



## Luz, câmera, ação: história e cinema, métodos e fontes

Lights, camera, action: history and cinema, methods and sources

Rafael Morato Zanatto

AGUIAR, Carolina Amaral de, CARVALHO, Danielle Crepaldi, MORETTIN, Eduardo, MONTEIRO, Lúcia Ramos e ADAMATTI, Margarida Maria (orgs). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017, 438 p.



O livro *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*, publicado pela Editora Sulina, integra a trajetória do grupo de pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação, formado em 2005 na Universidade de São Paulo (USP).

Na introdução, Eduardo Morettin afirma que a obra é mais um resultado direto dos trabalhos do grupo que coordena ao lado de Marcos Napolitano, do Departamento de História da USP. Na sua primeira publicação, *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*<sup>1</sup>, Morettin ressaltou que a tarefa residia em posicionar a análise fílmica como ponto de partida de uma narrativa que considera o cinema como fonte histórica capaz de suscitar a compreensão de grande multiplicidade de fenômenos sociais. Em *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*, há o ímpeto de sugerir caminhos metodológicos e recortes de pesquisa possíveis nos quatro eixos temáticos apresentados pelos demais organizadores do livro.

No primeiro eixo, “Figurações, história e análise fílmica”, a co-organizadora Lúcia Ramos Monteiro assinala que a coesão interna da seção se dá no esforço de revelar, com base na análise dos filmes, a visibilidade que alguns eventos históricos, situações políticas e heranças culturais encontram nas ficções cinematográficas, sejam acidentais ou intencionais, passíveis de serem interpretadas a partir de lacunas, brechas e detalhes presentes nelas.

A seção é encabeçada pelo texto “Memória política e demanda de justiça: estudo comparativo de dois filmes latino-americanos”, de Ismail Xavier, que trata da ficção brasileira *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, e do documentário argentino *Cavallo entre rejas* (2005-2006), de Shula Erenberg. Nele o autor identifica como traço comum o impacto das violências cometidas pelos regimes militares contra opositores e a consequente reação manifestada em forma de ressentimento, demanda por justiça ou vontade de vingança, examinadas por meio de uma minuciosa análise fílmica que nos revela a história e a memória daqueles que vivenciaram e sobreviveram às atrocidades das ditaduras militares.

Na sequência, em “*Independência ou morte* (1972) e o centenário da independência em São Paulo (1922)”, Ignacio Del Valle Dávila propõe como tese a existência de um “nexo cultural e ideológico” (p. 41) entre a interpretação histórica da independência do Brasil contida no livro *As*

<sup>1</sup>MORETTIN, Eduardo Victorio *et. al. História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011.

*maluquices do imperador* (1922), de Paulo Setúbal, e o filme *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra, lançado 50 anos depois. Ao compará-los, Dávila demonstra como o projeto ideológico paulista, calcado na modernidade e na tradição nacional, persiste em ambas as produções no contexto das comemorações da independência do Brasil.

Mateus Araújo assina “Figurações da história no Glauber maduro”, no qual estão em foco as visões de história que o cineasta baiano enceu-nou em seus primeiros filmes, como a Guerra de Canudos, o cangaço, o golpe de 1964, compreendidos como momentos decisivos de nossa vida político-social, marcada por conflitos e violência. Fixado esse momento inicial, Araújo explicita como as figurações históricas de Glauber se tornam mais complexas nas obras que realiza no exílio e em seu retorno ao país, ao evidenciar transformações fundamentais na linguagem que adota e no estilo que desenvolve nos filmes voltados para a sociedade e sua história.

No último texto da seção, “Projetando bruxas: o processo de historicização e suas implicações estéticas e políticas em *Anticristo*, de Lars von Trier”, Patrícia de Almeida Kruger enfoca o modo como o filme recupera temas do imaginário medieval, como a caça às bruxas e o medo recalcado do gênero feminino, a fim de se contrapor à vigência do patriarcado na sociedade ocidental. Sob essa perspectiva, Kruger vai na contramão de parcela significativa de espectadores que receberam a produção como uma obra misógina, um mal-entendido explicado pela sutileza narrativa do diretor ao conectar a caça às bruxas à contemporaneidade.

No segundo eixo da coletânea, “Arquivos cinematográficos: filmes sem filmes”, a co-organizadora Danielle Crepaldi Carvalho nos informa que a seção dá conta de uma especialíssima modalidade histórica do cinema: aquela que se faz na ausência ou diante da condição fragmentária do filme, suplantada graças a procedimentos de pesquisa que se apoiam no levantamento de fontes não fílmicas, como roteiros, depoimentos, fotografias, anúncios, crônicas, dispostas em um mosaico do qual afluem elementos de todas as esferas da cultura cinematográfica, como a recepção do público, a composição formal do filme, o estilo do realizador, a atualidade do tema em determinado contexto etc.

No primeiro capítulo da seção, “O cinema histórico argentino durante o período silencioso: dois modelos estéticos e ideológicos em disputa”, Andrea Cuarterolo concentra sua investigação em duas obras perdidas, *El capitán Alvarez* (1914), de Rolli S. Sturgeon, e *Mariano Moreno y la revolución de mayo* (1915), de Enrique García Velloso. Recorrendo a fontes não fílmicas como reportagens, fotografias e programas, Cuarterolo esclarece como os filmes históricos argentinos contracenaram disputas de ordem política, ideológica e estética à época em que o modelo cinematográfico estadunidense suplantou o europeu ao substituir os símbolos identitários da nação argentina e o realismo histórico de *El capitán Alvarez* pelo espírito internacionalista e o espetáculo verossímil em *Mariano Moreno*.

No texto seguinte, “Arquivos entre a espera e a demora: os roteiros não filmados de Bertolt Brecht”, Pablo Gonçalo empreende uma profícua “experiência arqueológica” (p. 176): ele nos conduz à genealogia dos roteiros não filmados do dramaturgo ao examinar o lugar desses trabalhos no conjunto de sua obra, os contextos específicos em que foram produzidos e as ligações artísticas das quais são tributários. Em síntese, a contribuição metodológica do autor consiste em apontar como, mesmo não filmados, os roteiros podem revelar ideias, “possibilidades estéticas e cinematográ-

ficas latentes, que dialogam com a história do cinema de forma negativa, espectral ou fantasmática” (p. 181).

Em “Rastros do experimental: cinema amador e experimentação no Foto Cine Clube Bandeirantes”, Lila Foster analisa o caso do curta-metragem desaparecido *Estudos* (1950), realizado por Thomas Farkas no seio do FCCB. Ao lidar com a ausência do filme, ela persegue rastros, recolhe fragmentos e ordena informações colhidas na imprensa, como o título e a descrição do enredo da obra. No que se refere à forma, Foster tece uma interessante aproximação entre o enredo e paisagens naturais que o realizador havia fotografado, a partir dos quais imagina, no entrecruzamento dos elementos, como seria a fisionomia deste filme perdido.

No terceiro eixo do livro, “(Re)visões historiográficas”, a co-organizadora Margarida Adamatti explica como a aderência entre os capítulos reside no próprio movimento interno das narrativas que partem de situações específicas que se inscrevem em processos sociais mais amplos, examinados com base em um método interdisciplinar que combina fontes fílmicas e não fílmicas levantadas em arquivos audiovisuais no trato de problemas até então inexplorados.

No capítulo que abre a seção, Cira Inés Mora Forero promove uma “Revisão crítica da historiografia do cinema colombiano (1960-1980)”, impulsionada por uma clara expectativa de ruptura com a narrativa panorâmica adotada pelas histórias do cinema de e em seu país. Para tanto, Forero relaciona o que chama de “narrativa do fracasso” aos obstáculos à preservação e difusão audiovisual e ao quadro político e econômico no qual estão inseridas as narrativas históricas do cinema colombiano para sustentar a defesa de uma revisão que delineie todo o sistema que interliga produtores, distribuidores, exibidores e o público na Colômbia.

Já em “Lutas sociais em imagens no Acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP)”, Camila Caldas Petroni estabelece um panorama da produção cinematográfica da ABPV, cotejando-o com a história do movimento social no período da ditadura militar. A autora fundamenta-se em pesquisas de arquivo para destacar como tendência fundamental da associação a apresentação do operário como protagonista das narrativas documentais efetuadas pelo grupo, ou ainda para salientar como o movimento de vídeo popular brasileiro floresceu e atuou em um campo midiático dominado por grandes corporações.

No texto seguinte, “*Não é nada disso...: o cinema independente segundo a Atlântida*”, Luís Alberto Rocha Melo narra o caso de um filme desaparecido (1950), de José Carlos Burle, recuperado mediante uma profícua pesquisa histórica articulada em um conjunto de sinopses, críticas, entrevistas, fotos e anúncios em jornais da época. Rastreamento fontes não fílmicas, o pesquisador reconstituiu o enredo da comédia musical e o associa às disputas políticas entre Severiano Ribeiro e Moacyr Fenelon em torno do sistema de cotas de participação. Assim, ao aproximar o conteúdo de *Não é nada disso...* dos debates desencadeados, Melo elucida questões de ordem estética, política e ideológica então em jogo.

No capítulo final da seção, “Os festivais de cinema de cinema de *Marcha* e seu papel na construção de um circuito cultural de resistência (Uruguai, 1967-1968)”, Mariana Villaça entrelaça em sua narrativa histórica o circuito cultural de uma cidade, a resistência política e a recepção da imprensa ao se deter na revista cultural uruguaia *Marcha*. São fartas as fontes reunidas pela autora, por intermédio das quais mergulhamos no universo

da formação da cinemateca, de cineclubes e dos festivais de cinema, locais nos quais seus frequentadores assistiram a filmes censurados nos países vizinhos. No geral, a historiadora mostra como a revista, ao analisar o panorama cultural de Montevideu, participa do delineamento de uma política cultural engajada, apta a contribuir com uma política de resistência.

No quarto e último eixo de *Cinema e história*, “A historicidade das imagens”, apresentado por Carolina Amaral de Aguiar, agrupam-se textos que problematizam como imagens produzidas em conjunturas específicas e particulares reverberam em outros contextos e temporalidades à medida que passam a explicar, ou mesmo refletir questões coletivas.

No primeiro capítulo da seção, “Soldados com a câmera na Guerra da Argélia (1954-1962): pesquisa histórica e análise fílmica”, Jean-Pierre Bertin-Maghit analisa as imagens produzidas por combatentes franceses durante esse conflito, tratando-as como documentos culturais privados que, com o tempo, mudam de *status*, ao se tornarem fragmentos de uma história pública. No ensejo de delimitar a singularidade da perspectiva dos soldados, o autor confronta imagens e depoimentos pessoais dos combatentes ao discurso oficial impresso nas imagens veiculadas pelo Service Cinématographique des Armées (SCA) e a depoimentos de seus cinegrafistas.

No texto que se segue, “O filme amador e o estatuto ambíguo do documento: lições de Zapruder”, Felipe da Silva Polydoro aborda a mudança de *status* das imagens do assassinato de John Kennedy, capturadas pelo imigrante ucraniano Abraham Zapruder. Na esteira disso, expõe-se como as imagens amadoras realizadas em caráter privado se convertem em um documento audiovisual de grande importância para a história estadunidense, no qual a autenticidade e fidelidade das imagens se amplia conforme se incrusta e se estende na memória coletiva.

Em “*Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964): as reformas de base e a tese do sertão pré-didático”, Isadora Remundini aproxima o filme da proposta das reformas de base do governo João Goulart para destacar o projeto político-pessoal do realizador, em meio ao cotejo entre a análise fílmica e o contexto social. Ao situar realizador, obra, recepção crítica quando do lançamento, Remundini esclarece como *Maioria absoluta* foi encarado pela crítica histórica de Jean-Claude Bernardet, à época da redemocratização do país (1985), segundo uma perspectiva orientada pela revisão crítica da proposta nacional-popular dos anos 1960.

Em “Uma rota clandestina de imagens produzidas no Brasil durante a ditadura militar”, Patrícia Machado analisa a circulação das imagens tomadas por Eduardo Escorel e José Carlos Avellar do enterro do estudante Edson Luís, morto no Rio de Janeiro pela violência da ditadura militar. Ao identificar a apropriação de algumas dessas imagens no noticiário em Cuba e na França, no filme *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker, a pesquisadora descortina todo um circuito subterrâneo no qual essas imagens circularam em outras temporalidades e contextos, ao formar um interessante mosaico de entrevistas, depoimentos, cartas e informes.

Para fechar o livro, “Imagens de atrocidade e modalidades do olhar: questões de método”, assinado por Vicente Sánchez-Biosca, retoma imagens fotográficas e audiovisuais, associando-as ao contexto e às condições técnicas em que foram capturadas. Com tal procedimento, fica patente como a recepção dessas “imagens de atrocidade” pode escapar aos propósitos de sua realização ao trilhar caminhos distintos e provocar efeitos diversos,

tanto à época de sua captura e circulação inicial quanto nos anos seguintes, o que comprova a mobilidade do seu *status* dessas imagens, especialmente se tomadas como ponto de partida para “mil enigmas e interrogações”.

Em suma, *Cinema e história* é uma relevante contribuição para o desenvolvimento das pesquisas no país no seu campo de estudo. O resultado final não é pouco: afinal, ele contribui decisivamente ao articular, em seus quatro eixos temáticos, investigações que conciliam procedimentos críticos e históricos no delineamento de métodos aptos para lidar com a grande pluralidade de questões de ordem social, artística e ideológica que atravessam o fenômeno cinematográfico e sua história.

*Resenha recebida em maio de 2019. Aprovada em junho de 2019.*