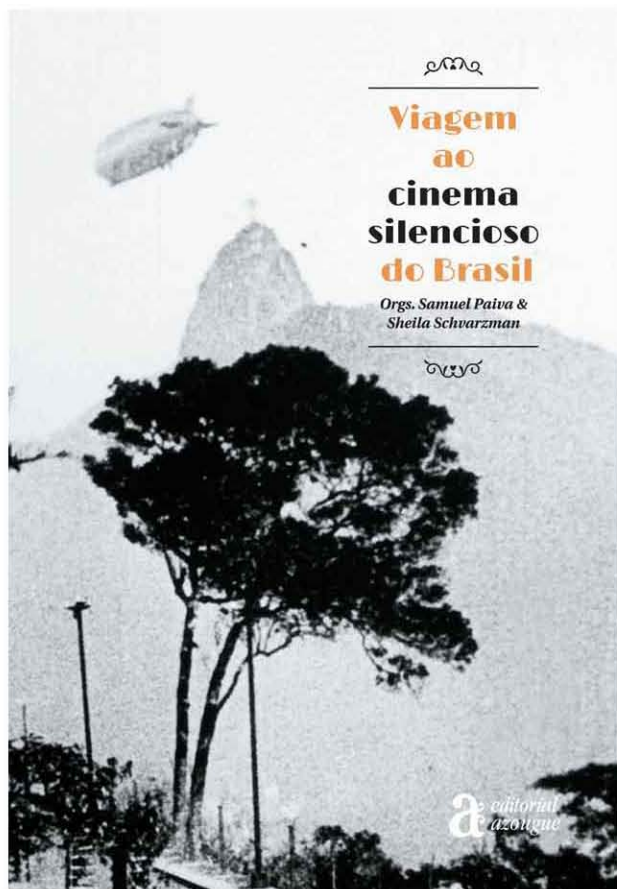


VIAGEM AO CINEMA SILENCIOSO DO BRASIL

O termo espanhol para pesquisa, *investigación*, se aplica com perfeição a quem estuda o cinema mudo brasileiro. Existe aí um parentesco com a investigação policial, na medida em que se trabalha com pistas, indícios e deduções dentro de um universo de ausências e informação rarefeita. São, portanto, um pouco detetives os pesquisadores que desde 2002 se reúnem mensalmente na Cinemateca Brasileira para examinar o que restou daqueles filmes (“cento e tantas horas”, segundo Carlos Roberto de Souza) e investigar as muitas lacunas dessa historiografia. Entre os projetos resultantes desses encontros estão a Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, evento anual da Cinemateca, e a recente publicação do livro *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, organizado por Samuel Paiva e Sheila Schwarzman (Azougue, 2011, 312 páginas).

Em 13 ensaios, mais textos introdutórios e anexos, especialistas se debruçam sobre um terreno movediço. Para começar, trata-se de uma filmografia condenada à incompletude, já que menos de 10% do que se produziu entre 1895 e 1930 deixou algum vestígio em movimento nos arquivos fílmicos. Além disso, muitos desses vestígios resumem-se a trechos incompletos e fragmentos. Do restante sobraram, quando muito, fotogramas ou apenas notícias esparsas em periódicos. É com isso que nossos investigadores tentam aos poucos montar o quebra-cabeça daquele período.

Num dos ensaios mais densos do volume, Eduardo Morettin dissecou três filmes de Silvino Santos em busca da construção de uma imagem do país. Para tanto, recorreu a documentos, telegramas, memorandos, relatos de expedições e jornais da época, numa espécie de *making of* interpretativo das obras. Nesse tipo de cotejo, nem sempre o cinema e as outras fontes se corroboram mutuamente. Annateresa e Mariarosaria Fabris verificaram





Thomaz Reis entre câmera e índios

a receptividade das elites brasileiras ao ideário fascista através da análise da visita do navio-exposição *Regia Nave Italia* ao Brasil em 1924. Encontraram muito menos entusiasmo nas imagens do filme-registro da efeméride do que nas palavras da imprensa. A contradição pode estar também dentro do próprio filme: Flávia Cesarino Costa desconstrói o apelo de dois curtas sobre curas milagrosas (de 1924 e 1931) apontando a ausência de qualquer imagem que comprovasse o entusiasmo das cartelas.

A cautela, a insegurança e às vezes a frustração acabam matizando diversos textos, numa pauta dupla que revela não só as conclusões como também o processo às vezes angustiante do pesquisador. Lucilene Pizoquero, por exemplo, lamenta a descontextualização quase completa das cenas de *Em família – reminiscências do passado: 1910-1914* (1914), ao mesmo tempo em que aponta as contradições entre modernidade e arcaísmo contidas nesse e em três filmes semelhantes da mesma época. Em seu estudo assumidamente provisório sobre o cinema de proficiência científica nas duas primeiras décadas do século passado, Alfredo Luiz Suppia traz informações fascinantes sobre o gênero no mundo, mas apenas para concluir que não há como aferir a inserção do Brasil naquele momento, a não ser por uns poucos títulos caracterizados nos jornais como “comico-phantásticos”. Num caso quase pitoresco, Guiomar Ramos não esconde o malogro da sua tentativa de conectar as memórias de uma parente centenária com as imagens de um filme sobre a visita dos reis da Bélgica em 1920: a velha senhora era absolutamente indiferente ao cinema do seu tempo.

Os dois organizadores do livro comparecem com seus respectivos ensaios. Samuel Paiva tem dificuldade em definir um conceito de viagem através do cinema, valendo seu artigo mais por recontar a história e as características da revista *Cinearte*. Já Sheila Schvarzman, em sua análise dos gêneros *travelogue* e *cavação* a partir do documentário *Brasil pitoresco, viagens de Cornélio Pires* (1925) – ou dos 24 minutos que dele sobreviveram –, chama atenção para a importância da descrição nesse tipo de estudo.

Muitos desses filmes nunca foram vistos pelos leitores do livro, e vários jamais o serão. A minuciosa descrição das cenas e da presumida atitude dos realizadores através de enquadramentos e montagem é que vai propiciar a identificação de pressupostos etnográficos, econômicos e políticos. Numa palavra, a ideologia dos filmes.

Trabalho exemplar nesse sentido é o que desenvolve Ana Lobato a respeito de filmagens de Luiz Thomaz Reis no contexto da Comissão Rondon. Uma leitura instrumentalizada das cenas vai indicar, entre outras coisas, como elas ilustram à perfeição o paradoxo rondonista: ao lema “Morrer, se necessário for; matar, nunca” opunha-se uma “morte da alteridade”, ao transformar os índios em trabalhadores nacionais. Os filmes de Thomaz Reis são objeto ainda de um interessante ensaio de Paulo Menezes sobre a assepsia da imagem do índio para evitar a oferta de espetáculos selvagens e, ao mesmo tempo, edificar uma narrativa teleológica no rumo da “civilização”.

Como é comum em livros compostos de trabalhos de estilo acadêmico, este caracteriza-se por um alto índice de sobreposições. Elas se dão, primeiramente, pelo recurso frequente a textos e pesquisas que os antecederam no campo estudado. Nesse aspecto, cabe destaque aos de Paulo Emilio Sales Gomes, Tom Gunning, Jean-Claude Bernardet, Hernani Heffner e Jurandyr Noronha (que lançou em 2008 o *Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro – de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro*). Há também as sobreposições entre vários textos do livro, que, por tratarem de período demarcado, baseiam-se às vezes nas mesmas definições clássicas. Por fim, existem redundâncias dentro de um mesmo artigo, frutos de um desejo de exatidão e fundamentação.

Alguns cochilos de redatores e revisores, porém, não tiram o mérito de mais essa investigação no ambiente do primeiro cinema brasileiro. O caráter provisório e eventualmente precário do trabalho dos “detetives” traduz as dificuldades de se lidar com a perda e a insuficiência. Daí qualquer novo achado ou nova interpretação ser sempre preciosa e iluminadora.