanto *ciência*, ou mesmo, mais tarde, enquanto ciência dita *social*. O período não assistiu apenas à ascensão da História ao posto de chave-mestra interpretativa, ou de fonte universal para inspirações artísticas e narrativas. Viu também a sua sistematização em *disciplina*, a sua introdução como carro chefe nos programas de educação pública. A instrução pela História se apresentava primeiro como um problema civilizatório, depois como uma questão de fundo nacionalista. Posicionava a cultura nacional em função de seus progressos, comparando-a com a trajetória de outros países, preferencialmente deixados para trás. A padronização da História e a sua transformação em um único processo universal só se tornou viável no momento em que, novamente, seus desígnios misteriosos se tornaram leis desvendáveis:

(...) toda história mundial, no passado e no futuro, poderia numa certa medida ser calculada matematicamente, e o esgotamento do cálculo dependeria somente da dimensão do nosso conhecimento sobre as causas ativas. (...) Até os eventos a primeira vista perfeitamente casuais, casamentos, mortes, nascimentos ilegítimos, crimes, mostram, sobre uma série de anos, uma regularidade incrível, que só se explica se as ações arbitrárias dos homens também vestirem o caráter da natureza, do qual o curso se desenrola ciclicamente a partir de leis sempre uniformes. Estudar esse modo de explicação mecânica e química – pois nada exerce tanta influência sobre os eventos humanos que a força de afinidades eletivas morais – da história mundial é importante ao mais alto grau, especialmente quando orienta-se este estudo em direção ao conhecimento preciso das leis a partir das quais os diferentes elementos constitutivos da história, as forças e as contra-forças, agem e suportam as reações.⁸

verossimilhança, o quadro dos futuros destinos da espécie humana, segundo os resultados da sua história? O único fundamento da crença nas ciências naturais é a idéia de que as leis gerais, conhecidas ou ignoradas, que regem os fenômenos do universo, são necessárias e constantes; e por que razão este princípio havia de ser menos verdadeiro para o desenvolvimento das faculdades intelectuais e morais do homem do que para outras operações da natureza?”

⁸ Wilhelm von Humboldt, “Considerações sobre as causas motrizes dentro da História Mundial”, IN: *La tâche de l'historien*, pp. 60-61. “(...) toute l'histoire mondiale, dans le passé et dans l'avenir, pourrait être dans une certaine mesure calculée mathématiquement, et l'exhaustivité du calcul dépendrait seulement de l'étendue de notre connaissance des causes agissantes. (...) Même les événements à première vue parfaitement casuels, les mariages, les décès, les naissances/accouchement illégitimes, les crimes, montrent, sur une série d'années, une régularité étonnante, qui ne s'explique que si les actions arbitraires des hommes soient elles aussi imbuées du caractère de la nature, dont le cours se déroule de façon cyclique depuis des lois toujours uniformes. Etudier ce mode d'explication mécanique et chimique – puisque rien n'exerce tant d'influence sur les événements humains que la force des affinités électives morales – de l'histoire mondiale est au plus haut degré important, tout spécialement quand on oriente cette étude vers la

A crença em um ser humano universal, essencialmente único, avalizou a História “matemática” sobre a qual falava acima Humboldt no começo do século XIX. Sua exatidão e previsibilidade pediam do historiador um olhar objetivo sobre as fontes com as quais trabalhava, assim como uma capacidade de síntese através da qual os eventos seriam organizados em função de uma mesma linha progressiva. Humboldt elaborou exaustivamente o que ele chamava de “a tarefa do historiador”: “ela consiste na exposição dos acontecimentos. Tanto maior será seu sucesso quanto mais pura e completa possível for esta exposição. Esta é a primeira e inevitável exigência de seu ofício, e, simultaneamente, o que ele pode pretender de mais elevado. Visto por este lado, o historiador se mostra receptivo e reprodutor, jamais autônomo e criativo.”⁹

Humboldt não usa o termo, mas as suas considerações remetiam a um modelo de historiador cuja ambição era a de revelar e transmitir a *verdade* sobre o passado – apesar da existência de áreas invisíveis ou anuviadas no quadro geral. O desenvolvimento posterior do pensamento positivista, irradiado para todo o mundo a partir da França, viria a fortalecer a percepção através do século XIX, com Leopold Von Ranke cunhando uma de suas mais conhecidas máximas com a asserção de que “a verdade só pode ser uma.”¹⁰

II

Em uma era em que a História – como narrativa, disciplina e experiência – se via marcada por idéias como as de “Progresso”, “Civilização”, “Técnica” e “Verdade”, ocupando com este vocabulário um papel tão central nas representações culturais, uma invenção como o cinematógrafo suscitava propostas originais na relação do homem com o passado. Como que defendendo-se de si mesma, a radicalização sensorial da modernidade sintetizava-se em aparelhos capazes de invocar eventos no tempo e cristalizá-los em uma visão – dita incontestável – das coisas “tais como elas são”. Além do cinematógrafo, a própria fotografia e outras tecnologias como a do fonógrafo ofereciam cópias aparentemente desumanizadas, e portanto objetivas, “verdadeiras”, de um

connaissance précise des lois selon les gueules les différents éléments constituant de l’histoire les forces et les contre-forces agissent et subissent les réactions.”

⁹ Idem, “Sobre a tarefa do historiador.” IN *Anima. História teoria e cultura*. número 2, p.79.

¹⁰ Citado por Reinhart Koselleck, *Futuro Passado*, p.165.

momento específico perdido no tempo. O historicismo, em sua função simbólica de reação aos efeitos destabilizadores da experiência moderna, passava a enfrentar a concorrência de agentes autônomos, nascidos do próprio contexto explosivo que a História então buscava pacificar. Ao propor uma leitura específica sobre o *novo*, incluindo-o de alguma maneira no universo de formas e discursos da tradição, a História exercia o seu papel de, novamente, chave-mestra interpretativa e força aglutinadora, de fornecedora de sentido. A fotografia, a fonografia e a cinematografia superavam, através de suas técnicas, a filtragem de seus conteúdos pelo discurso histórico, para apresentarem-se como fragmentos de “história pura”, como janelas de acesso direto a um estar-no-tempo tal qual o experimentado “de fato”.

Algumas destas questões participaram vivamente da discussão promovida, em 1898 na França, pela publicação de dois textos de autoria do fotógrafo polonês Boleslas Matuszewski. Intitulados *Uma Nova Fonte da História* e *A Fotografia animada*, ambos foram resgatados recentemente por pesquisadores poloneses. O valor dos artigos reside não apenas no conteúdo de suas considerações, mas também no muito bem documentado conjunto de reações colhido pelo autor na imprensa francesa. *Le journal des débats*, *Le figaro*, *Le Matin*, *Le petit parisien* e *La presse* foram alguns dos jornais de grande circulação que deram destaque aos argumentos do fotógrafo, às vezes consagrando-os com editoriais. O debate demonstra a pertinência do tema da técnica cinematográfica (ou cronofotográfica) e a sua relação com a História já no fim do século XIX.

Importante salientar, Matuszewski não tinha nada de diletante. Notório fotógrafo do circuito aristocrático Paris-Varsóvia-Moscou, ele acompanhou oficialmente o casal imperial da Rússia de sua coroação até o ano 1900, ao mesmo tempo em que manteve um reputado estúdio na capital francesa.¹¹ Respeitado profissional, promoveu em 1898 (com as duas publicações pagas do próprio bolso) uma discussão sobre o papel que a “cronofotografia” deveria ocupar na manutenção da história. Seus argumentos partiam de uma premissa única que ele entendia como incontestável:

On peut dire que la photographie animée a un caractère d'authenticité, d'exactitude, de précision qui n'appartient qu'à elle. Elle est par excellence le témoin oculaire véridique et infaillible. Elle peut contrôler la tradition orale et, si

¹¹ Roland Cosandey, IN: Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, p. 29.

*les témoins humains se contredisent sur un fait, les mettre d'accord en fermant la bouche à celui qu'elle dément.*¹²

À “fotografia animada” Matuszewski atribuía uma objetividade cristalina e incontestável, impulsionada pela valorização exacerbada – e mais que subentendida então – do sentido da *visão* pela cultura de seu tempo.¹³ O século XIX elegeu os olhos como principal meio de apreensão de sentido pelo ser humano (apesar do reconhecimento de suas fragilidades), o que explica em parte essa fé depositada na representação cinematográfica, a ponto de um jornalista da época sugerir que “é assim que a história será escrita daqui para frente, pelo cinematógrafo”.¹⁴

O homem, transformado em apêndice utilitário da câmera, tinha o seu olho substituído pelo olhar mecânico da lente. Em *Le Figaro*, de junho de 1898 o editorial afirmava que “(...) a cinematografia se tornara uma testemunha: ela podia dizer: – Eu vi! Ela tinha o poder de ressuscitar a visão, de torná-la material para nós... O cinematógrafo existe, e é daqui para frente uma testemunha cujos testemunhos não serão contestados.¹⁵”. A técnica tornava-se fiadora de uma verdade desumanizada e, por isso mesmo, supostamente infalível.

O autor, antes de tudo fotógrafo profissional, conhecia bem as diferentes formas de adulteração de uma fotografia. O “retoque” podia sutilmente eliminar ou alterar detalhes de uma imagem, manipulando o seu sentido. Matuszewski entendia porém que para “fraudar” uma banda cinematográfica essa “correção” manual deveria se repetir por uma centena de fotogramas, o que tornava a empreitada praticamente impossível. Eis a força do cinema.

Assim como a História esticava os seus tentáculos por todas as áreas de conhecimento humano, Matuszewski defendia que a fotografia (tanto a estática quanto a em movimento) se disseminasse pela cultura e a ciência, encontrando uma aplicação específica em cada um de seus campos. A proposição pode parecer

¹² Bolelas Matuszewski, « Une nouvelle source de l'histoire » IN : Ibidem, p. 9 “Pode-se dizer que a fotografia animada tem um caráter de autenticidade, de exatidão de precisão que só pertence a ela. Ela pode fiscalizar a tradição oral, e se as testemunhas humanas se contradizerem sobre um fato colocá-las de acordo fechando a boca da que ela desmente.”

¹³ V. Parte III.

¹⁴ « *Et c'est ainsi que s'écrira désormais l'histoire : par le cinématographe.* », no original. Citado por Consadey, Ibidem, p. 17.

¹⁵ « (...) La cinématographie était devenue un témoin : elle pouvait dire : - J'ai vue ! Elle avait la puissance de ressusciter la vision, de la rendre matérielle pour tous. (...) Le cinématographe existe, il est désormais un témoin dont on ne contestera pas les témoignages. » no original. *Le Figaro*, 17/06/1898, IN: Ibidem,, p. 72.

capciosa, já que a História se apresentava, como foi dito, como uma “chave-mestra” interpretativa, capaz de conceder um sentido aos fenômenos humanos, enquanto a cinematografia portava uma função unicamente descritiva... No entanto, no interior desta capciosidade há um salto epistemológico nem um pouco inocente: o que se defendia era justamente o anúncio de morte do *interpretativo* e a sua substituição pelo *descritivo*, capaz de esgotar o primeiro e torná-lo inútil com a sua infalibilidade. Matuszewski inicia o seu artigo “Uma nova fonte para a História” com a seguinte proposição:

*De simple passe-temps la photographie animée sera devenue alors un procédé agréable pour l'étude du passé ; ou plutôt, puisqu'elle en donnera la vision directe, elle supprimera, au moins sur certains points qui ont leur importance, la nécessité de l'investigation et de l'étude.*¹⁶

Durante o debate público alimentado pelos artigos de Matuszewski e os comentários em jornais, um outro elemento teve destaque, além da infalibilidade da “cronofotografia” e o esgotamento da interpretação pela descrição¹⁷. A *contradição* deixava de representar um recurso legítimo no jogo discursivo para se tornar uma indicação de engano, de mentira. A verdade incontestável da imagem fotográfica em movimento eliminava o risco de dissenso ou fraude (principalmente a representada pelo discurso oral, no outro extremo da escala hierárquica dos sentidos, encabeçada pela visão). Absoluta e incontestável, ela estabelecia uma descrição objetiva dos fatos. Matuszewski é categórico neste sentido, referindo-se à fotografia animada da seguinte maneira:

*Elle peut contrôler la tradition orale et, si les témoins humains se contredisent sur un fait, les mettre d'accord en fermant la bouche à celui qu'elle dément.*¹⁸

A imprensa ecoa o argumento nas páginas de seus diários. Em *Le Petit Parisien*, numa seção intitulada “O cinematógrafo e a História”:

L'histoire future sera singulièrement favorisée. Elle n'avait jusqu'ici d'autres sources de renseignements que la tradition orale, les témoignages écrits et les documents figurés. Mais ces documents se contredisaient ; ces témoignages étaient démentis par d'autres ; cette tradition orale n'était le plus souvent que de la

¹⁶ Ibidem, p. 7. “De simples passa-tempo a fotografia animada terá se tornado então um procedimento agradável para o estudo do passado; ou melhor, já que ela dará dele a visão direta, ela suprimirá, ao menos em certos pontos que têm sua importância, a necessidade da investigação e do estudo.

¹⁷ V. Cosandey, Ibidem, p. 9.

¹⁸ Ibidem, p. 9. “Ela pode controlar a tradição oral e, se as testemunhas humanas se contradisserem sobre um fato, colocá-las em acordo fechando a boca daquele que ela desmentir.

*légende. Et c'est pourquoi de bons esprits n'iaient qu'il pût y avoir une certitude historique.*¹⁹

Ou mesmo na publicação *Le Home*, aplicando o princípio de infalibilidade da cinematografia ao próprio ofício do jornalista, então ameaçado:

*Entre nous, si le cinématographe devient d'un usage courant, le métier de reporter sera impossible. Fini le canard qui, habillement lancé, faisait son petit tour du monde, finis également les comptes rendus de fêtes que l'on faisait sans quitter la chambre. Il va falloir se remuer, et toujours courant, éviter de s'embrouiller dans ses notes, sous peine de voir le cinématographe vous clouer au pilori du mensonge...*²⁰

A fotografia animada parecia ter surgido para eliminar o que haveria de incerto e subjetivo no conjunto das representações humanas. Categórica, ela expunha de forma descritiva, “livre” da interferência indesejável da interpretação, um evento tal como ele se deu aos olhos das testemunhas presentes, por sua vez dispensadas de se expressarem de forma pessoal (comprometida, incerta) com a entrada da *objetiva* nos domínios da História.

Neste contexto, que *História* era essa exatamente? O que nela poderia haver de *discurso* ou *narrativa*? A resposta, do ponto de vista de Matuszewski e de outros estudiosos que então se ocupavam do tema (como W-J Harrison e Léon Vidal), levava a uma concepção de história “pura”, supostamente sem qualquer tipo de filtragem discursiva, que encapsulada através do cinematógrafo oferecia acesso direto a durações passadas, então reavivadas:

*Donc l'épreuve cinématographique, (...) ce simple ruban de celluloid impressionné constitue non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter. Elle est là endormie à peine, et, comme à ces organismes élémentaires qui, vivant d'une vie latente, se raniment après des années sous un peu de chaleur et d'humidité, il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité!*²¹

¹⁹ Le Petit Parisien, 14/08/1898, IN: Ibidem, p. 73. “A história futura será singularmente favorecida. Ela não tinha até aqui outras fontes de informação além da tradição oral, os testemunhos escritos e os documentos figurados. Mas esses documentos se contradizem; esses testemunhos eram desmentidos por outros; essa tradição oral era freqüentemente apenas lenda. E é por isso que os bons espíritos negavam que pudesse existir uma certitude histórica.”

²⁰ Le Home, 01/07/1898, IN: Ibidem, p. 83. “Entre nós, se o cinematógrafo se tornar de uso corrente, o trabalho do repórter será impossível. Acabou-se o *canard* que, habilmente lançado, fazia a sua pequena volta ao mundo, acabaram-se também as coberturas de festas que se faziam sem que se deixasse o quarto. Será preciso se mexer, e sempre correndo, evitar se perder nas notas, sob pena de ver o cinematógrafo expor você à desgraça da mentira.”

²¹ Ibidem, p. 8. “Portanto a prova cinematográfica, essa simples faixa de celulóide exposta constitui não somente um documento histórico, mas uma parcela da história, e da história que não se esvaiu, que não precisa de um gênio para ressuscitá-la. Ela está quase adormecida, e, como

O jornal *Le Matin* vai além, fala em “fragmentos da vida exata”²² preservados para as gerações futuras. Matuszewski usa a expressão diversas vezes, faz referências a “fragmentos de vida cômicos” ou “de vida pública e nacional”. A narrativa interpretativa que constituía a História enquanto discurso, pelo projeto do fotógrafo polonês, anulava-se diante da técnica capaz de conservar “unidades” incontestáveis de passado puro em celulóide. Mais que isso, a técnica cinematográfica parecia capaz de fazer desaparecer os traços de seu próprio mecanismo, oferecendo uma experiência que se apresentava sem qualquer forma de mediação. Direta, incontestável e determinante, a “cronofotografia” abria espaço para uma nova História, uma História que ao invés de “desvendar” o passado colecionava-o em seu estado “bruto”, perfeito, sem a interferência interpretativa (ou seja, contraditória) do elemento humano. A “chave-interpretativa” do modelo historicista do século XIX confrontava-se à idéia de “chave-descritiva”, absolutamente universal, que a técnica cinematográfica sugeria. Magdalena Mazaraki, uma das comentadoras responsáveis pelo resgate dos textos de Matuszewski, identifica uma tendência de segmentação da realidade pela fotografia (em movimento ou não), que isolava os seus elementos e os catalogava a partir de um princípio de racionalização, conquistando “todos os campos do conhecimento”²³. O sentido “arquivista” do argumento de Matuszewski não demorava a aparecer.

Os dois artigos de Matuszewski não são um mero apanhado de opiniões sobre a utilidade da cinematografia para a História. Trata-se de um projeto utópico com objetivos explícitos. Ele defendia a idéia de que se construíssem nos arquivos e bibliotecas existentes áreas dedicadas à conservação de fontes cronofotográficas (“fonte privilegiada da História”), e que a estas se desse o mesmo estatuto de legitimidade, autoridade e “existência oficial”²⁴. O vanguardismo da proposta do polonês reside em sua expectativa de que tais arquivos seriam alimentados de maneira espontânea pela produção tanto de fotógrafos/ operadores profissionais (começando por ele próprio) quanto de amadores – modalidade mais do que

esses organismos elementares que, vivendo uma vida latente, se reanimam após anos sob um pouco de calor e umidade, precisa apenas, para acordar e viver novamente as horas do passado, um pouco de luz atravessando uma lente no seio da obscuridade!”

²² « Tranches de la vie exacte », no original. *Le Matin*, 08/05/1898, IN: *Ibidem*, p. 73.

²³ Magdalena Mazaraki, IN: *Ibidem*, p. 14.

²⁴ *Ibidem*, p. 10

disseminada em 1898. Matuszewski prevê com lucidez a tendência de barateamento de câmeras, películas e materiais de impressão nos anos que seguiriam, expandindo o acesso à tecnologia – e à produção de imagens – a toda espécie de usuário²⁵. Este grupo heterogêneo de fotógrafos contribuiria de maneira atomizada, porém eficiente, na constituição de um grande arquivo que aos poucos atingiria naturalmente todas as facetas da experiência humana. A inauguração de espaços especializados para receber essas fontes seria seguido por uma onda de remessas de material, de fotos e filmes enviados por pessoas que gostariam de contribuir para tal empreitada histórica. Matuszewski se apresenta como o primeiro voluntário, prometendo doar o seu acervo para o arquivo ainda inexistente. Ele faz ainda um apelo à imprensa:

*Mon exemple sera imité... si vous voulez bien encourager cette idée très simple mais nouvelle, en suggérer d'autres qui la complètent, et surtout lui donner largement la publicité qui lui est nécessaire pour qu'elle soit vivace et féconde.*²⁶

Deve-se notar – como o estudioso em fotografia André Rouillé tão bem o fez – que por trás do plano de Matuszewski não havia um projeto civilizatório, nem mesmo uma sistema classificatório e qualificativo nos moldes do enciclopedismo iluminista, mas um impulso arquivista total e coletivo, dependente de uma “sedimentação lenta, lacunar e infinita.”²⁷ Cada *objetiva* existente no planeta significava um contribuidor em potencial, sendo o indivíduo, como sempre, uma mera “ferramenta” da câmera. Suas ações isoladas se somariam e com o tempo formariam um grande patrimônio vivo do passado conservado em celulósido.

O problema da classificação de todo esse material não se apresentava diretamente na obra de Matuszewski, o que não significava uma falta de critério ou uma ausência de prioridades na produção e arquivamento das fontes ditas “cronofotográficas”. Foi nesse sentido que uma leva de críticas alcançou os irmãos Lumière, acusados de colocarem a tecnologia do Cinematógrafo a serviço de espetáculos banais ao invés de aplicarem a objetivos científicos – ou

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, p. 12. “Meu exemplo será imitado... Se vocês encorajarem essa idéia muito simples, mas nova, sugerindo outros que a completem, e sobretudo dar-lhe amplamente a publicidade que lhe é necessária para que ela seja vivaz e fecunda.”

²⁷ André Rouillé, citado por Luce Lebart IN: Ibidem, p. 50.

simplesmente a fins mais nobres²⁸. O próprio Bolelas Matuszewski liderou o coro dos que defendiam uma nova utilização da cinematografia, dialogando em *La photographie animée* com os que escreveram cartas aos jornais após a publicação de sua obra precedente, *Une nouvelle source de l'Histoire*:

*Tous ceux qui m'ont répondu par lettre ou par la voie d'un journal ont convenu qu'il était temps pour la Cinématographie de se porter des tranches de vie drôles vers les tranches de vie publique et nationale.*²⁹

Pelo ponto de vista de Matuszewski, o advento da cinematografia – da técnica capaz de sublimar o discurso histórico em função da História em si, em seu estado bruto de duração encapsulada – alterava radicalmente o eixo de tempo a partir do qual a História se orientava, pelo menos no que dizia respeito a sua *utilidade*. Em posse de um arquivo ideal, com “fragmentos da vida exata” garantindo acesso a todo tipo de experiência humana, como se relacionar a esse acervo? Deveria ainda o passado, cristalizado em História “cronofotográfica”, *orientar* os caminhos futuros, ou *prever* o contexto do amanhã?

Novamente, o eixo muda. Em tese, a produção da história do passado precisaria ter sido produzida pelo próprio passado, através de testemunhos legados por uma tecnologia revolucionária – algo obviamente impossível, posto que esta não existia –, libertando todos da necessidade de interpretações e narrativas. Dito isto, nada restava a homens como Matuszewski senão preparar imediatamente o *passado* deste *presente* no qual viviam, para então legá-lo ao *futuro*. Não se tratava mais de prever o porvir ou de orientar-se a partir de uma exemplaridade pretérita; o passado deveria ser produzido hoje – colocado em uma garrafa e jogado ao mar. Matuszewski propunha que esse movimento obedecesse um sentido, de forma que tudo aquilo que fosse atirado na água chegasse a um mesmo destino – um arquivo comum, ou mesmo, em última análise o que se passaria a entender por “História”.

Seria simplesmente ingênuo, porém, acreditar que questões tais como a de uma *história do futuro* escapassem à vista dos historiadores e filósofos do fim do século XIX. Ou crer que elas tivessem de fato esgotado a História enquanto disciplina ou sistema de pensamento. O problema da interpretação, do olhar

²⁸ A.-L. Donnadieu, 1897. Citado por Mazaraki, IN: *Ibidem*, p. 34.

²⁹ *Ibidem*, p. 39 “Todos aqueles que me responderam por carta ou via jornal concordaram que era tempo do Cinematógrafo passar dos *fragmentos de vida* cômicos para os fragmentos de vida pública e nacional.”

objetivo/subjetivo sobre as fontes, e mesmo o da existência de outras modalidades de apreensão e experiência do tempo – de um tempo fragmentário, não linear, não hierárquico – ocupavam um lugar central nos debates do período. A invenção do cinema, com a sua radicalização das noções de tempo e espaço, expôs algumas destas contradições. Matuszewski as identificou em parte, e buscou reorientá-las a partir de um projeto próprio e original. Mas no âmbito da reflexão sobre a História esse conjunto de elementos indicava algo um pouco mais complexo: indicava uma crise.

III

Uma crise epistemológica como a observada no final do século XIX dificilmente pode ser traduzida de maneira sistemática e global, já que ela por natureza não é linear, nem tem contornos tão bem definidos, com a sua estrutura de pensamento variando muito de país em país, de escola em escola, ou mesmo de autor em autor. Há porém um conjunto de questões recorrentes que pode ser analisado, a fim de se estabelecer paralelos entre os pressupostos históricos em questão durante o século XIX e uma tecnologia que expunha radicalmente as contradições que surgiam no âmbito da percepção, da experiência e do conhecimento.

Se o século XIX pôde ser chamado de “o século da História” – esta servindo de chave-interpretativa para a cultura e a vida social de um período marcado pela herança iluminista do XVIII, pelo pensamento positivista e o historicismo –, nele também se identificam os sinais de uma crise que décadas depois colocaria à prova os próprios limites da representação. No limiar do século XX questionava-se em que medida a *experiência* sofria um esvaziamento progressivo, paralisada por uma visão de futuro (e de ação) cada vez mais referenciada no passado, por “uma história em si e para si, destituída de um objeto de conhecimento,”³⁰ e finalmente por um observador sem perspectiva.

Friedrich Nietzsche, em seu *Considerações intempestivas sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, não se cansa em criticar com ironia o que ele chama de “febre historicista”³¹, a obsessão em buscar sempre na história uma interpretação para o presente:

³⁰ Reinhart Koselleck, *Op. cit.* .p.165.

³¹ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre História*, p. 69.

...nós modernos não possuímos nada de próprio; somente na medida em que sorvemos e nos impregnamos de épocas, costumes, obras, filosofias, religiões e conhecimentos estranhos é que nos tornamos objetos dignos de interesse, a saber, enciclopédias ambulantes...³²

A chamada “doença histórica”³³ se referia a uma cultura embriagada de passado, cultura na qual a história ao invés de alimentar as forças criativas da sociedade, impulsionando-a em direção ao novo, empanturrava-a de referências cujo sentido vital havia se perdido completamente. Como resultado, indivíduos cada vez menos aptos à ação, fadados a se perderem pela contemplação de certezas que eles mesmos não ousavam contestar. No centro da discussão encontrava-se o problema das diferentes concepções de “tempo histórico” que se chocavam naquele instante. Nietzsche acusava o modelo iluminista, no qual a auto-referência da História anulou o espaço de ação do indivíduo:

Ele [o homem moderno] se posta orgulhosamente no alto da pirâmide do processo universal: colocando neste cume o marco extremo do seu conhecimento; ele parece gritar à sua volta para a natureza solícita: “Chegamos ao objetivo, somos o fim, somos a natureza chegada à sua culminância!”

Europeu presunçoso do século XIX, tu perdeste a cabeça! Teu saber não completa a natureza, antes ele de fato mata a tua natureza específica. Compara a tua grandeza como homem de ciência à tua pequenez como homem de ação.³⁴

O trecho acima traz um tipo interessante de ironia, menos presente no tom do autor que na situação aparentemente contraditória que se colocava: a ideologia do Progresso, com os seus argumentos de perfectibilidade e de fé no futuro – assim como a percepção de ineditismo dos eventos que se desenrolam através do tempo, em uma sociedade marcada pela aceleração das mudanças – tinha como contraponto, nas palavras de Reinhart Koselleck, a própria “‘historização’ da história.”³⁵ O presente se tornava um quase não-tempo, um quase não-lugar, espremido entre o peso inabalável do passado e um futuro que velozmente se transformava em algo que já passou.

Koselleck demonstra como, durante o século XVIII, o desenvolvimento de um “conceito coletivo de história” que abarcava em um único processo – linear e marcado pelo princípio de ineditismo – um conjunto de histórias singulares acabou por impulsionar um movimento a partir do qual “os pressupostos e

³² Ibidem, p. 102.

³³ Ibidem, p. 172.

³⁴ Ibidem, p. 151.

³⁵ Koselleck, *Op. Cit.* p. 175.

condições da experiência escapam, de forma crescente, a essa mesma experiência.”.³⁶ Pode-se avaliar o fenômeno de diversas maneiras, com graus diferentes de participação do sujeito (enquanto ponto de vista particular) no discurso que deveria transmitir essa História universal. Mais importante, no entanto, era pôr em exame o próprio fato de que se discutia então o desenho de uma *perspectiva* igualmente universalista.

Se a Razão foi escolhida como principal encarregada de narrar (ou simplesmente ordenar e qualificar os “fatos”) da História, ela se impôs aos homens junto do que se convencionou chamar de “análise crítica”. Os limites e orientações dessa análise pretensamente objetiva eram os mais variados, mas ela em geral se orientava pela necessidade de colocar em segundo plano a tradição oral e a memória escrita para permitir que os “documentos” falassem por si mesmos, para “desnudar” a Verdade (outro coletivo singular, pela leitura de Koselleck) contida em documentos oficiais. O estabelecimento de critérios precisos para a leitura de fontes determinava diretamente o destino da figura (concreta ou metafórica) da “testemunha”, que não raramente narrava um acontecimento a partir de um ponto de vista que de privilegiado tornou-se viciado.

Nietzsche via essa “aparência de objetividade” de diversas formas, algumas com mais malícia, outras mais ingênuas, avaliando o passado através do “cânone de todas as verdades”³⁷ que os historiadores encontravam no presente, no caso naquele “alto da pirâmide do processo universal”. Criticando o pensamento de Hegel, Nietzsche argumenta que foram implantadas

nas gerações impregnadas por seu pensamento esta admiração pelo “poder da história” que na prática se transforma a cada momento numa aberta admiração pelo sucesso e leva à idolatria do real – culto em vista do qual cada um deve agora ser levado a utilizar esta fórmula bastante mitológica, e aliás bastante alemã: “levar em conta os fatos”.³⁸

Tratava-se sobretudo de um problema de submissão do indivíduo à “febre historicista” já citada e às verdades que ela professava, verdades capazes de inibir de qualquer ação criativa:

Pois qualquer que seja a virtude considerada – justiça, generosidade, bravura, sabedoria ou compaixão – o homem jamais é virtuoso senão na medida em que ele se revolta contra o poder cego dos fatos, contra a tirania do real, senão na medida

³⁶ Ibidem, p. 16.

³⁷ Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 120.

³⁸ Ibidem, p. 146.

em que ele se submete apenas às leis que não sejam aquelas das flutuações históricas.³⁹

Contra essa asserção ouvia-se o eco insistente de Ranke em 1860: “eu gostaria de poder apagar meu próprio eu, dando voz apenas às coisas que se manifestam por forças poderosas”.⁴⁰ As duas tendências se chocavam diretamente, tentando definir o lugar *justo* do homem no discurso da História – da História *em si e para si*. Ironicamente, quanto mais a História retirava o homem de seu centro, mais “inventada” pelo homem ela passava a parecer, como um monumento cuja suposta perfectibilidade expunha o seu caráter de ideal, de imaginado. “Um após o outro, os fenômenos começam a escapar do acaso cego, da liberdade sem lei, para inserir-se harmoniosamente num todo coerente – que só existe na verdade na sua imaginação,” argumentava Schiller, citado por Nietzsche⁴¹. No centro da discussão se colocava o problema do ponto de vista e o seu papel em representações. Perguntava-se se seria possível analisar “os fatos em si” a partir de uma perspectiva neutra – ou através de uma perspectiva plural, que de alguma forma encontrasse uma convergência, um chão seguro, entre tantas visões divergentes. A exigência da imparcialidade era posta em exame, numa revisão que simultaneamente se dirigia ao Iluminismo (com a sua coleção de coletivos singulares) e ao pensamento positivista. Koselleck identifica na admissão da perspectiva, da existência de diferentes pontos de vista determinados pelo contexto do observador, uma traço fundador da modernidade, por sua vez se insinuando já no século XVIII, em autores como Johann Martin Chladenius:

Há uma razão pela qual conhecemos algo dessa maneira e não de outra. Trata-se do ponto de vista a partir do qual se contempla a mesma coisa. (...) Desse conceito decorre que aqueles que contemplam algo a partir de diferentes pontos de vista devam necessariamente construir representações diferentes desse objeto.⁴²

Com a modernidade surge o impulso de se restabelecer o espaço da ação na história, de transformar o seu caráter ornamental ou de sistema auto-referente em uma consciência através da qual o sujeito se reconcilia com o tempo histórico, protagonizando-o e assumindo a sua narrativa, ao mesmo tempo que respeitando procedimentos críticos. Se o historicismo se organizou como reação à “aceleração

³⁹ Ibidem, p. 148.

⁴⁰ Citado por Koselleck, *Op. Cit.*, p. 164.

⁴¹ V. Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 122.

⁴² Citado por Koselleck, *Op. Cit.*, p. 169.

do tempo” observada durante o século XIX, ele participou também do esvaziamento, do esgotamento mesmo, da matéria humana que constituía a experiência. O perspectivismo, o reconhecimento de um ponto de vista específico para cada olhar (e de sua dimensão épica), surgia no final do século como alimento para uma história que corria o risco de se tornar estéril, desatenta a tudo que era contingente, que era humano. Nas palavras de Nietzsche, defendendo a colocação a história à serviço da vida:

Um tal ponto de vista poderia ser qualificado de “supra-histórico”, na medida em que quem quer que o adotasse, tendo reconhecido que a cegueira e a injustiça do indivíduo são as condições de toda ação, não se sentiria mais tentado a viver e a participar da história. Ele estaria curado, a partir de então, da tentação de levar a história muito a sério; teria aprendido a achar em todo lugar – em cada homem e em cada acontecimento, nos gregos ou nos turcos, num momento qualquer do século I ou do século XIX – a resposta à questão do porquê e do como da existência.⁴³

Por “cegueira e injustiça” não se entende simplesmente uma referência à fome que o indivíduo porventura sentiria pela vida, ao inconformismo ou à restituição da experiência após uma fatura intolerável e sufocante de referências históricas inócuas. Entende-se também um reconhecimento do elemento inapreensível, indefinível, inacessível no ato de conhecer, e da importância desta lacuna pulsante, incontornável, para a projeção do ser humano no sentido de sua própria experiência de superação.

A cinematografia no século XIX, assim como a História, tomava a objetividade do seu olhar como um de seus alicerces (vide Matuszewski). Perspectiva, ponto de vista, espaços de ausência, lacunares, e radicalizações das noções de tempo e espaço de início se apresentavam a ambas como meros elementos de instabilidade, depois como parte integrante de seus discursos. A assunção destes componentes as transformava, tornando-as *modernas*. O nascimento do *cinema* (posterior à criação da cinematografia) só ocorreu depois de descoberta, ou inventada, a modernidade para além de sua própria técnica – o que vale dizer, a possibilidade de se incorporar diversos pontos de vista a partir de um só aparelho, de uma só *objetiva*.

Tais adequações, tanto no caso do cinema quanto da História, sugeriam o desenho de concepções de tempo mais flexíveis, maleáveis: novos *tempos*

⁴³ Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 78.

históricos, simultâneos e marcados por diversas subjetividades, e um recém-criado tempo cinematográfico.