

Cinema, imagem e história na leitura de Carlo Ginzburg sobre livro póstumo de Siegfried Kracauer

Recebida em 03-03-2014

Aceita para publicação em 19-06-2014

Ricardo G. Borrmann¹

Resumo: Esta resenha aborda o ensaio “Detalhes, primeiros planos, microanálises – À margem de um livro de Siegfried Kracauer” (2007), de Carlo Ginzburg. A partir de sua análise indiciária, Ginzburg descortina um processo de circularidade de ideias que aponta para a centralidade das relações entre cinema e história nas reflexões de Siegfried Kracauer (1889-1966). Ao tratar da técnica cinematográfica do *close up*, Kracauer sugere a possibilidade de uma análise micro-histórica. Esta resenha assinala a hipótese do cinema como “modelo cognoscitivo”, bem como a possibilidade de uma “narrativa cinematográfica” na historiografia.

Palavras-chave: cinema e história; Carlo Ginzburg; Siegfried Kracauer; narrativa cinematográfica.

¹ Bolsista de Doutorado do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) em História Cultural na Universidade de Munique (LMU). Formado em Ciências Sociais pela UFRJ (2007) e mestre em Ciência Política pela UFF (2009). Pesquisador associado do Laboratório Cidade e Poder (LCP/UFF) e assistente editorial de Passagens – Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica (História/UFF). E-mail: ricborrmann@gmail.com

1. Primeira parte. Fotografia, história, exílio

O conceito de uma “resenha reflexiva” implica não apenas o que se espera de uma resenha tradicional – fornecer ao leitor uma reprodução sucinta dos principais argumentos do texto resenhado –, mas visa ainda se apropriar destes argumentos, de maneira a produzir uma reflexão de caráter pessoal. Transcende-se assim o mero papel de uma resenha e procura-se estabelecer uma espécie de diálogo silencioso com o próprio leitor, que é colocado na posição de partícipe ativo (cúmplice) do processo de reflexão sobre os argumentos resenhados.

Nesta resenha pretendo retomar o ensaio do historiador italiano Carlo Ginzburg “Detalhes, primeiros planos, microanálises – À margem de um livro de Siegfried Kracauer”² sobre um texto póstumo do intelectual e jornalista judeu-alemão Siegfried Kracauer (1889-1966). A motivação desta resenha remonta a uma preocupação pessoal – que é abordada pela análise de Ginzburg – sobre o cinema enquanto “possibilidade cognitiva”³, passível de ser utilizada como instrumentos de apreensão do mundo, sobretudo como forma de produzir conhecimento (histórico). Busco na verdade uma linguagem narrativa que seja cinematográfica, se é que isso é possível, e a possibilidade de construir uma escrita da história eminentemente de resistência. Desse modo, as relações entre cinema e história se colocam no centro desta problemática.

O ensaio de Ginzburg gira em torno do livro de Kracauer, póstumo e inacabado, intitulado *History: The Last Things before the Last* [História: as últimas coisas antes das últimas], publicado em 1969, mas que recebeu uma segunda edição em 1995. O ponto de partida da análise é um debate entre Paul Oskar Kristeller (1905-1999), prefaciador da referida edição, e Gertrud Koch/Inka Mülder-Bach, respectivamente autoras de um ensaio sobre o livro de Kracauer. O queixa principal de Kristeller, destaca Ginzburg, seria o de que as autoras não sublinhariam que o texto difere substancialmente dos escritos anteriores do autor. Para além daquilo que qualifica como “juízo amargo”⁴ do dito prefaciador sobre os ensaios de Koch e Mülder-Bach, Ginzburg lança a hipótese de que não haveria a nítida cesura entre

² Ver Ginzburg, Carlo (2007). “Detalhes, primeiros planos, microanálises - À margem de um livro de Siegfried Kracauer”. In: **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, pp.231-48.

³ *Ibid.*, p.240.

⁴ *Ibid.*, p.232.

History e os escritos anteriores de Kracauer a que ele alude. Bem afinado às ideias de circularidade cultural e diálogos intelectuais, frequentemente abordadas por Ginzburg através de seu método indiciário, ele ainda coloca em questão o “extremo isolamento cultural e científico” sob o qual Kracauer teoricamente teria composto seu livro. Este é o enquadramento do ensaio. Agora vamos ao roteiro proposto.

Afirmações autobiográficas do próprio Kracauer servem ao historiador italiano para ressaltar as relações entre pensamentos presentes em *Theory of Film*, obra anterior, de 1960, e o interesse pelo tema da história. Nas palavras de Kracauer: “...me dei conta dos muitos paralelos que podem ser estabelecidos entre a história e os meios fotográficos, entre a realidade histórica e a realidade da câmera”.⁵

Devo frisar neste ponto que são justamente estes paralelos entre história, fotografia e cinema enquanto “fotogramas em movimento”⁶, que mais despertam o meu interesse pessoal. Creio que pode haver uma relação entre história e a linguagem cinematográfica, eminentemente construída através do movimento de imagens, quiçá como a própria história: “realidade” descontínua e heterogênea, substancialmente fragmentária. Esta ideia parece se encontrar em Kracauer. Ginzburg por sua vez percebe e sublinha esta possibilidade.

Haveria, portanto, a identificação de um paralelismo entre história e fotografia. Aqui Ginzburg faz uma afirmação interessante, visto que ressalta o duplo sentido de história, tanto como processo quanto como narração. A ideia da história enquanto intrinsecamente relacionada à narração já fora trabalhada por ele em outro livro⁷ e permite justamente uma aproximação com o cinema, enquanto espécie “narração imagética” ou “cinematográfica” (talvez “cinemagética”), ou seja, por meio de “imagens escritas”. Há um ponto comum: ao se compreender a história como possuidora de uma dimensão narrativa constitutiva, abre-se a

⁵ *Ibid.*, p.233.

⁶ Ressalto aqui o deslize interessante sugerido pela expressão *emotion in motion*, utilizada por Gisálio Cerqueira Filho, professor titular de Teoria Política da Universidade Federal Fluminense (UFF), para sublinhar as relações entre teoria política e subjetividade (1997). Está ideia se coaduna com as minhas preocupações ao apontar para a possibilidade da “emoção em movimento”, jogando com a referência à realidade cinematográfica, a partir do uso do vocábulo em inglês *motion pictures*. Aproprio-me da ideia de Gisálio Cerqueira: além de fotogramas em movimento, haveria no cinema também “emoções em movimento”, por meio de imagens.

⁷ Ver Ginzburg, Carlo (2002). **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Companhia das Letras.

porta para uma relação com o cinema, enquanto forma narrativa por meio de imagens. Este paralelismo entre história e fotografia constituiria, de acordo com Ginzburg, um elemento de continuidade entre o primeiro Kracauer, de *Theory of Film* e o segundo, de *History*. No entanto, Ginzburg diagnostica ainda no autor alemão uma “contiguidade”⁸ entre história e historicismo, que dificilmente são conciliáveis com as suas críticas anteriores ao último. A que deveria então está contradição? A uma mera incoerência tributária do caráter inacabado do texto ou à presença de uma questão irresoluta no pensamento de Kracauer? Estas duas alternativas irão pautar as investigações de Ginzburg.

Recorrendo a outros textos do intelectual alemão, a crítica ao historicismo é resumida da seguinte forma: o historicismo remete a uma gênese (uma causa) dos acontecimentos, julgando poder reconstruir os fenômenos históricos a partir de uma cadeia de sucessão temporal completa, responsável por eles. Neste sentido, o historicismo procuraria “preencher o continuum temporal”⁹. De acordo com Ginzburg, Kracauer contrapõe historicismo e fotografia à memória e suas imagens, visto que estas últimas estariam intrinsecamente destinadas a ser fragmentárias. Assim, ao contrário da fotografia e do historicismo, a memória não compreenderia nem a imagem espacial total nem o decurso temporal completo de um acontecimento.

Recordo aqui a fala de uma das personagens do romance “Tão Longo Amor Tão Curta a Vida” (2013), do escritor português Helder Macedo: “Nada do que fora contado a Lenia, misturando memórias e fantasias, tinha sido de forma organizada, eram fragmentos que ela foi juntando”¹⁰. Ora não é justamente esse o material com que trabalha o historiador – memórias e fantasias em fragmento? Emoções em movimento?

Na conclusão do referido ensaio sobre a fotografia, publicado em *Das Ornament der Masse* (1963), Kracauer proporia uma “inversão dialética”¹¹, aventando a hipótese da fotografia se emancipar do mero “registro de acontecimentos”, da captação de “realidades naturais”.

⁸ Ginzburg, 2007, p.234.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Macedo, Helder (2013). *Tão longo amor tão curta vida*. Lisboa: Editorial Presença, p.32.

¹¹ Ginzburg, 2007, p.235.

Essa possibilidade é atribuída também ao filme, tal como no sonho kafkiano, “capaz de recombinar de uma maneira imprevisível os fragmentos da realidade”.¹²

Seria correto ver nessas reflexões o germe das relações entre cinema e história, propostas por Kracauer no ensaio póstumo. No entanto, Ginzburg aponta para o fato de que entre ambas há uma descontinuidade interessante, que sinaliza para um interregno nas reflexões do intelectual alemão onde se pode perceber a influência do romance.

A “virada” de Kracauer remonta a Marcel Proust (1871-1922) e às suas conversas com Walter Benjamin (1892-1940) no exílio em Marselha, pouco antes do primeiro partir para os EUA. Através do contato com a obra de Proust, mediado por Benjamin, que poucos meses antes o havia traduzido, Kracauer passaria a ver a fotografia, antes “sinal do medo da morte”¹³, como um instrumento para superá-lo. Isto porque ela possibilitaria, com Proust, um distanciamento, que produziria no “espectador” um olhar estranhado, fazendo-o encarar a realidade a partir da condição intrinsecamente mortal do ser humano. Toda esta argumentação baseia-se em indícios levantados por Ginzburg a partir de fontes diversas...

O contato com a obra de Proust teria feito Kracauer visualizar a possibilidade, despercebida anteriormente, da relação entre fotografia e história. A estas reflexões soma-se ainda a sua condição de estrangeiro, exilado: justamente por colocá-lo na condição de “estranho”, o exílio como experiência poderia propiciar uma compreensão distinta, a partir de outro ângulo, tal como através da objetiva de uma câmera.¹⁴ Assim, esse efeito de não reconhecimento, teria a força de provocar um estranhamento, abrindo a porta para uma “iluminação cognoscitiva”¹⁵; luz – fator sem o qual não pode haver fotografia e, por conseguinte, o cinema. Sem a luz tampouco poderia haver arte impressionista, que, por coincidência, surge concomitantemente à fotografia, talvez como forma cinematográfica de brincar com a luz através do pincel – diante da “inutilidade” de, com o advento da fotografia,

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, p.236.

¹⁴ A relação entre o intelectual e a condição de exilado é frisada pelo crítico literário Edward Said (1935-2003) na clássica série de conferências radiofônicas Reith, organizadas pela BBC, e gravadas em 1993. Ver Said, Edward (2005). **As representações do intelectual. As Conferências Reith de 1993**. São Paulo: Cia das Letras.

¹⁵ Ginzburg, 2007, p.238.

retratar algo “realisticamente” tal qual numa foto. Soma-se ainda o aspecto da relação entre o historiador e o exílio, colocada finalmente por Kracauer:

“É somente neste estado de auto-anulação”, ou nesse ser sem pátria, que o historiador pode entrar em comunhão com o material que concerne à sua pesquisa. [...] Estrangeiro em relação ao mundo evocado pelas fontes, ele deve enfrentar a missão – missão típica do exilado – de penetrar as suas aparências exteriores, de modo a poder apreender a compreender esse mundo de dentro.¹⁶

Muitos historiadores esquecem-se dessa condição de exilado, necessária para se fazer história. Vão aos documentos com o seu próprio olhar já cristalizado, imaginando que vão conseguir encontrar nos arquivos a “fotografia” do seu objeto. O que fazem nada mais é que jogar nos documentos seus próprios preconceitos, suas próprias imagens cristalizadas, salvo se realizam uma reflexão constante e consciente sobre a forma narrativa em que constroem a escrita da história. Afinal, a fotografia não é mero espelho da realidade, assim como os arquivos tampouco o são. É necessário reconstruí-los de forma que façam algum “sentido” e possam produzir conhecimento sobre o passado. Esta reconstrução deve partir de um auto estranhamento, que faça com que os “pré-conceitos” sejam abandonados ou tornados conscientes, levando o historiador a se interessar e buscar compreender aquilo que não consegue, de início, captar. A fotografia pode possibilitar esse movimento de auto estranhamento.

Ginzburg lança então a tese de que Kracauer teria pensado o seu livro inacabado sobre a história como um desenvolvimento das teses formuladas no texto anterior, *Theory of film*. Através da sua leitura da “Crítica da Razão Pura” (1781), obra de Immanuel Kant (1724-1804) que durante anos lera, tutoreando o jovem Theodor Adorno (1903-1969), Kracauer parece pretender explorar no cinema e através dele um “modelo cognoscitivo.” Mas como isso seria possível?

¹⁶ *Idem.*

2. Segunda parte. Cinema, *close ups*, micro-história

No material preparatório do seu livro publicado postumamente, apoiando-se no historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968), com quem manteve uma correspondência fértil, Kracauer fala de um “princípio de disjunção”.¹⁷ Este significaria “a separação, típica da arte medieval, entre temas clássicos figurados de maneira anacrônica e imagens antigas cristianizadas”.¹⁸ Segundo Kracauer, o referido princípio consistiria no exemplo de equilíbrio entre uma tendência realista e uma tendência criativa, e ainda serviria como exemplo de “micro-história” ou “história em escala reduzida”.¹⁹ Esta variante da história, atenta às minúcias, ele compara à técnica cinematográfica do *close up*. Ginzburg por seu turno lança a questão retórica: Teria Kracauer podido falar, quase que pioneiramente, de uma “micro-história” sem o recurso à linguagem cinematográfica em mente?

O que importa, porém, é que, ao falar de micro-história e *close ups*, ele (Kracauer) faz referência a uma passagem do cineasta russo Vsévolod Pudovkin (1893-1953) “sobre a pluralidade dos pontos de vista impostos pela narração fílmica”.²⁰ É justamente esta colocação que mais me interessa: parece que “narração fílmica”, através de imagens, “exige” uma pluralidade de pontos de vista – algo fundamental na escrita da história. Ou seja, não se faz história sem esse “perspectivismo”. Sobretudo o olhar “micro” demanda isso do pesquisador, ao retirar o poder explicativo dos grandes eventos “macro-históricos” e “atirá-los” às minúcias, chegando até mesmo à dimensão subjetiva dos atores.²¹ Assim, tornar-se-ia impossível oferecer uma explicação uni-causal para os eventos históricos. A fotografia teria aberto então, segundo Ginzburg, uma série de (novas) possibilidades cognitivas – a começar pelo (advento do) impressionismo, que já impõe novas perspectivas visuais -, ou seja, um novo modo de ver e de (re)conhecer o “mundo”, que varia de acordo com a posição do pintor-espectador.

¹⁷ *Ibid.*, p.240.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ O professor Gisálio Cerqueira Filho tem chamado a atenção para a possibilidade de um método não apenas indiciário, mas “clínico”, ou seja, que busque essa relação com a subjetividade na esfera “microanalítica”.

A partir desse *insight*, Ginzburg sai em busca do “passado literário” dessa multiplicidade de perspectivas abertas pelo cinema. Leia-se a sua possível inspiração na forma narrativa, escrita - dessa inovação do cinema, que possibilita múltiplas perspectivas (ângulos?) com o uso de diferentes planos. Uma indicação do realizador russo Sergei Eisenstein (1898-1948) o leva ao romance de Gustave Flaubert (1821-1880), “A Educação Sentimental” (1869).

A partir de uma crítica de Saint-René Taillandier (1817-1879) ao romance de Flaubert, publicada no periódico *Revue de Deux Mondes*²² no próprio ano de 1869, Ginzburg sugere a comparação entre a narrativa flaubertiana e o trabalho de um fotógrafo, o qual descreve como “impassível”.²³ Mais adiante, o próprio crítico do século XIX faz uma comparação entre Flaubert e o historiador Jules Michelet (1798-1874), visto que em ambos há uma “maneira quebrada, convulsa, isto é, um mesmo modo de fragmentar a narração, de passar bruscamente de uma cena a outra, acumulando os detalhes, suprimindo as passagens”.²⁴ Ginzburg ainda frisa que, para Taillandier, de formação católica, esta confusão entre eventos pequenos e grandes, esse “entrelaçamento de vidas privadas e acontecimentos públicos”²⁵, teriam o efeito subversivo de levar ao desencantamento da obra divina, gerando “uma espécie de ateísmo”.²⁶

Depois dessa digressão pela narrativa de Flaubert a partir dos olhos do seu crítico contemporâneo Taillandier, Ginzburg identifica uma semelhança de temas entre a narrativa de “A Educação Sentimental” e o livro póstumo de Kracauer. Ele talvez não tenha lido Taillandier, mas certamente leu Flaubert e acompanhou os eventos da República de Weimar (1919-1933) com uma espécie de “impassibilidade flaubertiana”²⁷, ou seja com um pessimismo semelhante ao do escritor francês com relação à Terceira República (1870-1940).

²² Somente a título de curiosidade, trata-se curiosamente de um periódico vastamente consumido pelas elites brasileiras no século XIX. Ver Alonso, Ângela (2002). *Idéias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, p.53.

²³ Ginzburg, 2007), p.243.

²⁴ *Idem.*.

²⁵ *Ibid.*, p.244.

²⁶ *Ibid.*, p.243.

²⁷ *Ibid.*, p.244.

Além disso, a inspiração de Flaubert em Michelet apontada por Taillandier, em termos de uma narrativa fragmentária, remete segundo Ginzburg à fotografia e também às possibilidades abertas pela montagem cinematográfica. Tanto em Michelet quanto na narrativa de Flaubert poder-se-ia diagnosticar “uma sucessão de sensações visuais e auditivas, ritmadas por frases breves, quebradas como fotogramas, que se estende por páginas e páginas”²⁸. Aqui, mais uma vez sugiro um pequeno interregno, com uma passagem do romance “Tão Longo Amor Tão Curta a Vida”, que sugere a associação entre cheiros e imagens – numa descrição quase cinematográfica:

“Vinha de seu corpo um leve perfume de flores maceradas. E ele então pensou, contemplando, deslumbrado, a sua ‘transubstancial nudez’ (foi a expressão que lhe ocorreu) que, se um perfume tivesse cor, aquele perfume de ‘trevas luminosas’ (também expressão que achou adequada) seria da cor do seu cabelo. ‘É uma associação que desde então faço sempre. As cores e os perfumes. A cor dos perfumes.’”²⁹

Voltemos à análise de Ginzburg, especificamente para um trecho do manual de direção cinematográfico de Pudovkin, citado por Kracauer, e que reforça a tese deste último sobre a implicação recíproca entre macro e micro-história – ele que fora um leitor de Flaubert e compartilhava com este “experiências sociais” semelhantes (França de fins do XIX e a Alemanha de inícios do XX, leia-se o conturbado período da República de Weimar). As relações entre macro e micro-história se veem realçadas pela conjugação de filmagens em *long shots* (“planos sequência”) e *close ups*. Ginzburg destaca que Kracauer situa-se como um interlocutor indispensável das implicações cognitivas de qualquer narração, aspecto (teórico) fundamental na escrita da história.

A recusa de Kracauer a qualquer forma de totalidade, revela-se ainda na sua desconfiança em relação a todo tipo de filosofia da história totalizante (teleológica) e demonstra suas discordâncias teóricas com o amigo Benjamin, sobretudo no que concerne às “Teses sobre o conceito de História” (1940) do último. Kracauer, que se definia como um “defensor das

²⁸ *Ibid.*, p.246.

²⁹ Macedo, 2013, p.33.

causas perdidas”, e acreditava que as coisas mais significativas se manifestam naquilo que é aparentemente pequeno e insignificante³⁰, simplesmente não poderia compactuar com as conclusões de Benjamin. Tampouco podia aceitar a apropriação benjaminiana de Flaubert ao historicismo. Apesar de seus juízos sobre o historicismo (no sentido de uma teleologia), certamente se identificava com o pessimismo de Flaubert, conclui Ginzburg.

O ensaio de Ginzburg me leva a pensar na possibilidade de construir uma narrativa histórica mais próxima de uma “narrativa cinematográfica”, que explore tais recursos flaubertianos de um discurso não linear, fragmentário, com cortes, planos sequência e *close ups*. Nesse sentido, talvez o subtítulo “últimas coisas antes das últimas” remeta justamente a uma crítica ao historicismo e, por conseguinte, a esta contingência (histórica) que o cinema tão bem traduz. *Emotion in Motion*: tudo é imagem!

Para finalizar, destaco, ainda que bem ao gosto de Ginzburg, a explicitação das questões colocadas sobre a escrita da história neste ensaio, as quais se encontram no ensaio subsequente ao que acabo de resenhar, intitulado “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito” (2007):

Segundo Kracauer, a melhor solução é a seguida por Marc Bloch [(1886-1944)] em *La société féodale* [A sociedade feudal]: um contínuo vaivém entre micro e macro-história, entre *close ups* e planos gerais ou grandes planos gerais [*extreme long shots*], a pôr continuamente em discussão a visão conjunta do processo histórico por meio de exceções aparentes e causas de breve período. Essa receita metodológica desembocava numa afirmação de natureza decididamente ontológica: a realidade é fundamentalmente descontínua e heterogênea. Portanto, nenhuma conclusão alcançada a propósito de um determinado âmbito pode ser transferida automaticamente para um âmbito mais geral (é o que Kracauer chama de ‘*law of levels*’).³¹

³⁰ Ginzburg, 2007, p.248.

³¹ Ver Ginzburg, Carlo (2007). “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito”. In: **O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, pp.249-279. As referências entre colchetes e aspas são minhas. Apenas as informações entre colchetes constam da citação original.

Referências

- ALONSO, Ângela (2002). *Idéias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil- Império*. São Paulo: Paz e Terra.
- CERQUEIRA FILHO, Gisálio (1997). *Emoção e política*. Porto Alegre: Sérgio Fabris Editor.
- GINZBURG, Carlo (2002). *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2007). “Detalhes, primeiros planos, microanálises. À margem de um livro de Siegfried Krakauer”. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia das Letras, pp. 231-248.
- _____. (2007). “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito”. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Cia das Letras, pp.249-279.
- MACEDO, Helder (2013). *Tão longo amor tão curta vida*. 1a ed. Lisboa: Editorial Presença.
- SAID, Edward (2005). *As representações do intelectual. As Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Cia das Letras.

Abstract: This review approaches the essay of Carlo Ginzburg “Details, Early Plans, Microanalysis: Thoughts on a Book by Siegfried Kracauer” (2007). Through his evidential analysis Ginzburg unfolds a process of ideas circulation that stresses the centrality of the relationships between cinema and history in Siegfried Kracauer’s (1889-1966) reflections. By approaching the cinematographic technique of the close up, Kracauer points out for the possibility of a micro-historical analysis. This review underlines the hypothesis of cinema as a “cognitive model”, as well as the possibility of constructing a cinematographic narrative in historiography.

Keywords: cinema and history; Carlo Ginzburg; Siegfried Kracauer; cinematographic narrative.

Resumen: La presente reseña aborda el ensayo de Carlo Ginzburg “Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer” (2007). Por medio de su análisis de inferencias indiciales, Ginzburg expone un proceso de circulación de ideas que destaca la centralidad de las relaciones entre cinema e historia en las reflexiones de Siegfried Kracauer (1889-1966). En su enfoque de la técnica cinematográfica del *close up*, Kracauer acentúa la posibilidad de un análisis micro-histórico. La reseña subraya la hipótesis del cine como modelo cognitivo, así como la posibilidad de construir una narrativa cinematográfica en la historiografía.

Palabras-claves: cine e historia; Carlo Ginzburg; Siegfried Kracauer; narrativa cinematográfica.