

O lugar das imagens na escrita da História



Por **SHEILA SCHVARZMAN***

Jean-Luc Godard, Eric Hobsbawm e Marc Ferro em "Histoire Parallèle".

Durante doze anos a partir de 1989, Marc Ferro apresentou todas as semanas o programa *Histoire Parallèle* na emissora franco-alemã *La Sept* (depois *Arte*), que surgia naquele momento de desmoronamento dos países comunistas europeus e da expansão das tecnologias de comunicação, marcando através desse significativo laço cultural – a criação de uma emissora de televisão comum –, um novo estágio nas relações entre os dois países tradicionalmente inimigos.

Apresentada a princípio por Marc Ferro e pelo historiador alemão Klaus Wenger, a emissão se baseava na apresentação consecutiva de cinejornais da Segunda Guerra Mundial que haviam sido exibidos às populações francesa e alemã cinquenta anos antes. Concebido inicialmente em quatro emissões, durou 12 anos, graças à sua repercussão junto ao público. Ao longo desse período, o cinejornal se manteve como o documento de base para as discussões encetadas pelos dois historiadores, e mais tarde por Ferro e seus convidados: diferentes especialistas ou testemunhas dos vários países envolvidos na guerra.

Os programas semanais de 52 minutos de duração eram preenchidos com 40 minutos de atualidades. As imagens predominavam sobre os comentários. Os cinejornais, de início exibidos integralmente, passam a ser entrecortados por comentários dos participantes, devido à sua extensão. O programa foi ao ar entre setembro de 1989 a junho de 2001 totalizando 633 emissões. A partir de setembro de 1995, com o final da guerra nas atualidades de 1945, o programa adota o formato temático abrangendo do pós-guerra à União Europeia, incluindo inclusive dois programas sobre o Brasil.

Como em muitos dos trabalhos audiovisuais que Ferro vinha realizando desde o pioneiro documentário *Trente ans d'histoire : La Grande Guerre, 1914-1918* de 1964, *Histoire Parallèle* estava fundada sobre documentos de arquivo, os cinejornais, que serviram e continuaram a servir para que o historiador escrevesse em imagens, bem como em suas reflexões escritas, a história do século XX que passou a ser partilhada ao longo daqueles anos por público amplo, que pôde ter acesso a essas elaborações audiovisuais na televisão.

O cinejornal, “o transcorrer do mundo impresso na película”, gênero que remonta aos anos 1910 e vai se desenvolver até os anos 1970, é a derivação seriada da construção que transforma fatos em acontecimentos espetaculares e mescla com igual peso, ainda que ordenados hierarquicamente, a política, o *fait divers*, a moda e os esportes, seus temas principais. A propaganda e sobretudo o efeito de credibilidade das imagens são parte intrínseca do gênero e de sua elaboração. E é sobretudo em torno desse efeito que naturaliza a construção das imagens que se centraram muitos dos comentários que é possível observar em *Histoire Parallèle*.

De início, a exibição integral dos dois cinejornais provocou o diálogo, acionou a memória, emoções, surpresa. Conduziu à reflexão sobre a construção das narrativas históricas consagradas: o que cada país enfatizava de fatos comuns, como eram organizados, seu encadeamento temático, a retórica cinematográfica de que se nutriam: a construção fílmica, a voz *off*, o fundo musical. A guerra foi vista, revista e por muitos revivida, o que suscitou reações. Com uma intensidade atestada por cartas dos espectadores – positiva ou negativamente –, a emissão tornou-se um exercício público e socializado de compreensão inclusiva da história.

Tratava-se de lembrar, rememorar, e de inserir a memória não apenas na história, conflito que norteou a historiografia dos anos 1990, mas colocar-se no lugar do outro. Participar da construção conjunta de um outro olhar historiográfico, que ia se

tecendo semana a semana por populações anteriormente oponentes. Os cinejornais vistos ou revistos pelo público tornavam-se, nessa operação, documentos acessíveis e compartilhados numa extensa e significativa difusão junto a um público médio em torno de um milhão e duzentos mil espectadores, o que fez de *Histoire Parallèle* o programa de maior audiência da emissora.

Além disso, entre 1989 e 1995, o diálogo entre o que se passara durante a guerra e os acontecimentos da atualidade foi muito significativo. Ele começava por afirmar a própria concepção historiográfica do programa, que contrariava a visão nacional única sobre os fatos. Essa nova visão correspondia, acentue-se, à concepção do próprio canal, dirigido então por outro historiador, Georges Duby.

As imagens das vitórias nazistas, da ocupação dos países vencidos até a sua liberação e a divisão do mundo entre as duas novas potências que se impõem – URSS e EUA – ajudavam a compreender as mudanças do mapa europeu dos anos 1990, o processo de esfacelamento dos países comunistas e do comunismo, a reunificação da Alemanha. *Histoire Parallèle* tornava-se assim parte da realidade que estava sendo construída na Europa e dentro do novo equilíbrio geopolítico que ela configurava num mundo globalizado. Seria possível repetir hoje com um grande público dos dois países o mesmo formato, com um mesmo olhar tão inclusivo sobre o outro? Sem dúvida, *Histoire Parallèle* tornou-se também um documento expressivo sobre o novo desenho da Europa pós-queda do Muro de Berlim e das relações então otimistas que pareciam moldar no imaginário, aspectos da globalização e da revolução tecnológica.

Finda a exibição dos programas sobre a 2ª. Guerra em 30 de setembro de 1995, o eixo cronológico de apresentação dos acontecimentos semana a semana, vista a partir dos diferentes focos da disputa deixa de fazer sentido e é substituído por um viés ainda cronológico, mas agora temático, mantendo, no entanto, o paralelismo das visões de diferentes países em foco, como o dispositivo principal de exibição das atualidades.

O novo recorte mira questões como a “Emancipação das mulheres”, significativamente o primeiro programa da nova série, ou a emergência dos países do Terceiro Mundo, alargando os territórios de alcance do programa para o olhar europeu, ocupado agora com os movimentos de descolonização. A reconstrução da Europa, a emergência da Guerra Fria, a Partilha da Palestina, o macarthismo nos Estados Unidos, o *apartheid* na África do Sul ou a formação da União Europeia são algumas das centenas de questões que integram a nova pauta que segue em sua visão, sempre em paralelo e sincrônica, até “Da Europa de Hitler à Europa de amanhã” (*De l’Europe d’Hitler à l’Europe de demain*) em 1º. de setembro de 2001, o último tema que amarrou a série do princípio ao fim.

Observando-se essas temáticas e o que traziam de contribuição, percebe-se que foram comandadas pelos eventos do passado em estreita ligação com os acontecimentos expressivos da atualidade de sua elaboração. É o caso da América Latina, por exemplo: no programa 324, pouco depois da mudança de formato, o consagrado escritor brasileiro e antigo militante comunista Jorge Amado é convidado para abordar a democratização brasileira desde a queda do então ditador Getúlio Vargas em 1945 até a recente eleição para presidente do sociólogo Fernando Henrique Cardoso em 1995.

Menos do que comentar as imagens dos cinejornais brasileiros exibidos, dentre eles imagens do Departamento de Imprensa e Propaganda, por exemplo, Ferro interroga o escritor sobre seu o passado de militância comunista e suas decepções. Enveredam pela cultura brasileira, o significado do Cinema Novo e a redemocratização pós-regime militar (1964- 1985).

O panorama de Amado respondendo as questões de Ferro, passa praticamente ao largo das imagens apresentadas, fala das esperanças com o então novo eleito e chega à consagrada e reiterada construção sobre a bem-sucedida mestiçagem brasileira, tão ao gosto das elites intelectuais do país e do carisma do Brasil no exterior e que, felizmente, não é mais capaz de mascarar e naturalizar a persistente e arraigada desigualdade social e racial brasileiras.

Culminando, imagens de Carnaval nos letreiros finais. *Histoire Parallèle*, conforme se pode ver por esse exemplo, ao abordar temas ancorados no passado e nos cinejornais, mas que procuram ter alcance mais longo, e dependendo do entrevistado, não estava imune ao imaginário cultural e histórico cristalizado que os detentores da cultura e política constroem sobre si mesmos, e que os países hegemônicos, incluídos os intelectuais, gostam e ajudam a perpetuar.

Ao longo da maioria desses programas – foram 323 até o fim da guerra e 310 do eixo temático –, a observação de parte significativa deles mostrou que as imagens foram vistas antes de tudo como documentos sobre o que traziam sobre as questões históricas em pauta. A grande parte dos professores universitários, jornalistas, políticos, sobreviventes ou

personalidades de diferentes países detiveram-se antes de tudo sobre o conteúdo informativo das imagens. Poucos além de Ferro detiveram-se sobre as imagens em si, sua construção, objetivos e efeitos sobre a audiência.

Apesar do programa reunir sempre, inclusive na segunda fase, onde os temas levavam a um aprofundamento cronológico, documentos filmicos muito significativos, eles foram antes informativos pelo seu conteúdo, mas pouco explorados como imagens construídas, valendo pelo ineditismo do que exibiam, como se pode ver, entre outros, no programa sobre “A Partilha da Palestina”, que reuniu preciosos documentos como um cinejornal silencioso de 1921, em que Winston Churchill se manifestava favoravelmente à Declaração Balfour que prometia “um lar judaico” aos judeus ali instalados, documentos cinematográficos da ONU sobre a sessão da Partilha em 1947 com os diferentes discursos dos líderes árabes contrários à medida, para chegar até 1997, na atualidade do programa, abordando o interminável conflito com os comentários de Jacques Derogy.

Por vezes, cineastas que abordaram a guerra em seus filmes e formularam suas visões da história em imagens, também entrevistaram em emissões, como a diretora alemã Helma Sanders-Brahms, o francês Henri Alekan ou o italiano Carlo Lizzani. No entanto, foi sobretudo no segundo período, que o cinema tornou-se ele também um tema específico com: *Sa majesté Eisenstein est morte* ou *Triomphe du néo-réalisme italien* com a participação do historiador Pierre Sorlin, ou do cineasta russo Nikita Mikhalkov em *Un cinéaste et l'histoire*. O diretor Théo Angelopoulos falou sobre *La Grèce vers la guerre civile*. O historiador do cinema Freddy Buache comentou *Le cinéma s'en va-t-en guerre* e o jornalista Alain Riou que comentou *Cinéma 51*, também frequentaram o programa.

No entanto, foi certamente com a presença de Jean-Luc Godard e do historiador inglês Eric Hobsbawn comentando “Em torno e a propósito do 1º. de maio 1950” (*Autour et à propos du 1º. Mai 1950*), em 2000, que as relações entre a imagem e a escrita da história foram as mais tensionadas. O que esteve em jogo no debate foi a escrita da história e suas formas, o que conduziu o programa a questionar também sobre quem é historiador. Ou seja, é possível considerar aquele que reflete sobre a sua época e a história através ou com imagens um historiador? E disso decorre outra indagação também presente no programa: é possível escrever a história a partir do século XX sem as imagens em movimento?

Godard, Ferro, Hobsbawn

Foi Jean-Luc Godard quem procurou a produção de *Histoire Parallèle*: queria participar de um programa com Hobsbawn, que, no entanto, não estava previsto: foi um mal-entendido do cineasta que confundiu o programa com um debate entre o historiador inglês e Marc Ferro sobre o livro *A Era dos Extremos* que finalmente havia sido lançado na França naquele momento. Mas o desejo do cineasta que queria conhecer o historiador britânico pareceu uma boa ideia para a produção que julgou interessante incluí-lo, um programa com dois entrevistados, o que era excepcional.

O encontro foi significativo, mas tenso. O historiador inglês parecia acuado pelas observações do cineasta questionador. No entanto, o que marcou esse programa foi a clara explicitação de dois olhares, algo pouco visto em *Histoire Parallèle*. O do historiador para quem a imagem não é imprescindível para compreender, escrever e divulgar a história. Do outro, um cineasta que escreve a história através de imagens e para quem a compreensão do mundo passa forçosamente por elas que seriam como “o cristal do acontecimento total” conforme Walter Benjamin. Entre os dois, como mediador dos dois olhares, nesse encontro/confronto, Marc Ferro, que reconhece a cidadania de ambos para a historiografia.



Cena do estúdio

de *Histoires Parallèles*. Imagens do programa.

Na apresentação de Hobsbawn referindo-se à *Era dos Extremos*, Ferro observa que “ele nos dá conta da história e de seus mecanismos”. De Jean-Luc Godard se endereçando a Hobsbawn, aponta: “Ele é complementar e inverso. Ele não nos dá conta dos mecanismos da história, mas cria situações individuais que permitem perceber como isso acontece. Situações para que as pessoas entendam o que acontece quando não se diz a elas o que acontece na história. É não contando a história que ele nos faz compreender a história. Vocês dois se complementam, e em comum nos mostram que somos impotentes diante do curso da história. Queremos agir, mas fracassamos, donde a desilusão de Hobsbawn, antigo marxista”.

Godard observa desconfiado. A partir da proposição de base feita por Ferro, e lembrando que “somos inversamente complementares”, Godard encena a diferença entre eles. Apontando para o centro da mesa sugere “fazer um plano das capas de nossos dois livros”.



Há neles um título e o que se convencionou chamar de imagem.



Depois, abrimos os livros. No de Hobsbawn há apenas texto”. Ao lado deste, um livro do cineasta onde há texto e muitas imagens. “Duas formas de contar a história”, ele pontua.

Como é possível refletir sobre a história sem imagens? Essa estupefação de Godard, está no centro do programa e das ideias desenvolvidas por Ferro em seus trabalhos. Como foi possível, como dirá Godard depois, escrever e publicar “toneladas e toneladas de textos sobre a história” sem levar em conta as imagens? Como é possível fazer um livro de história sem imagens é o ponto central de Godard, sua interrogação e espanto. E que história é essa? Essa indagação foi um movimento violento e inédito no programa, que intimida Hobsbawn diante de um Godard incisivo porque descontente.

Godard mostra-se insatisfeito frente ao historiador. Ele é conhecido como aquele que interroga. Para ele a escrita da história deve ser o ponto comum entre essas instâncias, o texto e a imagem. Segundo Godard: “É preciso que o texto e a palavra venham também da imagem. Se a palavra não vem da imagem, ou não a toma por referência, ela é sobre a imagem ou sobre qualquer coisa. Ela é texto sobre texto. Falta algo”. Hobsbawn fica desconcertado. A essa provocação inicial, Godard adiciona seu ponto de vista de cineasta para que na discussão sobre os cinejornais do 1º. de Maio de 1950, as

imagens e sua forma ganhem maior relevo sobre o discurso, o texto.

O olhar sobre os cinejornais

O primeiro cinejornal exibido, o russo, retrata uma gigantesca parada militar na Praça Vermelha. A câmera se divide entre o chão onde desfilam armamentos e apoiadores do regime, muitos deles vindos de várias partes do mundo com seus trajes típicos e seu entusiasmo.



Em *contra-plongée*, num palanque alto e distante do público, Stalin e outros sisudos dirigentes acenam para a multidão. Indagado por Ferro sobre o que viu nessas imagens, Godard explica que não pensa em dizer o que viu, mas antes o que elas lhe dizem, “como se estivesse numa morgue diante do que está morto” e observa: “a multidão é relativamente alegre, comportada; os dirigentes são tristes, a multidão acena como na despedida de um trem agitando as mãos”, em contraste com a tristeza dos dirigentes “que fazem mais ou menos os mesmos gestos que outrora na Alemanha.



Há música por todo lado”. Na sua visão a partir da construção do filme, os manifestantes aparecem como crianças obedientes assistidas por pais responsáveis. Hobsbawn comenta a realidade que subjaz às imagens apontando as estratégias do Partido Comunista russo. O grande espetáculo filmado revela para ele, a contradição entre a encenação da potência armada e os discursos de paz comuns à retórica da Guerra Fria. O entusiasmo das delegações internacionais que se sucediam diante do olhar severo dos pais-dirigentes é comentado por Godard: “podemos dizer que eles acreditam. Havia esperança”.

Hobsbawn lembrando o fora de campo, esclarece que naquele momento, pela primeira vez depois da guerra, Stalin e o comunismo haviam sido interiorizados pelo povo russo através da guerra e da vitória. “Você tem razão – diz para Godard – foi uma manifestação sincera!” Escapou aos três especialistas, no entanto, o foco na filmagem de entusiasmados estrangeiros que em geral, eram mantidos à distância do que se passava no país. A imagem do espetáculo é realmente sedutora.

Segue-se o cinejornal americano, mostrando a heterogeneidade do 1º. de maio nos Estados Unidos. Assim como se verá no cinejornal francês, os cinejornais dos dois países focam em manifestações de diferentes tendências políticas. O americano não deixa de apontar a insignificância e o fracasso da demonstração dos comunistas – não confirmada pela imagem – que gera inclusive confusão com um ataque violento de jovens opositores. A imagem é de caos: “Manhattan não tem o coração à esquerda” afirma o narrador. Ao contrário disso, no plano seguinte, segue a parada ordenada do *Loyalty Day*, manifestação, como aponta Eric Hobsbawn, muito distante do Dia do Trabalho original e originário dos Estados Unidos.

Tratava-se agora de uma demonstração de trabalhadores, estudantes e sobretudo imigrantes do Leste europeu fugidos do comunismo, ocasião para demonstrarem sua lealdade à liberdade e à democracia americana. No desfile surgem “Cosacos contra o comunismo”, ou carros alegóricos com imagens religiosas e o narrador que informa: “Eles rezam pelo retorno dos comunistas a Deus”. Se na parada comunista o narrador fala em 4 mil participantes, na segunda foram 5 milhões!

Conforme bem observa Hobsbawn, “não se trata de atualidades, mas simplesmente de um documento ideológico, um documento macartista sobre a Guerra Fria: nos Estados Unidos não existem comunistas, o comunismo é uma anomalia como se pode ver pelas imagens”. Godard, entretanto, não vê nada específico nesse cinejornal uma vez que, como procedem tantos outros similares à esquerda ou à direita, “as palavras se sobrepõem às imagens e se pode dizer qualquer coisa”. A manipulação da imagem pelo discurso. Ferro lembra a histeria daquele momento em que, entre outros, a situação na Coreia se agravava, a China aderira ao comunismo. Diante do estranhamento do *Loyalty Day* tomando o lugar do dia dos trabalhadores, Ferro lembra que no desfile eram os representantes das várias nacionalidades que compunham a União Soviética e seus vários satélites os responsáveis pelos discursos antissoviéticos mais inflamados dos Estados Unidos. Godard observa interessado a troca de informações.

No filme francês a manifestação comunista é expressiva, mas, na imagem, a atenção se divide com a outorga da homenagem aos trabalhadores – criada originalmente durante o regime de Vichy – pelo presidente Charles De Gaulle. “Uma nova tradição se instaura”, afirma o narrador. Os comentários dos entrevistados são rápidos e centrados no conteúdo. Ferro está mais interessado no cinejornal da Alemanha do Leste que vem a seguir.

Esse é o filme mais bem elaborado do ponto de vista cinematográfico: ritmado e com forte ênfase na música, como acontecia também durante a guerra com os similares nazistas. Nas imagens que começam pela manhã com um sol radioso no céu, janelas vão sendo abertas onde são colocadas bandeiras vermelhas. Na rua se vê a movimentação das pessoas de todas as idades que saem de suas casas em grupos e vão se juntando. Uns carregam cartazes, outros levam instrumentos musicais. As imagens compõem um encontro festivo, alegre, em que a expressiva conotação política é intensificada pela música.

A qualidade cinematográfica lembra as atualidades alemãs de antes de 1945. Há ritmo, crescendo dramático, emoção. Na manifestação desfilam os trabalhadores da Alemanha do Leste – livres, segundo a locução – e da Alemanha Ocidental que “têm que resistir ao tacco do imperialismo norte-americano”. O cinejornal é extenso, detido e engloba várias etapas do desfile que passa diante das autoridades, a exemplo do que se viu na Praça Vermelha, com a diferença que, neste palanque e no desfile, participantes e autoridades, além dos representantes estrangeiros expressam alegria, batem palmas.

a terra é redonda



Ouve-se até mesmo o som de parte de um discurso, o que não se viu em nenhum outro cinejornal. Os trabalhadores dos estúdios da DEFA com suas câmeras ganham ênfase, assim como outras categorias profissionais, como os policiais, que “que desfilam com os trabalhadores”, ou os atores do *Berliner Ensemble*. Músicas se sucedem acompanhando as imagens, algumas de forte conteúdo militante em suas letras; a *Internacional* é utilizada no momento em que as imagens mostram trabalhadores de Berlim Oeste que se juntam ao desfile, marcando com isso, conforme a locução, o fracasso do evento no lado Ocidental.



Ponto culminante da manifestação focada sobre palavras de ordem como solidariedade, e o mesmo discurso de pacifismo da URSS, pombas são soltas e preenchem a imagem com sua mensagem, enquanto o narrador fala na esperança de uma Alemanha novamente unida. O belo hino da Alemanha Oriental encerra esse filme cuidadosamente elaborado.

Apesar da sua extrema elaboração, elaboração expressa na própria organização e no encadeamento narrativo e dramático da festa e do próprio filme, Hobsbawn em sua observação sobre esse cinejornal, fala antes de tristeza ao ver o filme – tristeza pela penúria que então se vivia no país – e nota o enorme esforço que a preparação da festa e do filme significavam. Esforço “de fazer acreditar e de se fazer acreditar que as coisas iam bem e iriam melhorar. Não era o momento para o otimismo que se vê nas imagens”.

Ao contrário de sua observação após a exibição do cinejornal americano, aqui não se trata para ele, de um documento ideológico. Em vez disso, Hobsbawn destaca com satisfação como as formas do desfile reatam com as tradições do movimento operário, inclusive no uso das músicas militantes e no discurso da esperança. A beleza das imagens ressalta o

talento, o esforço, o envolvimento na produção do filme, mas a crítica à sua construção ideológica é muito parcimoniosa.

Já Godard chama a atenção para a tristeza que envolveria esses líderes saídos de anos e anos de campos de concentração: “Há razões para estar terrivelmente triste e isso vai durar ainda por muito tempo”. Observa, no entanto, que essa “foi a única vez em que a câmera se deteve nos rostos, na individualidade, ao contrário do filme russo que é só propagandístico”. Além disso, aponta a similaridade com a manifestação russa em seu formato. No entanto, diante das imagens da Alemanha naquele momento, mais do que crítica, parece haver na mesa de *Histoire Parallèle* consternação e compaixão.

Como conclusão, dirigindo-se aos dois interlocutores como historiadores, Ferro retoma a especificidade da visão de cada um deles e pede que falem do presente e de suas percepções sobre a globalização e o futuro. Dirigindo-se a Godard, Ferro aponta a sua capacidade profética: “ele pressente os dispositivos sociais e culturais que vão se produzir: no *Demônio das Onze Horas* (1965) Godard critica a sociedade de consumo, com *A Chinesa* (1967) ele nos previne sobre as manipulações ideológicas, mostrando uma história que não aconteceu, mas vai acontecer. Profeta”.

Godard no entanto, explica que foram as características da *Nouvelle Vague* que o lançaram ao presente, à rua, ao que acontecia, pois, filmar a atualidade era proibido ao cinema francês da época e, assim, fazia isso, até mesmo por espírito de contradição. Fazer filmes o lançou no coração da história. “O cinema me permitiu refletir sobre a realidade com as imagens e não com os textos. Com imagens que eu fazia para ganhar a minha vida. E hoje eu me pergunto o que aconteceu há 50 anos e que não me contaram. Eu leio livros, e não existem tantos assim, e eles não se utilizam realmente das imagens e há toneladas e toneladas de textos e eu realmente não sei o que fazer com eles”.

Hobsbawm recusa-se a responder a Ferro fazendo previsões para o futuro, ainda que aponte a terrível desigualdade social crescente e os danos ao meio ambiente, deixando ao cineasta o encargo das previsões. “O artista entreve o futuro. A verdadeira complementariedade entre os historiadores e os artistas está aí. Eles podem ser profetas de uma forma que eu não entendo como acontece”. É como obra de arte, algo que afinal parece lhe escapar, que Hobsbawm entende a escrita da história pelo cinema. Continuou sem se dar conta do papel da imagem na escrita da história.

Godard, por seu lado, expressa sua inquietação com a ignorância sobre o que aconteceu, e que toneladas de texto não lhe esclareceram. O cineasta volta à perplexidade, que é uma nova, evidente provocação aos historiadores. Ela significa a reafirmação da crença do começo da sua carreira de que o cinema “é a verdade a 24 quadros por segundo” apontando para uma dimensão da história que a imagem contém e que o texto não abrange. O que o texto repele na “verdade da imagem”. Entre outras, a ambiguidade.

Menos do que mostrar a complementariedade das abordagens entre o historiador e o artista, como afirmou Ferro, o programa foi um verdadeiro embate em torno da afirmação da importância da imagem na construção e compreensão da história. Tornou visível a tensão própria a uma visão estabelecida e consagrada em confronto com outra que, embora aparentemente reconhecida e instituída, não tem ainda ampla legitimidade e questiona os modos estabelecidos incessantemente.

Em sua última intervenção Hobsbawm afirma que o papel do historiador “não é de fazer profecias, mas entrever tendências, mas como isso se exprime? Isso é uma outra coisa. Ele [apontando para Godard] fará isso melhor do que eu”. “Estamos certos” responde satisfeito Ferro que agradece aos seus convidados por “esse diálogo que pessoalmente me tocou muito”.

Ferro encerra o programa com a voz embargada. Não seria exagerado considerar que, nessa emoção fugaz depois de um debate tenso entre um historiador e um cineasta, estaria contida finalmente e de forma contundente a compreensão pública e sobretudo diante de seus pares, da legitimidade e extensão de sua contribuição à compreensão da história a partir do século XX e à historiografia contemporânea, pela legitimidade que deu à imagem em movimento nos estudos da história.

A presença provocativa de um cineasta/historiador que é Jean-Luc Godard subverteu a dinâmica habitual do programa: as imagens não funcionam apenas como documentos visuais permitindo descobertas ancorados no conhecimento histórico trazido pelos especialistas. Seu papel epistemológico e seu estatuto antropológico também estão em questão.

Diante de um historiador como Eric Hobsbawm que, apesar de sua significativa contribuição aos estudos históricos contemporâneos, não tomou qualquer imagem como documento em sua extensa obra, Godard colocou através e antes de tudo pela imagem, a historiografia dos últimos 50 anos em questão. Foi de historiografia que se tratou nesse programa.

Daí a tensão – quase competição entre as intervenções dos dois especialistas convidados –, algo inédito no programa, e que Ferro nada fez para atenuar uma vez que era isso mesmo o que queria ver ali abordado. No entanto, o debate foi ainda mais longe, permitiu aflorar das discussões a própria questão da medialidade da história e da historiografia. O que explica a emoção e o contentamento de Marc Ferro.

***Sheila Schvarzman** é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Autora, entre outros livros, de *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil* (Edunesp).

Publicado originalmente na revista *ArtCultura* [<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura> em 10/2018]. É a versão em português do artigo *L'image en question : Jean-Luc Godard et Eric Hobsbawm sur le plateau d'Histoire parallèle* publicado originalmente na *Revue Théorème* sobre "Les films de Marc Ferro", organizada por GOUTTE, Martin ; LAYERLE, Sebastien ; PUGET, Clément ; STEINLE, Matthias. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020.

A Terra é Redonda