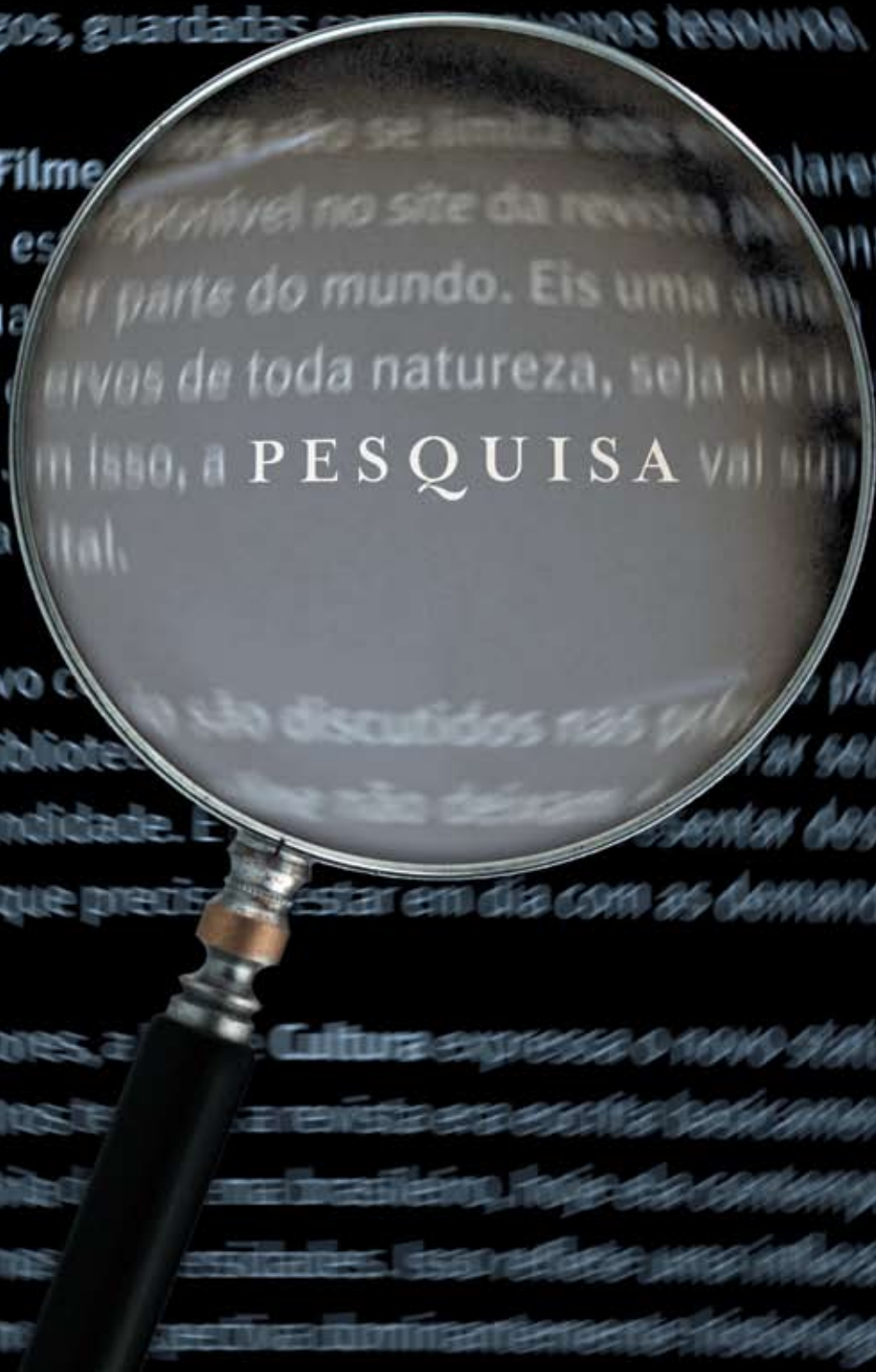


59

FILMECULTURA



IMAGINE UM ESPETÁCULO COM TODOS OS ESPETÁCULOS.



Petrobras Cultural. Toda a cultura brasileira no mesmo lugar.

A diversidade cultural é um dos principais patrimônios do Brasil. Mais do que isso, ela tem o poder de transformar o país. Por isso, a Petrobras investe na preservação, memória, produção, difusão, formação e na educação para as artes através do Petrobras Cultural. Sempre com rigor e transparência. Saiba mais em www.petrobras.com.br/ppc





PRESIDENTA DA REPÚBLICA DILMA ROUSSEFF
MINISTRA DA CULTURA MARTA SUPLICY
SECRETÁRIA EXECUTIVA / MinC JEANINE PIRES
SECRETÁRIO DO AUDIOVISUAL LEOPOLDO NUNES
GERENTE DO CTAv LIANA CORRÊA

Filme Cultura é uma realização viabilizada pela
parceria entre o Centro Técnico Audiovisual – CTAv/SAV/MinC
e a Associação Amigos do Centro Técnico Audiovisual – AmiCTAv.

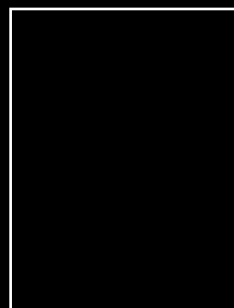
Este projeto tem o patrocínio da Petrobras e utiliza os incentivos
da Lei 8.313/91 (Lei Rouanet).

www.filmecultura.org.br
www.facebook.com/filme.cultura
www.twitter.com/filmecultura



CTAv/SAV/MinC - Centro Técnico Audiovisual
Avenida Brasil, 2482 | Benfica | Rio de Janeiro | RJ | Brasil
cep 20930.040
tel 55 (21) 3501 7800

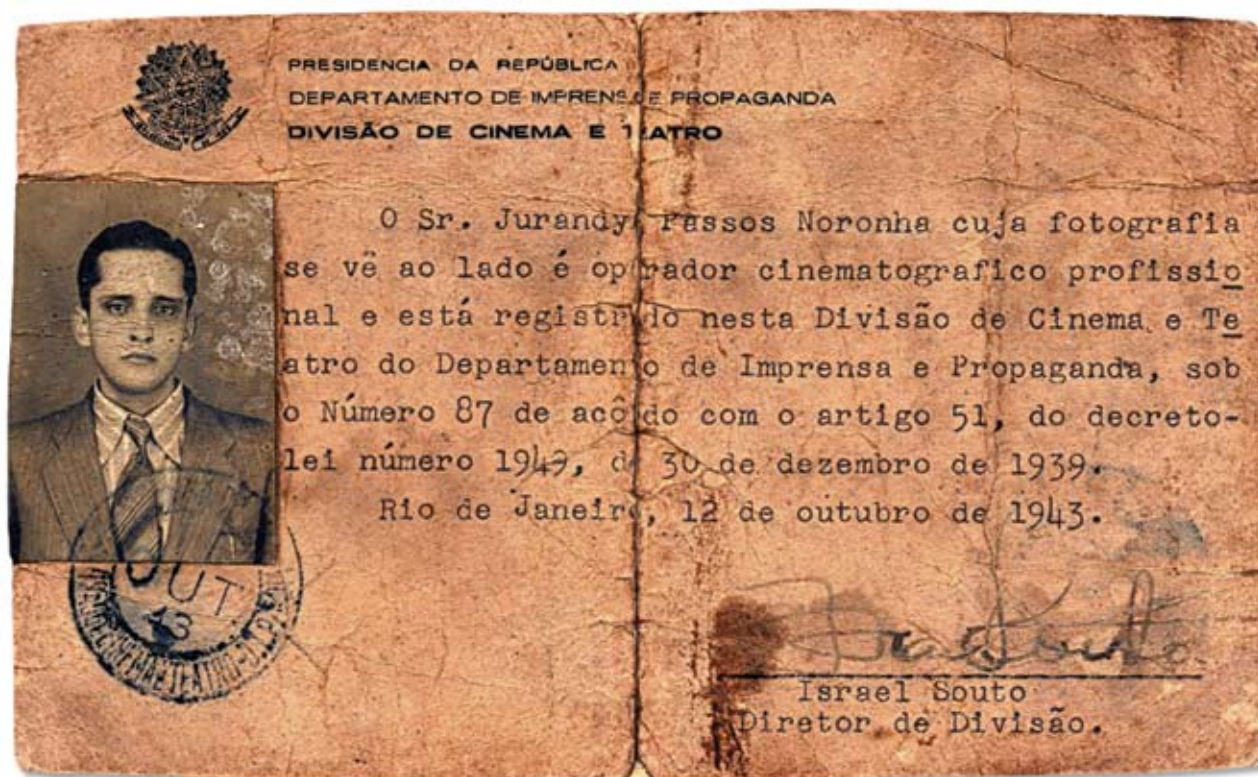




4 CINEMABILIA | **5** EDITORIAL | **6** OS LIMITES DE UMA BIBLIOTECA INFINITA FRANCIS VOGNER DOS REIS | **11** O PAPEL RESISTE CARLOS ALBERTO MATTOS
16 CUIDADORES DA MEMÓRIA LILA FOSTER | **20** COMO ENCONTRAR - E PERDER - FILMES FABRICIO FELICE
25 NOTA SOBRE UM BANCO DE TESES JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA | **29** ESTUDOS DE CINEMA MARIA DORA MOURÃO E ANELISE R. CORSEUIL
34 OS BRASILEANISTAS DO CINEMA ALEXANDRE FIGUEIRÔA
39 LÁ E CÁ: PESQUISA - DUAS OU TRÊS COISAS QUE EU SEI DELA PAULO ANTONIO PARANAGUÁ
44 CINEMATECA DE TEXTOS: O HISTORIADOR ALEX VIANY MARIA RITA GALVÃO | **50** LIVROS: CINEMA NAS ESTANTES LUÍS ALBERTO ROCHA MELO
55 ENTREVISTA ANTONIO VENANCIO | **58** ENTREVISTA REMIER LION | **61** ACHADOS E PERDIDOS LEONARDO ESTEVES
67 PERFIL: HELENA SALEM CARLOS ALBERTO MATTOS | **71** OUTRO OLHAR: CINEMA DE BATOM MARIA DO ROSÁRIO CAETANO
74 ENSAIO FOTOGRÁFICO: ENCONTRO MÁGICO MIGUEL RIO BRANCO | **80** OUVIR O MERCADO LÚCIA VALENTIM RODRIGUES
84 FILMES BRASIL AFORA CAIO CESARO | **86** UM FILME: SUDOESTE ELY AZEREDO E RODRIGO DE OLIVEIRA
92 E AGORA? NELSON PEREIRA DOS SANTOS | **94** E AGORA? HELVÉCIO MARINS JR. | **96** PENEIRA DIGITAL CARLOS ALBERTO MATTOS

FILMECULTURA

SUPERVISÃO GERAL LIANA CORRÊA | EDITOR E JORNALISTA RESPONSÁVEL CARLOS ALBERTO MATTOS (MTB 17793/81/83)
REDATORES CARLOS ALBERTO MATTOS, DANIEL CAETANO, LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | COORDENAÇÃO EXECUTIVA ROSÂNGELA SODRÉ
PRODUTOR/PESQUISADOR ICONOGRÁFICO LEONARDO ESTEVES | ASSISTENTE DE PRODUÇÃO DANIEL MAGALHÃES
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO MARCELLUS SCHNELL | REVISÃO RACHEL ADES | PRODUÇÃO GRÁFICA SILVANA OLIVEIRA
GERENCIAMENTO DO PROJETO AMICTAV – FREDERICO CARDOSO E JAL GUERREIRO
COLABORADORES NESTA EDIÇÃO ALEXANDRE FIGUEIRÔA, ANELISE R. CORSEUIL, CAIO CESARO, ELY AZEREDO, FABRICIO FELICE,
FRANCIS VOGNER DOS REIS, JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA, LILA FOSTER, LÚCIA VALENTIM RODRIGUES,
MARIA DO ROSÁRIO CAETANO, MARIA DORA MOURÃO, MIGUEL RIO BRANCO, PAULO ANTONIO PARANAGUÁ, RODRIGO DE OLIVEIRA
AGRADECIMENTOS MARIA RITA GALVÃO, CLAUDINEY JOSÉ FERREIRA/ITAÚ CULTURAL, JOÃO LUIZ VIEIRA, HERNANI HEFFNER,
DINA E TATIANA SALEM LEVY, ADOLFO MONTEJO NAVAS, PEDRO BUTCHER, KARINA SEINO, OLGA FUTEMMA/CINEMATECA BRASILEIRA,
CINEMATECA DO MAM, JOELMA ISMAEL, GLÓRIA BRÄUNIGER/FUNARTE, IVELISE FERREIRA, ALICE GONZAGA/CINÉDIA, ALBERTO NASIASENE



Durante o Estado Novo, a captação de imagens em logradouros públicos era objeto de controle do governo.

Os cinegrafistas ligados ao DIP e a produções devidamente autorizadas portavam documentos como essa

carteira de Jurandyr Noronha, à época funcionário do Departamento. Assim estavam imunes a uma eventual detenção.

Mais tarde, Jurandyr Noronha viria a se tornar também um dos principais pesquisadores do cinema brasileiro.

Não precisamos ir muito longe para perceber o que se passa com a pesquisa sobre cinema brasileiro, tema de capa desta edição. A própria **Filme Cultura** encarna e exemplifica as transformações ocorridas na atividade nos últimos 20 anos.

Em sua primeira grande fase, de 1966 a 1988, a revista consolidou-se como uma referência das mais importantes para a reflexão sobre cinema no Brasil. Nasceu numa época em que raras eram as publicações nacionais do gênero. Com o tempo, virou item de colecionador. Poucas eram as estantes que ostentavam uma coleção completa. Edições eram procuradas em sebos, emprestadas aos amigos, guardadas como pequenos tesouros.

Desde sua retomada em 2010, a **Filme Cultura** não se limita aos exemplares impressos a cada número. A coleção completa está disponível no *site* da revista para consulta e *download*, acessível a tempo e a hora em qualquer parte do mundo. Eis uma amostra da tendência à digitalização e à mundialização de acervos de toda natureza, seja de documentos, seja de imagens, fixas ou em movimento. Com isso, a pesquisa vai superando a era da raridade e entrando na idade da abundância digital.

As virtudes e os limites desse novo cenário são discutidos nas próximas páginas. As facilidades oferecidas pelas bibliotecas *online* não deixam de cobrar seu preço em termos de abrangência, precisão e profundidade. E não deixam de representar desafios às vezes gigantescos para as instituições que precisam estar em dia com as demandas do momento.

Também no elenco de colaboradores, a **Filme Cultura** expressa o novo status da pesquisa sobre cinema. Se em seus primeiros tempos a revista era escrita basicamente por jornalistas, críticos e pesquisadores da história do cinema brasileiro, hoje ela contempla também os ensaístas e teóricos atuantes nas universidades. Isso reflete uma inflexão do termo “pesquisa”, que se descola de uma perspectiva predominantemente historiográfica para abarcar os chamados estudos de cinema, com suas pautas interdisciplinares e seus cortes transversais na análise da filmografia brasileira.

Os artigos desta edição, em seus autores e objetos, cobrem uma variedade de protagonistas da pesquisa, incluindo dos históricos “juntadores de papel” aos acadêmicos contemporâneos, passando por brasilianistas do cinema, caçadores de imagens e “descobridores de filmes”.

Da mesma forma, procuramos abordar as diversas acepções do termo “pesquisa” quando aplicado ao cinema: pesquisa de documentos, de textos, de imagens, de filmes e também de mercado. Até mesmo o ensaio visual do fotógrafo e cineasta Miguel Rio Branco partiu de uma pesquisa do artista em meio aos índios caiapós.

Mais que um trabalho de simples arqueologia, portanto, a pesquisa em cinema é um campo de ação multifacetada, que abrange a investigação *tout court*, a criação de métodos, o pensamento teórico e a criação literária e artística. A ela importa o passado tanto quanto, simultaneamente, redesenha o seu próprio futuro.

POR FRANCIS VOGNER DOS REIS

OS LIMITES BIBLIOTECA

DOSSIÊ
PESQUISA

**A INTERNET CRIOU FACILIDADES,
MAS TAMBÉM ESTIMULOU A
SUPERFICIALIDADE NAS PESQUISAS**



Até meados dos anos 1990 a formação e a produção intelectual dependiam dos tradicionais meios e métodos eruditos. Esses meios e métodos exigiam um esforço que não considerava atalhos. Fazer uma pesquisa sobre um assunto ou um autor carecia do usufruto mais lento do tempo e de uma dedicação prática mais árdua. Era necessário ir às fontes, conhecê-las e compará-las e, em muitos casos, se dedicar ao estudo de outras línguas, já que algumas obras não estavam traduzidas e publicadas na língua nativa do pesquisador, fosse ele profissional ou diletante. Os caminhos da produção e acumulação de conhecimento eram um processo literalmente físico, limitado pelo tempo e pelo espaço: deslocar-se às bibliotecas, abrir livros, pesquisar arquivos, dedicar horas às leituras e etc. Pesquisa não era somente a soma de dados, articulação de saberes e informações fragmentadas, mas um processo moroso e acumulativo, em que a eficiência não era um valor na constituição dos saberes.

The world's greatest sinner

DE UMA INFINITA

Para um crítico e estudioso de cinema, ir às bibliotecas, arquivos de jornal, acervos pessoais e cinematecas era essencial. Ter contato tátil com os arquivos, ver os filmes em sua duração integral não era somente prerrogativa, mas condição inequívoca e fundamental. No Brasil, os livros disponíveis de autores estrangeiros chegavam anos depois de suas repercussões nos lugares de origem (e após o esfriamento ou superação das questões que abordavam). No caso do pesquisador de cinema brasileiro, a situação se agravava por incontáveis motivos de diferentes naturezas: pouco estímulo às publicações e falta de interesse público e privado na edição de livros e revistas, má preservação e desaparecimento definitivo de documentos, manuscritos, diários e filmes, ainda que o esforço e o engajamento de muitos pesquisadores em preservar e catalogar o legado intelectual e artístico do cinema brasileiro tenha forjado uma consciência de urgência obrigatória e teimosa com relação à preservação das fontes históricas.

Em alguma medida, esses meios e métodos ainda são processos desejados e inevitáveis na formação erudita e no trabalho de pesquisa. Não há outro caminho em um trabalho mais rigoroso e substancioso. Só que hoje a internet oferece atalhos para estudiosos e pesquisadores, dá acesso a uma série de materiais importantes que muitas vezes não poderiam ser conseguidos de outras formas. Atualmente as pesquisas podem se iniciar em um *site* de buscas e em uma rede de compartilhamento de arquivos.

A cultura da internet que se popularizou em larga escala nos anos 2000 mudou radicalmente a cultura de cinema e, por consequência, os processos de pesquisa. Os *sites* de pesquisa geral (como o Google) e de buscas específicas (como o IMDB) defrontam o pesquisador a inúmeros materiais, muitos deles jamais publicados em português, inúmeras referências biográficas, filmográficas e bibliográficas. *Sites* e programas de compartilhamento deixam disponíveis milhares de filmes – tanto os que existem no mercado brasileiro quanto os que estão fora de circulação ou que jamais foram exibidos no país –, muitos livros, artigos, ensaios, imagens e músicas. Vários arquivos pessoais tornaram-se públicos, muitas pesquisas publicadas e não publicadas oficialmente encontraram um meio de visibilidade e acesso universais. A digitalização de conteúdos impressos (jornais, revistas e livros) tem se tornado coisa comum, ainda que seja mais tímida que o necessário. O próprio material produzido para a internet em *blogs* e revistas eletrônicas já tem volume o bastante para ser considerado referência incontornável de pesquisa, ainda que mais fragmentado, esparso e menos sistemático que publicações especializadas de vulto.

Além do conteúdo textual, a internet é um infinito banco de imagens, seja de fotos ou de imagens em movimento. O *site* de vídeos Youtube, por exemplo, hoje abriga filmografias completas, assim como é possível lá encontrar trechos do programa *Abertura*, que Glauber Rocha fez para a TV Tupi em 1979 e 1980, entrevistas e intervenções de Jean-Luc Godard na televisão, trechos e trilha sonora de *The world's greatest sinner* (1962), filme raro e obscuro dirigido pelo ator Timothy Carey, filmes integrais da Black Wave (a *nouvelle vague* da antiga



lugoslávia), discursos de chefes de Estado de diversas épocas, imagens amadoras de denúncia, pessoas expondo sua própria imagem, *voyeurs* compartilhando suas taras. Na *web* também se encontram reproduções de pinturas e gravuras de Giotto, Da Vinci, Rembrandt, Manet, Goeldi e os curtas, novos e antigos, do Ivan Cardoso. A variedade de imagens e textos é infinita, e a sua organização, selvagem; não supõe hierarquia dos saberes, cronologia e disciplina de leitura. Há em todo esse volume de informação uma relativa autonomia com relação aos centros produtores de informação e conhecimento, como os grandes veículos de comunicação de massa e as universidades. A erudição dá lugar à superinformação. O erudito ao eclético aficionado. A pesquisa agora ao alcance das mãos e dos olhos. A enciclopédia (a Wikipédia) nunca foi tão popular e tão fácil de ser consultada.

Apesar dessa nova realidade, as instituições tradicionais responsáveis pelo arquivamento, preservação e catalogação ainda têm dificuldade para otimizar seus serviços via *web*, já que raramente tornam disponíveis o conteúdo de seus arquivos. As cinematecas, por exemplo, vivem em uma época pré-internet. Os *sites* das cinematecas francesa, portuguesa e de Bolonha são páginas institucionais com apresentação dos seus serviços e etc. Não oferecem opções de pesquisa sobre seus acervos. No caso da Cinemateca Francesa, no que tange às facilidades da internet, ela só cedeu aos benefícios das transações comerciais ao colocar suas publicações à venda em seu *site*. Por sua vez, o *site* da Cinemateca Brasileira (cinemateca.com.br) possui campos de pesquisa que disponibilizam informações filmográficas, títulos do acervo de vídeos, mas não a relação dos filmes em 8, 16 e 35 mm depositados na instituição. Apesar disso, o *site* da Cinemateca Brasileira possui uma base de dados com catálogos do conteúdo da sua biblioteca, periódicos e arquivos pessoais e institucionais e, nesse sentido (justiça seja feita), ela está à frente das colegas europeias. Já o *site* da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que na verdade é uma subseção do *site* do MAM, só conta com apresentação e divulgação de cursos. Mas esses *sites*, institucionais, deveriam ser ferramentas de pesquisa? Não obrigatoriamente, pois não foram criados com esse intuito. Entretanto, não deixa de ser estranhamente curioso que os *sites* das cinematecas se esforcem pouco em tornar público o catálogo de seus acervos e se prestem somente a ser um panfleto de apresentação de sua “missão” institucional e guia de programação. Transformar os *sites* em fontes de pesquisa facilitaria muito o trabalho das próprias cinematecas, como também de pesquisadores, programadores e curadores que continuamente recorrem a essas instituições.

Talvez essa resistência conservadora das cinematecas em ceder às facilidades de pesquisa oferecidas pela internet reflita uma postura mais criteriosa na relação com seus arquivos, fazendo da burocracia uma espécie de entrave simbólico dos cuidados e da necessidade primordial da preservação. É questionável? Sim. Compreensível? É, em alguma medida, ainda que não seja aceitável. Para os pesquisadores esse modo de as instituições trabalharem é obviamente um problema, porque é uma postura cerceadora. Para os preservadores é necessário porque ajuda a manter a integridade de coisas que são perecíveis. Burocratizar o acesso é um maneira de conservar.



Uma crítica às supostas facilidades das inovações no campo do conhecimento é um arejamento intelectual necessário. É possível, portanto, apontar algumas contradições no campo de trabalho intelectual na internet, já que esse fenômeno está inserido em um contexto cultural e histórico mais amplo em que a popularização desse tipo de procedimento de pesquisa (hoje todo mundo “joga no Google”), a viabilidade de acesso a materiais diversos (alguns diriam “democratização de conteúdos”) reflete e responde por um estado de coisas bastante complexo. Se é justo comemorar essa realidade, não é de se ignorar o fato de que aí também residem de modo inevitável traços de uma miséria cultural contemporânea. Miséria esta que é uma ideologia disseminada que prega a facilidade do conhecimento, não só de seu acesso, mas também de sua apreensão e construção. Um traço corriqueiro visível dessa ideologia está na educação. Está nas escolas (sobretudo públicas) que não reprovam os alunos, nas escolas modernas que desprezam livros para que os estudantes “construam o conhecimento por eles mesmos”, como se fosse possível fazer isso sem lastro, sem se relacionar com o legado da tradição. Uma geração com formação intelectual à base de resumos, apostilas e exercícios da inteligência sensível. A construção do conhecimento (árdua porque difícil e demorada) deu lugar à facilidade do conhecimento (prazerosa, porque rápida e mediada por sínteses explicativas).

É natural, portanto, que na internet essa cultura do menor esforço ganhe seu campo mais viciosamente profícuo. É possível arriscar dizer que muitos estudantes nascidos entre o fim dos anos 1990 e início dos 2000 raramente pisam em uma biblioteca. O tempo perdido em uma pesquisa tradicional foi rapidamente compensado pela eficiência dos *sites* de busca. A internet passou a ser não somente um banco de dados, mas um oráculo. O que antigamente se chamava “intelectual de orelha de livro” ou “intelectual de nota de rodapé”, pode ser chamado hoje de “intelectual de Wikipédia”.

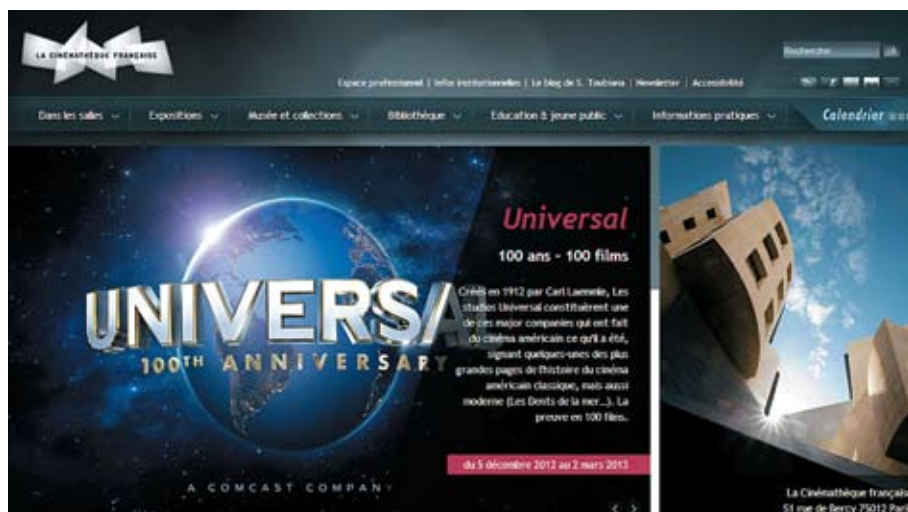
No caso do cinema – no que diz respeito à sua erudição – é possível ver aí traços bastante significativos do problema. Se uma geração inteira, especialmente no Brasil, se erigiu por meio da internet tendo acesso a alguns filmes raros e/ou caros disponíveis para *download*, e textos clássicos (traduzidos ou não) da crítica de cinema, muita gente se formou crítico tendo à sua frente amplo repertório crítico disponível na *web*. Entretanto, não é possível ignorar que ainda hoje a internet não dá conta sozinha de um trabalho de pesquisa mais denso e sistemático porque, além da variedade infinita de opções, é irrefutável a necessidade de imersão profunda nos assuntos pesquisados. Na geração da informação, o conhecimento corre o risco de se reduzir à mera informação bem fundamentada. Pode-se discutir Machado de Assis tendo, somente, informações sobre sua obra, seu estilo e lendo trechos de seus livros; é possível conhecer imagens dos filmes de Straub e Huillet vendo trechos na internet; e nada nos garante que grande contingente dos 28.886 *views* de *Alexander Nevsky* (1939), de Sergei Eisenstein, no Youtube, não são somente cliques de curiosos que abandonam o filme em minutos ou segundos. Hoje, com a avalanche de informações disponíveis, podemos muito bem saber quem são tais autores e artistas, o que fizeram e etc., mas, mesmo assim, conhecê-los muito pouco.



Se a internet estimula e se insere nesse fenômeno cultural amplo em que o tempo de pesquisa e reflexão está subordinado aos predicados de facilidade e velocidade, como forma de resistência (e redirecionamento das potencialidades das ferramentas de pesquisa e produção intelectual) é preciso afirmar justamente o contrário, fazendo dessas ferramentas virtuais meios que sirvam ao rigor e não à mera e simples eficiência. Um *blog* como o Dicionários de Cinema (dicionariosdecinema.blogspot.com.br), do crítico Luiz Soares Júnior, e uma revista como a Foco - Revista de cinema (focorevistadecinema.com.br), editada pelos críticos Bruno Andrade, Felipe Medeiros e Matheus Cartaxo, não primam pela periodicidade, mas possuem um dos trabalhos mais interessantes na internet, em que o altruísmo não é sinônimo de precariedade. A Foco, além de lançar textos originais, publica, assim como o Dicionários de Cinema, traduções de críticos franceses como Jacques Rivette, Jacques Lourcelles, Jean-Claude Biette, Michel Mourlet e Louis Skorecki, que, apesar da importância capital (e até central) na história da crítica, jamais tinham sido traduzidos para o português. Já a revista Zingu!, que recentemente encerrou suas atividades, realizou nos últimos sete anos 54 números com pesquisas extensas sobre o cinema da Boca do Lixo, com levantamento e digitalização de material de imprensa, transcrição de fortuna crítica e entrevistas com diretores, produtores, atores e técnicos que atuaram naquele polo de produção paulistano. A revista assumiu pra si a responsabilidade de organizar e refletir sobre um repertório ainda marginalizado nas universidades.

Esses são somente alguns exemplos de veículos que ampliam as possibilidades da internet no que diz respeito à produção intelectual porque, desde suas gêneses, a concepção de pesquisa parte do tradicional dístico tempo e trabalho. A construção do conhecimento é árdua, mas possui resultados sólidos, mesmo na variedade e nas possibilidades infinitas da internet. ■

Francis Vogner dos Reis é crítico e professor de cinema, programador da Mostra de Cinema de Tiradentes, roteirista e mestrando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP.



PARA OS PESQUISADORES, CHEGARÁ O DIA DA DIGITALIZAÇÃO TOTAL?

O cinema tem menos de 120 anos de idade mas certamente já produziu tanto ou mais papel quanto outras artes mais antigas. São livros, revistas, jornais, folhetos, projetos, roteiros, documentos de produção, fotografias, recortes de imprensa, cartazes, postais, programas de cinema... Uma papelada sem fim que ocupa mais espaço que as latas de filmes e fitas de vídeo acumuladas em toda a era pré-digital.

Isso porque a existência do cinema coincidiu com a profusão dos meios impressos e as facilidades da reprodução xerográfica ao longo do século XX. Hoje nos deparamos com um refluxo nessa maré, graças aos arquivamentos digitais e ao compartilhamento nas nuvens da internet. O papel vai aos poucos deixando de ser o centro da memória sobre o cinema, além dos próprios meios audiovisuais. Mas se e quando a rede de computadores vai substituir plenamente a documentação impressa, essa é uma discussão que ainda pode preencher muitas folhas de papel. Como estas que você tem nas mãos agora.

A época dos “juntadores”

A era de ouro do papel no cinema brasileiro começou nos anos 1920, quando Adhemar Gonzaga resolveu organizar em arquivos o material sobre cinema que colecionava desde a infância. Os estúdios da Cinédia, fundados em 1930, incorporariam o acervo de papel de Gonzaga paralelamente à produção de filmes. Essa simbiose de indústria e documentação é mesmo característica de uma arte que, por muito tempo, teve sua circulação restrita aos meios comerciais. A falta de acesso fácil aos filmes gerou uma procura voraz pelos registros e subprodutos gráficos. Uma procura muitas vezes fetichista, pois substituíu o contato com o filme e permitia algum tipo de relação com astros, estrelas e personalidades do mundo cinematográfico.

Ainda hoje, com seus mais de 100 mil documentos, os arquivos da Cinédia constituem uma das fontes mais fecundas de pesquisa sobre o cinema brasileiro e internacional, sobretudo da primeira metade do século passado. A matéria de Leonardo Esteves nesta edição de Filme Cultura dá conta de outros acervos de vital importância para o conhecimento da história do cinema brasileiro. Acervos, aliás, tão vulneráveis a incêndios e enchentes quanto os de filmes.

A própria história dessas coleções ainda está por ser escrita – e daria um bom enredo. O papel, afinal, sempre foi objeto de disputas, ciúmes e possessividade. Nem todos os clássicos “juntadores” de papel tinham a benevolência de Alex Viány, que sempre coletou e colecionou para dividir com quem mais se interessasse. Ele próprio, ao apresentar sua pioneira *Introdução ao cinema brasileiro*, em 1959, menciona a “má vontade de alguns poucos, que muitas informações poderiam ter fornecido” e explica que não pôde “viver nos arquivos de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga durante alguns meses” em parte por “respeito aos planos livrescos desses bons amigos”.



Pedro Lima



Adhemar Gonzaga

ACERVO FUNARTE

O arquivo particular de Pedro Lima, com cerca de 20 mil documentos, é um dos 26 grandes arquivos de pessoas ou instituições (como a Embrafilme e o Concine) hoje abrigados na Cinemateca Brasileira, junto a dezenas de pequenas coleções. Isto somado ao acervo da própria cinemateca eleva o total de documentos à ordem das centenas de milhares, dando uma pequena ideia da imensidão do planeta papel.

Números como esse, que começam a perder sentido na era dos acervos digitais, são dados relevantes para os cultores dos acervos físicos. O detentor de um desses arquivos ainda costuma ser definido pelo volume de seu patrimônio e pela exclusividade de seus tesouros. Um exemplo: a editora do livro *Cinema brasileiro (1908-1978) – Longa-metragem* incluiu uma nota sobre o autor desse levantamento, o pesquisador Araken Campos Pereira Júnior, destacando que ele “organizou biblioteca com cerca de 5 mil volumes, discoteca com 7 mil discos, além de fototeca com cerca de 6 mil fotografias de filmes e artistas do mundo todo”.

Nomes como Michel do Espírito Santo, Jorge Kuraíem Filho, Francisco Luiz de Almeida Salles, Mário Civelli, Paulo Perdigão, Rubem Biáfora, Pery Ribas, Álvaro Rocha, Márcio Galdino, Antonio Jesus Pfeil, Vladimir Carvalho, Wills Leal, Pedro Veriano, Fabiano Canosa, Luiz Felipe Miranda e tantos outros se juntam aos de Gonzaga, Lima e Viany no panteão dos grandes “papeleiros” que ajudaram a construir uma inestimável memória do cinema brasileiro. Uma memória que a idade da *web* vem herdar e difundir exponencialmente.

Nem tudo está no digital

Em tempos de discussão sobre livros impressos e livros eletrônicos, perguntar se os meios digitais vão tomar o lugar dos impressos na continuidade dos acervos documentais sobre cinema pode soar como mais uma falsa questão. Mas foi pensando no que pode estar acontecendo já hoje no cotidiano de quem trabalha com isso que a Filme Cultura consultou alguns experientes pesquisadores sobre a resistência do papel e o futuro da nuvem.

As respostas foram quase unânimes em afirmar que o papel não está com os dias – nem sequer os anos – contados como fonte de pesquisa primordial sobre cinema no Brasil. Poucos foram tão enfáticos como Antonio Leão da Silva Neto, autor dos *Dicionários de filmes brasileiros* e outras publicações de referência, na relativa minimização dos acervos tradicionais. “Pouco pesquisei em papel para os meus últimos livros. Cada vez sinto menos necessidade, pois as informações eletrônicas nos chegam abundantemente”, diz. Mas logo

vem uma ressalva importante: “Como esses livros foram atualizações, consegui quase tudo pela internet e em contato com os produtores, diretores, atores e técnicos para a devida checagem. Mas as informações que temos disponíveis em mídia eletrônica são para um período de no máximo 20 anos. Para trás ainda é necessário a pesquisa em papel”.

Eduardo Morettin, pesquisador especializado na história do cinema brasileiro da primeira metade do século XX, acha que a pesquisa em fontes impressas continua sendo fundamental. E não só em arquivos convencionais, como ele explica: “Atualmente estou terminando um estudo sobre a presença do cinema na Exposição Internacional de 1922, que ocorreu no Rio de Janeiro. A documentação escrita foi fundamental para compreender o fenômeno. Neste caso, em que a análise não está centrada na obra de um diretor ou em um movimento ou ciclo, mas sim no momento cultural mais amplo com o qual o cinema dialoga e dele participa, os acervos documentais das cinematecas não são suficientes para entender a experiência, sendo necessário explorar arquivos ainda não consultados pelos historiadores do nosso cinema”.

Pesquisar, na verdade, é descobrir novos arquivos. E nisso o pesquisador geralmente chega antes da *web*. “A internet, tal como os arquivos públicos e privados, funciona por meio de seleção prévia daquilo que se imagina ser de interesse do usuário. E o verdadeiro trabalho do pesquisador é driblar esses filtros e ir atrás daquilo que está oculto”, ensina Luís Alberto Rocha Melo, estudioso da história do cinema brasileiro, cineasta e redator de Filme Cultura. Alexandre Figuerôa, autor de um artigo nesta edição, soma outros argumentos nessa linha: “O que será disponibilizado pela *web* deverá ser sempre os documentos e publicações oficiais, institucionais e das produções hegemônicas, ou seja, sempre existirá uma produção impressa marginal, periférica, alternativa, não massiva que sobreviverá e não estará incluída nos acervos digitais”.

A professora, cineasta e pesquisadora Aída Marques lembra que a produção de nova documentação em papel não dá sinais de estar se extinguindo, ainda que muita coisa já seja produzida em outros suportes. Ela vê o fim da pesquisa em papel num “longuíssimo prazo”. E argumenta: “O processo de digitalização dos acervos em papel apenas engatinha, especialmente no Brasil, mesmo em instituições sérias e relativamente bem dotadas em termos de verbas”.

É claro que na internet já existem muitos motivos para os pesquisadores festejarem. A ampla filmografia disponível através do *site* da Cinemateca Brasileira, o Acervo Alex Viany e as coleções das revistas Cinearte, A Scena Muda e Filme Cultura são alguns deles. Ainda assim, é muito pouco diante do tanto que ainda espera digitalização. “Embora a cada dia novos conjuntos de documentos sejam disponibilizados, acredito que a soma de tudo o que podemos atualmente consultar pela internet não passa da ponta do *iceberg*. No caso brasileiro, sobretudo, não passa de uma raspinha de gelo da ponta do *iceberg*”, enfatiza Carlos Roberto de Souza, ex-diretor da Cinemateca Brasileira. Souza chama atenção para um aspecto importante: “É bom torcer para que os arquivos que digitalizam acervos não cometam a temeridade de destruir os documentos originais. Lembro isso porque o procedimento é executado com alguma frequência”.



Paulo Paranaguá, pesquisador interessado no cinema latino-americano e autor de outro artigo nesta edição, pergunta-se: “Alguém imagina seriamente que o material sobre cinema é uma prioridade para digitalização, pelo menos na América Latina?”. Em Brasília, a pesquisadora Berê Bahia, cujo interesse recai sobre o cinema brasileiro e o festival local, oferece um esboço de resposta: “Por incrível que pareça, sendo o Festival de Brasília o mais antigo do país, seu acervo ainda não está digitalizado. E apesar de inúmeros sítios e *blogs* especializados em cinema, não dá para confiar numa total cobertura da produção candanga em seus 52 anos de história”.

Ao usar a palavra “confiar”, Berê Bahia toca no nervo de outra questão importante: a desconfiança na internet. Myrna Brandão, presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, avalia que a *web* “é imbatível como base de dados, mas, de modo geral, não é produtora confiável de conhecimento, o que requer sempre alguns cuidados”. Preocupação semelhante é citada pela pesquisadora Solange Straub Stecz, responsável pela coordenação da Cinemateca de Curitiba: “Mesmo com as facilidades da internet, o pesquisador precisa confrontar dados e acrescentar informações muitas vezes só disponíveis no suporte físico, como anotações de pé de página, comentários do autor, revisões, etc.”. Solange cita ainda um dilema muito comum no meio, que é a incerteza quanto à durabilidade das mídias digitais e à confiabilidade da nuvem em dispositivos como Dropbox e assemelhados. Isso sem falar na preservação e recuperação da correspondência e da documentação que circulam em correio eletrônico e através de mensagens de texto, autêntico desafio para o presente e o futuro.

Hernani Heffner, conservador da Cinemateca do MAM, é outro que aposta numa ainda longa convivência da pesquisa *on line* e *on paper*. “Mesmo com a digitalização, será preciso guardar os originais e sempre surgirão questões envolvendo-os. Além disso, a coleta e conservação de informações produzidas diretamente para digital revelou-se frágil e inconstante. Quando o mesmo documento circula em suportes tradicionais, a preferência é por ele, embora se tente reter tanto o papel, por exemplo, quanto o arquivo digital.” Heffner não se esquivava, contudo, a reconhecer uma tendência: “A consulta a arquivos tradicionais tende a diminuir e ficar restrita a pesquisadores que lidam com o século XX, se a área de pesquisa é cinema. De uma maneira geral, existirão documentos, cada vez em menor número, que ainda serão produzidos em suportes físicos como o papel. Serão os originais únicos, como cartas, rasquinhos, desenhos, etc.”

Autor de diversos livros sobre cinema brasileiro e que também assina artigo nesta edição de Filme Cultura, José Inácio de Melo Souza aponta os jornais diários e as revistas semanais como “zonas frágeis” para o papel, em função do advento das edições *on line*. De todo modo, ele vê os acervos de papéis ganhando cada vez mais importância graças ao estabelecimento de coleções em instituições públicas como a Cinemateca Brasileira e à sobrevivência de instituições privadas como a Cinédia. Melo Souza elege a política de compra de acervos favorecida pela Secretaria do Audiovisual nos últimos anos como “uma das ações governamentais mais positivas encetadas pelo Estado para a preservação da cultura cinematográfica.”





Dependência da celulose

Nem o mais louco dos homens ousaria prever o fim do contato do homem com o papel. Como diz Carlos Roberto de Souza, “a experiência sensorial e cognitiva do objeto livro é tão infinitamente rica de informações quanto o contato direto com qualquer documento de pesquisa em papel”. Luís Alberto Rocha Melo chega a apontar no papel um valor fenomenológico: “A internet e o computador instituíram um outro tempo, outras noções de espaço e de circulação de informações, um ritmo vertiginoso, que requer uma outra dinâmica de trabalho. Por isso a experiência de se pesquisar em acervos físicos é tão importante. O seu tempo muda. Você não se relaciona apenas com o papel, mas com todas as pessoas que cuidam do acervo, com a própria instituição, com as questões políticas que regem essa instituição. E a maneira como você se relaciona com tudo isso pode ser decisiva no sucesso ou no fracasso da sua pesquisa”.

Os prazeres da convivência com os papéis levam muitos pesquisadores a manter seus acervos em casa. O veterano Máximo Barro é um deles: “Jamais destruí um papel do acervo. Seria uma condenação *in aeternum*, sem possibilidade de reabilitação. Freudianamente os possuo como se fossem mães e filhas. Apesar dos confrontamentos que tenho com a esposa, continuo preservando a papelada nas aras onde sou diácono e mesmo em guarda-roupas de outras jurisdições”. Autor de diversas biografias, professor, montador e pesquisador emérito, Barro assim sugere o seu autorretrato: “O meu rosto num corpo de frade beneditino escrevendo sobre cinema com pena de ganso, mas tendo à sua frente o prelo de Gutenberg”. Não obstante, ele tem elogios à possibilidade de usar os teclados do computador para consultar em casa os arquivos de jornais e de outras instituições.

Ainda mais radical na opção pelo papel é a jornalista Maria do Rosário Caetano, organizadora de vários livros e que se identifica como “uma agitadora cultural preocupada com a preservação e difusão da memória cinematográfica brasileira”. Rosário não costuma navegar pela internet, embora se corresponda por *e-mails*. Leitora voraz de jornais e revistas, tem por hábito enviar aos amigos páginas de jornal anotadas. Guarda muito papel em casa, embora de forma caótica, como faz questão de dizer. Ela acha que os acervos em papel continuarão importantes “até que o país tenha recursos e quadros qualificados para digitalizar tudo o que foi gerado em documentos e livros, e formatar mecanismos de acesso a todos os interessados”.

Entre os menos celulose-dependentes, a crescente disponibilização de dados na internet vem fazendo com que mais e mais acervos pessoais sejam destinados a instituições. Antonio Leão da Silva Neto doou seu grande acervo a um instituto. José Inácio Melo Souza, que se diz em processo de “abandonar a pesquisa”, encaminhou sua coleção particular para a Cinemateca Brasileira. Hernani Heffner garante que nunca guardou nada. “Coloco tudo na Cinemateca do MAM. Não faz sentido ter ‘acervo pessoal’, a não ser que se queira ganhar alguma coisa com ele no futuro...” ■

(Leia a íntegra das respostas dos pesquisadores em filmeicultura.org.br)



UM DOS MAIORES DESAFIOS ENFRENTADOS POR CINEMATECAS E ARQUIVOS FÍLMICOS É PERMITIR QUE SUAS COLEÇÕES SEJAM CONHECIDAS E DISPONIBILIZADAS

Um filme faz um dos retratos mais belos da importância e das questões envolvidas no trabalho arquivístico: *Toda a memória do mundo* (Alain Resnais, 1956). O curta-metragem descreve os pormenores do processo de inventário, catalogação e indexação de livros, do momento em que são depositados na Biblioteca Nacional da França até chegarem às mãos do consulente. A incursão por este trabalho secreto e minucioso só faz sentido porque, diante de uma infinidade de objetos e opções, o consulente consegue ir ao encontro do seu desejo. Sem esse sistema, o acesso e a pesquisa seriam praticamente impossíveis. Mesmo que o contexto referido seja o de uma biblioteca nacional, podemos usá-lo aqui como ilustração de como a função primordial de uma cinemateca só se realiza neste movimento que vai da incorporação de filmes e documentos, sua descrição e manutenção física, até chegar à disponibilização para o público. Os acervos, porém, são muito maiores do que a capacidade e os investimentos disponíveis para que tudo seja processado. Diante dessas dificuldades, a sensação usual que se transmite é de que filmes estão sendo guardados a sete chaves e mantidos longe do seu público.

Cinematecas e arquivos de filmes são muitas vezes criticados por manterem seus acervos invisíveis. Um dos maiores desafios enfrentados é exatamente permitir que as suas coleções sejam plenamente conhecidas e disponibilizadas. A particularidade do cinema como uma arte da reprodução implica que o objeto em si não basta, é preciso filmes em boas condições para projeção ou matrizes para duplicação e digitalização. Além de materiais fílmicos, arquivos e cinematecas também conservam documentos, coleções fotográficas, arquivos pessoais, periódicos, equipamentos, tudo o diz respeito ao universo audiovisual. Tratar todos esses materiais inclui um trabalho constante de preservação, restauro e processamento de materiais para consulta, ciclo que não se completa para tudo o que é armazenado.

Mas, no seu cotidiano, arquivos realizam um trabalho que é pouco percebido pelo público e ao mesmo tempo fundamental para que os acervos sejam conhecidos e pesquisados: a constante catalogação e sistematização de informações a partir de materiais fílmicos e de sua documentação correlata como revistas especializadas, jornais, arquivos pessoais,

Toda a memória do mundo

DA MEMÓRIA

fotografias, cartazes. As raízes históricas da constituição deste corpo documental, sua sistematização e acesso, são inseparáveis da história das cinematecas e da pesquisa sobre a história do cinema no Brasil.

Coube aos pioneiros da preservação de filmes localizar tudo e qualquer coisa que havia restado da produção de cinema desde os primeiros tempos. Na tese de doutorado *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Carlos Roberto de Souza identifica um primeiros trabalhos de prospecção, aquele feito por Caio Scheiby no começo dos anos 1950, período no qual o crítico e produtor trabalhava na Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em uma viagem até Belo Horizonte, ele encontra em um antigo depósito três filmes brasileiros: *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, 1929), *Alma do Brasil* (Líbero Luxardo, 1932) e *Fragments da vida* (José Medina, 1929). Este primeiro interesse pelo cinema brasileiro antigo foi o que catalisou a organização da I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em 1952, na própria Filmoteca, além de iniciar um movimento de busca urgente por filmes produzidos no Brasil. O resultado desta primeira fase de prospecção foi incorporado ao acervo da antiga Filmoteca do MAM de São Paulo, instituição que viria a se tornar a Cinemateca Brasileira anos depois.

Em meio às dificuldades de inventariar e processar os filmes que chegavam aos acervos, a quase inexistência de recursos para a manutenção dos arquivos e tragédias como incêndios causados pela autocombustão dos filmes em nitrato, preservar filmes brasileiros significava conhecer e conferir existência, mesmo que precariamente, ao próprio cinema brasileiro. Paulo Emilio Salles Gomes assumia em retrospecto no texto *Festejo muito pessoal*, escrito durante a comemoração dos 80 anos do cinema brasileiro: “Em torno da década de 40 até meados da seguinte eu já me interessava muito por filmes, mas cinema brasileiro para mim era como se não existisse”.

Esta mistura de constituição identitária e a consciência de que estávamos diante de uma cinematografia praticamente sem filmes pautou os esforços de pesquisadores vinculados diretamente ou não a arquivos de filmes. Com as primeiras descobertas, era evidente que uma parcela muito pequena de filmes dos primeiros anos do cinema no Brasil havia sobrevivido. Para identificar o tamanho das perdas era preciso saber primeiramente qual havia sido o conjunto da produção de cinema no período, uma pesquisa que só começou a tomar corpo nos anos 1960 e 1970.

Este primeiro mapeamento tomou como prioridade a produção do período silencioso e o trabalho de cinegrafistas pioneiros em diversas regiões do país, tarefa compartilhada por pesquisadores vindos de cinematecas, arquivos e universidades. O Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, em 1970, agregou este grupo além de organizar sessões de filmes



Hernani Heffner no filme

Que cavacção é essa?

chamados na época de “primitivos”. Consta no primeiro Boletim do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, datado de março de 1970, a participação de trabalhos de 20 estudiosos vindos de sete estados. Entre os participantes das sessões plenárias estavam Alex Viany (pesquisador e crítico), Cosme Alves Neto (diretor da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro), Paulo Emilio Salles Gomes (pesquisador e conservador da Fundação Cinemateca Brasileira), Rudá de Andrade (diretor do curso de Cinema da Universidade de São Paulo e conservador da Cinemateca Brasileira), Lucilla Bernardet (pesquisadora e colaboradora da Cinemateca Brasileira), Maria Rita Galvão (pesquisadora paulista), Gentil Roiz (pioneiro do cinema em Recife), José Tavares de Barros (diretor do curso de Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais), Sylvio Back (cineasta e pesquisador paranaense), Plínio Sussekind Rocha (pesquisador e crítico carioca), Maurice Capovilla (pesquisador e cineasta), Michel do Espírito Santo (pesquisador carioca) e Ipojuca Pontes (pesquisador do cinema paraibano). Também foram enviadas comunicações de Vicente de Paula Araújo, de São Paulo, e Walter da Silveira, de Salvador.

O trabalho de pesquisa deste período contribuiu para que filmes de pioneiros do cinema brasileiro chegassem aos arquivos. Preservar e pesquisar eram ações indissociáveis. Em termos metodológicos, um princípio passou a nortear o trabalho de historiadores: a pesquisa histórica sobre o cinema brasileiro também deveria passar pela consulta a fontes documentais, materiais que trazem evidências mais próximas ao contexto original. A arregimentação deste corpo documental incluiu o levantamento de filmografias a partir do que havia sido preservado e de fontes primárias como documentos, jornais da época, testemunhos e críticas. Além do trabalho contínuo de prospecção, o estabelecimento de padrões de catalogação e métodos de pesquisa também seria fundamental para uma melhor organização dos acervos.

Tal esforço resultou no levantamento de filmografias regionais a partir de documentação correlata e de filmes, incluindo anotações de título, ano, datas e locais de exibição, e breve descrição de conteúdo quando os filmes estavam disponíveis. Contribuíram para a consolidação de uma filmografia nacional trabalhos de diversos pesquisadores: Antônio Jesus Pfeil sobre o cinema gaúcho, Valêncio Xavier sobre o paranaense, Lucilla Bernardet sobre o pernambucano, Carlos Roberto de Souza sobre o Ciclo de Campinas nos anos 1920, o trabalho de José Tavares de Barros sobre o cinema em Minas Gerais, Guido Araújo sobre o cinema baiano, entre outros. Como resultado surgem diversas publicações que compõem um primeiro corpo de fontes de pesquisa e consulta. A Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, organiza em 1979, sob a coordenação de Cosme Alves Netto, a *Cronologia cinematográfica brasileira (1898-1930)*, concebida como “instrumento de trabalho”, reunindo pesquisas isoladas e outras desenvolvidas especialmente para a publicação. No mesmo ano, Jean-Claude Bernardet publica a *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935* a partir de informações contidas no jornal O Estado de S. Paulo, pesquisa continuada até o ano de 1949 por José Inácio de Mello e Souza. Outros trabalhos seminais incluíam *Humberto Mauro, Cataguases*, *Cinearte* de Paulo Emilio Salles Gomes (1972) e *Crônica do cinema paulistano*, de Maria Rita Galvão (1975).

Foi graças a esta primeira fase de prospecção e formação de um corpo documental de referência que a história do cinema brasileiro pôde ser escrita e reescrita. A conjugação entre o trabalho arquivístico e a pesquisa acadêmica sedimentou uma cultura de estudos sobre o assunto. Este movimento também foi acompanhado por um maior interesse pelo cinema brasileiro nas universidades. Pesquisas acadêmicas permitiram uma compreensão mais ampla da produção de cinema no Brasil. À análise da produção ficcional, assunto privilegiado das primeiras obras sobre o cinema no Brasil, se juntou o estudo sobre a produção de documentários e cinejornais no período silencioso, mais volumosa durante os primeiros anos no Brasil e a que possui maior quantidade de títulos preservada. O que é catalogado e preservado está estreitamente ligado ao debate em voga no universo acadêmico, assim como o que está mais acessível para visionamento e pesquisa acaba tendo mais repercussão nos estudos sobre cinema no Brasil. A produção silenciosa já foi extensamente catalogada, assim como a valorização dos cinejornais e de filmes institucionais – a coleção do Instituto Nacional de Cinema Educativo, por exemplo – também se beneficiou de uma catalogação mais ampla.

Nos últimos anos, uma melhor estruturação dos arquivos e a informatização das bases de dados também facilitaram a organização dos acervos e o acesso às informações. O projeto de uma filmografia brasileira sempre atualizada tomou corpo com o Censo Cinematográfico Brasileiro, projeto implementado pela Cinemateca Brasileira em 2001, e o resultado deste trabalho pode ser consultado na base de dados disponível *online*. A internet se tornou um portal de acesso a documentos e acervos pessoais como nos projetos de digitalização e indexação das revistas Cinearte e A Cena Muda pela Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, do Museu Lasar Segall, e de tratamento do acervo documental de Alex Viany feito com o apoio do CTA v – Centro Técnico Audiovisual, a Cinemateca do MAM e o Arquivo Nacional. O Banco de Conteúdos Culturais, lançado pela Cinemateca Brasileira com o apoio do CTA v e do Arquivo Público de São Paulo, disponibiliza o acervo de fotografias e cartazes já digitalizados, roteiros de locução e milhares de trechos de materiais já disponíveis para consulta da TV Tupi, filmes silenciosos e a coleção do INCE, entre outros materiais audiovisuais *online*.

Fontes importantes de pesquisa, todos esses projetos só seriam possíveis com o trabalho contínuo de catalogação e preservação. É um trabalho invisível para a maioria do público, mas é ele que garante uma primeira existência aos documentos, filmes e materiais preservados em um acervo. Diante do tamanho da produção audiovisual conservada, é evidente que ainda resta muito a ser feito. Temos acesso somente a uma parte de um universo imenso. A história, no entanto, não opera com a totalidade. Sem recortes e questões ela seria impossível. Muitas vezes é a sobrevivência material que dita o que fará parte ou não da nossa história; filmes se perderam e continuarão se perdendo. Por outro lado, é o olhar do pesquisador que dá sentido ao que seria somente uma grande coleção de objetos. Voltando ao filme *Toda a memória do mundo*, arquivos só completam a sua missão quando se tornam espaços de conhecimento. Sem arquivistas e pesquisadores, isso seria impossível. ■

Lila Foster é pesquisadora e preservacionista audiovisual. Atualmente é doutoranda no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP com projeto dedicado à história e prospecção do cinema amador brasileiro.

ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



Caio Scheiby e Rudá de Andrade

ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



Paulo Emilio Salles Gomes

COMO — E PERDER —

O PAPEL DE PESQUISADORES, COLECIONADORES E COMERCIANTES NO REENCONTRO DE FILMES “PERDIDOS”

Em agosto de 2010, uma nota do jornal Folha de S. Paulo divulgava que uma cópia do filme *Upstream*, produção de 1927 dirigida por John Ford, e mais 75 títulos de filmes silenciosos considerados perdidos foram encontrados em um arquivo da Nova Zelândia. Dois anos antes, outra nota do mesmo jornal informava que uma cópia do filme *Metrópolis*, contendo mais cenas do que as existentes na versão até então conhecida do longa-metragem de Fritz Lang, fora descoberta no Museu do Cinema em Buenos Aires.

Encontrar filmes considerados perdidos é um episódio recorrente na história do cinema. No entanto, ao contrário do caráter casual que geralmente se associa aos relatos sobre estas descobertas, dando ao acontecido um aspecto de aventura típica de uma expedição arqueológica, o encontro com tais raridades é muito mais o resultado de um trabalho rotineiro de pessoas envolvidas com os acervos audiovisuais do que fruto de uma colisão acidental com um filme há muito escondido de tudo e de todos. Nos dois casos citados acima, vale notar que tanto os filmes silenciosos norte-americanos do arquivo neozelandês quanto a cópia do longa alemão pertencente ao museu argentino se encontravam em locais oficialmente destinados à guarda e preservação de acervos audiovisuais.

A própria noção de descoberta pode ser relativizada ao avaliarmos que o *status* de filme perdido é uma condição parcial e transitória atribuída a um título. Um filme é considerado perdido a partir da ausência de registros que informem a existência de qualquer material – cópia, negativo original, contratipo, etc. – que nos permita conhecer tal obra. Daí que podemos afirmar que um filme está perdido porque temos indícios e informações sobre sua existência pregressa em fontes secundárias – jornais antigos, memórias de espectadores de gerações anteriores, estudos históricos – ou mesmo relatos sobre a ocasião em que os materiais foram descartados ou destruídos. Logo, o filme está perdido porque nós – pelo menos a maioria de nós – ignoramos o paradeiro de sua existência. E se há o desejo de reencontrarmos um filme, é porque ele ainda possui uma existência histórica que transcende sua existência material.

A perda de um filme, portanto, pode se dar em duas instâncias. Na mais concreta e visível, a perda material, filmes deixam de existir pelos problemas de conservação inerentes aos suportes audiovisuais – sejam eles películas cinematográficas ou magnéticos com registros eletrônicos ou binários – ou por uma série de sinistros que podem concorrer para a destruição



FERNANDO FORTES / ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

ENCONTRAR FILMES

DOSSIÊ
PESQUISA

dos materiais. Levando-se em conta apenas a história do cinema brasileiro, são conhecidos os incêndios e inundações que causaram perdas irrecuperáveis a estúdios e acervos cinematográficos, assim como as dificuldades que cinematecas e arquivos encontram para garantir as condições técnicas ideais para a conservação de suas coleções em arquivos artificialmente climatizados. Por outro lado, a ausência de uma cultura de preservação audiovisual mais consolidada entre todos os envolvidos na área cinematográfica deixou um legado de práticas bastante desfavoráveis à conservação de filmes. Entre elas, podemos citar o hábito das empresas distribuidoras de descartarem as cópias depois de encerrada sua exploração comercial imediata, o reaproveitamento de fitas magnéticas pelas redes de televisão nas gravações de seus programas e o desinteresse que muitos diretores tiveram – e têm – em acompanhar de perto a reunião e conservação adequadas de suas próprias filmografias.

Em outra instância de perda, talvez tão grave quanto a material, parte significativa dos filmes corre também o risco de desaparecimento histórico. E, no caso brasileiro, este desaparecimento muitas vezes precede a perda material de um título e pode contribuir para que ela se torne definitiva. A condição de semiobscuridade que é atribuída a muitas das produções brasileiras acaba por engendrar um círculo vicioso no qual a pouca ou nenhuma valorização de um filme, de um cineasta ou de um gênero cinematográfico no debate cultural estimula o descompromisso ou o descaso pela conservação de seus materiais.

Portanto, a perda e a descoberta de filmes se dão em um cenário complexo que envolve a participação de muitos atores, incluindo aí pesquisadores acadêmicos, profissionais de cinematecas e arquivos, colecionadores particulares, produtores, distribuidores, exibidores, comerciantes de cópias antigas, cinéfilos e todos aqueles que lidam diretamente com a pesquisa, prospecção, guarda e conservação dos mais variados suportes audiovisuais. São inúmeros os relatos que comprovam que, assim como os obstáculos intrínsecos à conservação cinematográfica – a fragilidade dos suportes –, as práticas profissionais, os interesses financeiros e os embates ideológicos podem acelerar tanto a perda de um filme quanto seu ressurgimento público.

Encontrando filmes

A pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo, professora da Universidade Federal de São Carlos, que tem entre os filmes pernambucanos produzidos na década de 1920 um dos seus principais objetos de estudo, identificou, no ano de 2007, fragmentos de um título produzido naquele período que até há pouco tempo atrás era considerado como um filme perdido.

Entre 2006 e 2007, por ocasião de um projeto de duplicação e restauração de filmes silenciosos brasileiros pertencentes ao acervo da Cinemateca Brasileira, a Fundação Joaquim





Berlim na batucada



ARQUIVO CINÉDIA/ ALICE GONZAGA

Nabuco, de Recife, enviou para São Paulo um conjunto de cópias em nitrato de celulose de filmes como *Recife no centenário da Confederação do Equador* (produção de J. Cambieri e Ugo Falangola, 1924), *As grandezas de Pernambuco* (Chagas Ribeiro, 1925) e *Veneza americana* (J. Cambieri e Ugo Falangola, 1925) para que integrassem o grupo de materiais a serem duplicados. O projeto estava sob a coordenação de Carlos Roberto de Souza, então curador do acervo da Cinemateca Brasileira, que convidou a pesquisadora para examinar os materiais antes que eles fossem enviados para a revisão e preparados para os processos laboratoriais de duplicação e restauração.

Durante o trabalho, Luciana identificou fragmentos do longa-metragem ficcional *No cenário da vida*, dirigido por Luiz Maranhão e Jota Soares em 1930, considerado perdido e que estava erroneamente classificado como sendo o rolo 2 do filme de não ficção *Recife no centenário da Confederação do Equador*. A pesquisadora, à época, afirmou que apesar da qualidade precária das imagens, foi uma felicidade poder assistir aos trechos de *No cenário da vida*. Tratando-se da produção cinematográfica brasileira, o reencontro com qualquer material de um título do período silencioso – ainda que incompleto – merece ser festejado. Segundo estatísticas divulgadas pelo Censo Cinematográfico Brasileiro, projeto realizado pela Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no início da década de 2000, de toda a produção brasileira até 1930, estimada em 4.000 títulos, apenas 7% chegaram aos dias atuais.

A experiência vivida por Luciana exemplifica como a prospecção permanente de materiais, aliada a um trabalho que combina a pesquisa histórica com um conhecimento técnico mais aprofundado sobre as características materiais dos suportes audiovisuais, contribui para a melhor identificação dos acervos e pode reduzir o grau de desinformação a que estamos submetidos.

Ainda assim, a busca por materiais e sua subsequente guarda não são práticas exclusivas de pessoas diretamente ligadas às cinematecas ou aos departamentos de pesquisa das universidades. É reconhecido o trabalho do pesquisador e cineasta Jurandyr Noronha, que, desde o início de sua profusa carreira cinematográfica, iniciada na década de 1930, já se interessava pelos velhos filmes esquecidos nas prateleiras das produtoras de cinema. O resultado de suas prospecções pode ser conferido nas diversas antologias de imagens do cinema brasileiro que realizou, entre elas os documentários *Panorama do cinema brasileiro* (1968) e *70 anos de Brasil* (1972).

Hernani Heffner, conservador-chefe da Cinemateca do MAM, lembra que, em paralelo aos esforços de nomes como Cosme Alves Netto e Paulo Emilio Salles Gomes, responsáveis pela reunião de valiosos acervos nas instituições que dirigiram – a Cinemateca do MAM e a Cinemateca Brasileira, respectivamente –, há um conjunto de colecionadores particulares que também colaboraram para que muitos títulos da cinematografia brasileira não se perdessem em definitivo.



ARQUIVO CINÉDIA / ALICE GONZAGA

O perfil dos colecionadores e de suas coleções era – e ainda é – bastante heterogêneo. Um dos fatores que facilitava a aquisição de cópias, principalmente para os colecionadores que moravam nas cidades mais interioranas e afastadas dos grandes centros, era o fato de que distribuidores e exibidores regionais, uma vez esgotada a exploração comercial de uma cópia, retinham consigo o material sem devolver à matriz das empresas. O procedimento lhes garantia explorar a cópia em circuitos de exibição mais distantes e, depois de acumuladas nas dependências de seus escritórios, podiam negociá-las com os colecionadores interessados, estimulando um comércio de cópias tanto de filmes brasileiros quanto de estrangeiros.

Hernani recorda que Alice Gonzaga, filha do produtor e diretor Adhemar Gonzaga e coordenadora do Arquivo Cinédia, encontrou entre os colecionadores muitos materiais de filmes produzidos pela empresa que ela própria já não possuía mais. Entre as cópias reencontradas junto aos colecionadores estão filmes como *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1944) e *Alô, alô carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Antônio Leão, além de autor de uma indispensável série de dicionários de cinema brasileiro, é um conhecido colecionador que também já contribuiu para que títulos com a existência comprometida voltassem a circular. O gosto por colecionar filmes começou na infância, na década de 1960, quando frequentava a região da Boca do Lixo, em São Paulo, à procura de trechos de filmes despejados pelas produtoras e distribuidoras nas latas de lixo. Com 14 anos, já trabalhando, passou a adquirir cópias completas em 16 mm, e chegou a uma coleção de 500 títulos. Hernani relata que uma cópia de *O Dominó Negro* (Moacyr Fenelon, 1949) que integrava a coleção de Antônio Leão foi fundamental para a recuperação deste filme, já que a Cinédia, coprodutora do longa com a Cine-Produções Fenelon, possuía em seu acervo apenas um material incompleto em nitrato.

O colecionador pernambucano Lula Cardoso Ayres, que iniciou sua coleção de filmes no início da década de 1970 com cópias de comédias silenciosas norte-americanas de Charles Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton, também ajudou na recuperação de filmes brasileiros considerados perdidos. Entre os seus mais de 3.000 títulos, o acervo de Lula conta com três cópias que são as únicas atualmente conhecidas dos longas-metragens *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), *...E o mundo se diverte* (Watson Macedo, 1948) e *Vamos com calma* (Carlos Manga, 1955). Todas elas produções da Atlântida Cinematográfica, as cópias foram emprestadas ao Grupo Severiano Ribeiro para a confecção de novos materiais de preservação e difusão.

Perdendo filmes

Assim como os colecionadores, os comerciantes de filmes também têm sua parcela de contribuição para que títulos esquecidos, obscurecidos ou considerados perdidos voltem a ter uma difusão mais ampla. Eugenio Puppo, produtor de cinema que, à frente da Heco Produções, vem



De cima para baixo,

Antônio Leão,

Eugenio Puppo e

Lula Cardoso Ayres

promovendo uma série de mostras de cinema brasileiro que têm a preocupação de lançar novas luzes sobre filmografias, diretores e produções pouco conhecidas ou precariamente avaliadas, afirma que foi por meio desses “mercadores” que encontrou materiais difíceis de serem localizados em acervos e instituições oficiais. Muitas vezes, e por inúmeras razões, filmes sem cópias de difusão, cujos negativos originais ou contratipos estão severamente comprometidos pela deterioração, não têm oportunidade de ganhar novas cópias, lançando a obra num impasse em que nem sua conservação nem sua difusão se dão de forma adequada.

Puppo chama a atenção para a imensa dificuldade que encontrou recentemente em reunir uma quantia minimamente significativa de cópias de produções da Boca do Lixo paulistana. Como exemplo, ele afirma que se desejasse, nos dias atuais, programar uma mostra que contasse com quatro títulos de John Doo, quatro de Osvaldo de Oliveira e quatro de Jean Garret, dificilmente localizaria todos esses materiais em estado adequado para exibição. O produtor avalia que a desqualificação atribuída à produção da Boca do Lixo influenciou até mesmo a opinião que muitos dos produtores e diretores da época têm sobre seus próprios filmes, com alguns não reconhecendo os motivos pelos quais aquelas obras possam ter uma existência que ultrapasse o contexto comercial e cultural em que elas surgiram inicialmente.

Dilema semelhante atinge a obra do cineasta Nilo Machado, realizador alagoano radicado no Rio de Janeiro que despertou o interesse do programador, pesquisador de imagens e “rato de cinemateca” Remier Lion (ver entrevista nesta edição). No início da década de 1990, Remier trabalhava como voluntário na Cinemateca do MAM quando a leitura de um verbete sobre o diretor o levou a se aproximar tanto da sua obra quanto do próprio cineasta. À época, Nilo Machado morava em Ricardo de Albuquerque, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, e suas latas de filmes se acumulavam às centenas num cômodo externo de sua residência, em condições de conservação bastante adversas. O acervo continha produções do próprio diretor, que dirigiu mais de 20 longas-metragens, e inúmeras cópias de filmes de outros realizadores, guardadas desde a época em que Nilo trabalhava como distribuidor. Após a morte do cineasta, em 1996, a família de Nilo Machado entrou em contato com Remier e o acervo foi transferido para a Cinemateca do MAM. Atualmente, ele se encontra depositado na Cinemateca Brasileira.

Os filmes realizados na Boca do Lixo e as produções de Nilo Machado não são os únicos casos de obras do cinema brasileiro que correm o risco de se perderem. A perversa combinação entre a ausência de uma prospecção sistemática, a conservação física inadequada dos suportes e a desvalorização histórica e cultural de um filme compõem o cenário propício para novas e constantes perdas. No contexto brasileiro da produção e da preservação audiovisual, não será tão absurdo que títulos relativamente recentes, realizados a partir da década de 1990, venham a se tornar filmes raros ou mesmo perdidos na década corrente. ■

(Veja o curta *Que cavação é essa?*, de Luís Alberto Rocha Melo e Estevão Garcia, 2008, em filmeicultura.org.br)

Fabrício Felice é coordenador do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

A “HISTÓRIA” É TEMA RECORRENTE NA PESQUISA UNIVERSITÁRIA SOBRE O CINEMA BRASILEIRO

Esta nota visa estabelecer algumas tendências sobre a produção acadêmica nacional a partir de uma análise da experiência pessoal com a montagem, organização e alimentação do banco de teses em cinema brasileiro hospedado no *site* Mnemocine. Para quem não conhece o banco de teses, uma rápida apresentação: seu acesso se faz pelo *site* do Mnemocine (mnemocine.art.br), um espaço digital dedicado às diversas facetas do cinema brasileiro e da fotografia, isto é, publicação de artigos, críticas, ensaios, informes, anúncios de cursos, estabelecimento de bibliografias e exposição de outras bases de dados.

Os objetivos do banco de teses são a organização e circulação na internet de um repertório de toda a produção acadêmica nacional e estrangeira em cinema brasileiro e em qualquer tempo e área de pesquisa. Optou-se, desde o início, por se descartar a produção em suporte digital ou que tratasse de uma temática videográfica - videoarte, por exemplo -, posição que terá de ser revista em algum momento. O fundador e coordenador do Mnemocine é o professor da FAAP, Flávio Brito, e aqui deixo registrados o interesse e empenho por ele dedicado ao banco desde o primeiro momento em que a ideia lhe foi apresentada.

O banco de teses nunca me agradou no formato em que está funcionando. Falta-lhe uma pesquisa mais sofisticada, e com a digitalização cada vez mais intensa das teses pelas universidades está na hora da inclusão de um campo que remeta o consulente diretamente ao documento, já que ele é somente uma ferramenta de busca, não um depositário. Atualizado até 2010, conta com cerca de 1.470 documentos. Outro ponto para o qual gostaria de poder dedicar um aprofundamento melhor refere-se aos conteúdos de certos resumos e de algumas teses. Nem sempre os autores anexaram *abstracts* às produções acadêmicas, prática que vem sendo mais respeitada na última década. Às vezes a complexa ou rasa nota descritiva

recusa-se a dizer com clareza o que se estuda no trabalho, obrigando, quando possível, uma verificação no próprio documento. O esforço no sentido da digitalização e colocação nos *sites* das bibliotecas dos textos universitários tem facilitado a confrontação e análise dos documentos, mas muita coisa ainda está de fora.

A página do banco de teses é uma das 10 mais visitadas no Mнемocine, tendo uma média mensal de cerca de 2 mil acessos.



Como foi dito, mesmo não contando com um buscador ágil (na verdade ele funciona mais como um buscador textual, palavra a palavra), nem com um *thesaurus* que explicita uma ampla gama de rubricas, estando cingido aos grandes temas, com alta frequência entre elas aparece o termo “História” (as aspas estão aqui apenas para destacar o vocabulário utilizado no banco de teses). Compreende-se que o grande termo “História” seja um assunto recorrente, posto que a apresentação de um objeto de pesquisa, por mais árido que seja, sempre possui um trajeto a ser recuperado, isso quando não se trata de uma perspectiva exclusivamente historiográfica. A “Teoria” cinematográfica contém uma História; a “Arquitetura” dos cinemas também; “*Terra em transe*” é uma narrativa centrada na História do Brasil pós-1964, e a própria passagem de uma terminologia dos anos 1970 como “Curta-metragem”, extremamente ligada a um processo de luta cultural (Lei do Curta), para a de “Documentário”, mais afinada com a produção “Autorial” dos últimos decênios, traz no seu contexto exploratório uma “História”.

O que vale a pena perguntar é se os estudos historiográficos da década de 1970 forjaram uma agenda para os anos seguintes ou se continuaram a se pautar pelo que vinha sendo feito pelos historiadores não universitários (é desnecessária a discussão sobre o valor dos trabalhos dos historiadores amadores, tendo em vista a qualidade variável dos resultados encontrados; de qualquer forma, o título universitário, por si só, não foi um divisor essencial nesta quadra do tempo; a separação entre historiadores “amadores” e “profissionais” também peca pela falta de consistência, servindo aqui apenas como uma linha divisória). Mesmo operando em terreno ainda movediço, uma avaliação preliminar indicaria que a universidade deu um sério impulso à história regional, em que os acadêmicos não se distinguiram da grade de preocupações que vinha da geração dos jornalistas-historiadores como Alex Viany, dos “historiadores de fim de semana” como o bancário Vicente de Paula Araújo (mesmo que inútil, ressalte-se a enorme importância da contribuição de ambos para a afirmação do campo historiográfico), ou ainda de um Paulo Emilio como agitador intelectual por meio de artigos, livros ou na definição de diretrizes por obra da ação nacional da antiga Fundação Cinemateca Brasileira. Dentro desta agenda empregou-se muita atenção e esforço no estabelecimento de repertórios, cujo primeiro sintoma apareceu na filmografia constante da *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany. Os objetivos dos “fundadores da historiografia clássica”, segundo a definição de Jean-Claude Bernardet, explicitados na construção de uma Filmografia Brasileira, continuam atuando até o século atual.

Com esta perspectiva, buscou-se insistentemente o esclarecimento de questões ligadas aos pioneiros, ao primeiro filme produzido ou exibido, vasculhando-se coleções de jornais do norte ao sul do país, que tanto alimentavam uma problemática quanto a outra, principalmente na

análise dos ciclos regionais e suas realizações. Estudaram-se várias revistas importantes para o campo cinematográfico como Cinearte, A Scena Muda e Clima. Ao redor do norte indicado pela Filmografia, expandiram-se alguns interesses e objetivos como o Instituto Nacional do Cinema Educativo-INCE, derivado da importância de Humberto Mauro dentro da produção do órgão governamental; e o estudo de gêneros como a chanchada. A pesquisa sobre “Cinejornais” se valia também dos resultados obtidos com a Filmografia Brasileira. Como resultados promissores da Filmografia, algumas análises historiográficas modernas passaram a negar a antiga formulação sobre o fim dos “Ciclos Regionais”, ou, dito de outra forma, nunca se deixou de produzir no Brasil, ocorrendo o esgotamento dos ciclos no campo da matéria ficcional e não na produção em si, baseando-se tal pressuposto justamente no trabalho de construção nas décadas de 1970-80 de um repertório como a Filmografia Brasileira.

O rompimento destas linhas começou a se esboçar em meados da década de 1990, e mais precisamente a partir dos anos 2000, por uma imposição do campo cinematográfico, dada a relevância ganha pela produção de “Documentários”. Jean-Claude Bernardet já tinha anunciado o fenômeno com o livro *Cineastas e imagens do povo* (1985). O entrelaçamento dos interesses do mercado cinematográfico com o mercado de diplomas universitários foi uma novidade, abrindo uma nova frente para o capitalismo de Estado, posto que ele é a grande fonte de recursos para uma produção sabidamente insustentável enquanto retorno capitalista, ao passo que os cursos de pós-graduação davam vazão a um assunto candente e de rápida execução para os curtos mestrados que se estabeleceram no período. Um curioso elemento de contraste ocorrido com o grande tema “Documentário” deu-se com o concurso de teses e dissertações promovido pela Secretaria do Audiovisual em 2009. O número de trabalhos inscritos foi baixo, 79 no total, para um universo de cerca de mil trabalhos acadêmicos aprovados pelos programas de pós-graduação no decênio compreendido entre 1999 e 2009. O prêmio de edição foi concedido a Alice Dubina Trusz, autora do estudo *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre – 1861-1908*, defendido em 2008 no Programa de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ora, diante da corrente dominante das análises sobre “Documentários” ou sobre o filme de Fernando Meirelles, “*Cidade de Deus*”, alvo de mais de 50 entradas no banco de teses, o estudo historiográfico de Alice Trusz corresponde, em certa medida, a uma permanência da agenda da década de 1970, revisada, é claro, e colocada em termos muito mais adequados à historiografia contemporânea. Mas a disparidade entre o conjunto da produção acadêmica e a premiação de um tema até certo ponto marginal não deixa de causar espécie.

A referência ao filme “*Cidade de Deus*” nos encaminha a outra grande área de exploração dos cursos de pós-graduação, a da “Literatura” nacional e estrangeira. As “Adaptações” de obras literárias possuem uma grande tradição no cinema internacional, não fugindo o Brasil desta contingência que engloba fontes textuais inesgotáveis, nacionalismos evocativos de diversas instâncias e interesses comerciais óbvios entre os mercados editorial e cinematográfico. “Leia o livro e veja o filme” não é apenas uma fórmula gasta, mas um fato incontornável cada vez que nos defrontamos com um novo livro ou filme (quando o veremos no cinema? já foi filmado? mas isto estava no livro?). O programa de estudos entre cinema e literatura também não é novo. Vários livros foram publicados sobre o tema, e talvez o mais antigo em português



Ruy Santos,

Alcebíades Monteiro Filho e

Alex Vianny, na filmagem de

Sol sobre a lama



Cidade de Deus

brasileiro seja o de Roberto Bandeira, *A literatura no cinema*, de 1962. Essas obras, em geral, são classificações de autores e títulos, aproximando-se do esforço de construção da Filmografia Brasileira, em que os organizadores se esforçam para a acumulação do maior número de dados e informações. Porém, ao contrário da Filmografia, patinam no universo da curiosidade.

A passagem do tema para a universidade não só deixou de lado a taxonomia e a estatística, como agregou uma análise mais apurada, frequentemente focada no estudo de uma única obra traduzida em película. Dessa forma, os programas universitários de Literatura encontraram no campo uma vasta área para a aplicação da Semiótica, e frequentemente os filmes servem de base para os exercícios de aprendizado sobre o signo, a tradução textual, interpretação de significados entre discursos diversos, intenções de autores e diretores, que nos encaminham para a clássica questão da tradução/traição entre literatura e cinema.

Como vimos com o tema “*Cidade de Deus*”, há uma evidente aproximação entre o mercado cinematográfico (o filme de sucesso) e o do diploma universitário (os analistas do sucesso literário e fílmico). Se o filme baseado em Paulo Lins é o fenômeno mais impactante no cenário brasileiro, e com reflexos em outras rubricas como “Violência” e “Favela”, a repetição sempre acontece quando algum filme baseado em obra literária encontra eco entre o público. Ao livro de Paulo Lins podemos acrescentar o antigo êxito do Cinema Novo, “*Vidas secas*” (Graciliano Ramos, autor que se expande também por “*São Bernardo*” e “*Memórias do cárcere*”), ao lado de outros mais recentes vindos das penas (ou teclados) de Raduan Nassar, “*Lavoura arcaica*”, ou da peça de Ariano Suassuna, “*Auto da Compadecida*”. Como no caso do “Documentário”, o descompasso se encontra na produção de um material abundante sobre análise literária e a exiguidade de sua passagem para um público mais amplo por meio do mercado editorial.

Poderíamos alargar o nosso espectro para os gêneros, em que reina incontestemente a “Chanchada”, encontrando-se poucos estudos sobre o “Filme de Terror”; os movimentos cinematográficos como o “Cinema Novo” (142 entradas) contra o “Cinema Marginal” (26 entradas). Já as grandes empresas dos anos 1930-50 como a Cia. Vera Cruz, Atlântida e Cinédia aparecem nesta ordem, mas sem notáveis discrepâncias entre elas.

Estas linhas gerais que analisamos sobre a produção universitária espelhada no banco de teses devem ser lidas com cuidado, posto que a alimentação de novos registros se faz com um intervalo de um a dois anos. Novos diplomas, resultantes de novos trabalhos saídos dos programas de pós-graduação, são postos no mercado numa média de 200/250 por ano. Nesse sentido é de se esperar que a defasagem entre a diplomação e a entrada no banco de teses provoque uma margem de erro que não deve ser desprezada. ■

José Inácio de Melo Souza é pesquisador aposentado da Cinemateca Brasileira

ESTUDOS DE CINEMA

POR MARIA DORA MOURÃO E
ANELISE R. CORSEUIL

PESQUISAS UNIVERSITÁRIAS SOBRE CINEMA E AUDIOVISUAL E O PAPEL DA SOCINE

DOSSIÊ
PESQUISA

Introdução

Este artigo propõe uma reflexão sobre a pesquisa acadêmica na área de estudos de cinema e audiovisual no Brasil e o lugar que a Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual ocupa neste cenário. Uma primeira versão deste artigo foi publicada no livro *Panorama da Comunicação e das Telecomunicações no Brasil 2011/2012*, sob o título *Pesquisa em Cinema e Audiovisual*, organizado por Daniel Castro e José Marques de Melo, Brasília: IPEA, 2012.

Como pesquisa em cinema e audiovisual compreendemos os estudos que busquem desenvolver um pensamento e comprovar teorias, fatos e hipóteses em trabalhos teórico-críticos que utilizem métodos científicos e sistemáticos.

O campo de pesquisa abarca, ainda, a reflexão sobre as experiências e práticas da área. Para a análise rigorosa das práticas é fundamental ter domínio de um conjunto de conceitos peculiares à poética do cinema e do audiovisual gerado por reflexões sedimentadas em bases teóricas densas, fruto do conhecimento acumulado em mais de um século de história.

As mudanças do paradigma tecnológico de produção e consumo de cinema e de televisão estabelecem outros focos de pesquisa. A retomada do conceito de audiovisual representa a convergência de suportes resultantes do avanço tecnológico, ampliando o debate, tornando-o plural.

O debate aponta para a necessidade de se desvestir de ideias e atitudes redutoras e de dar hoje ao cinema, desde seu lugar de matriz da linguagem audiovisual, a função de disseminador de teorias e de práticas audiovisuais em diálogo com o que resulta do avanço da tecnologia, incorporando as novas mídias sem que, no entanto, percamos de vista aquilo que é específico desse campo multidisciplinar, ou seja, construir narrativas ficcionais, documentais e experimentais, independente dos gêneros, dos estilos e dos formatos.

A Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, criada em 1996, reflete o crescimento quantitativo e qualitativo das pesquisas em Estudos de Cinema e Audiovisual no Brasil, sendo um importante canal para a atualização do debate e a divulgação dos trabalhos.



FLORA PIMENTEL



Socine

Histórico e contextualização

A década de 1960 foi um período de valorização do “cinema de autor”, em contraposição à indústria hollywoodiana ou ao “cinema de produtor”. A ideia de autoria, diretamente vinculada ao diretor do filme, lhe concedia o status de artista.

É neste panorama que surgem os primeiros cursos universitários de cinema no Brasil. As universidades abrem espaço para um novo tipo de formação, a do realizador cinematográfico com um perfil adequado aos novos ventos, ou seja, o do cinema de autor que seguia um modelo de produção independente. A Universidade de Brasília cria seu curso em 1965, seguida pela Universidade de São Paulo em 1967 e depois pela Universidade Federal Fluminense em 1969. Os três cursos tinham como objetivo principal a formação de diretores, objetivo este em total consonância com a ideologia dominante do cinema de autor, além de enfatizar a prática de um cinema de pesquisa e de reflexão de nossa realidade social.

Na década de 70, e em sequência aos cursos de graduação, inicia-se a instalação dos cursos de pós-graduação como o da USP e da UFRJ em 1972 e da UnB em 1974. O trabalho inédito de Randal Johnson *Configurations of brazilian film criticism* e a compilação de José Inacio de Melo Souza (mnemocine.com.br/cinema) apresentam este crescimento da área em maiores detalhes.

As pesquisas realizadas no setor também se beneficiaram dos estudos comparados e dos estudos culturais, com práticas transdisciplinares em vários departamentos como os de literatura, antropologia, sociologia, comunicações, entre outros. Acompanhando este crescimento, a Socine tem tido um papel importante nos debates e publicação das pesquisas.

Socine e as formas de publicação

Desde o seu I Encontro Nacional, ocorrido em 1996 na Universidade de São Paulo, que contou com apenas seis sessões e 20 trabalhos, a Socine tem reunido pesquisadores de todo o Brasil e do exterior, com um crescimento substancial e demonstrativo da importância da área. Em 2004, em seu VIII Encontro, na Universidade Católica de Pernambuco, foram 240 trabalhos apresentados em várias sessões simultâneas de comunicação, mesas-redondas e palestras. Em 2012, na comemoração dos 16 anos, o encontro se realizou em São Paulo, no Centro Universitário Senac, com a apresentação de 330 trabalhos. Os encontros estruturam-se em 10 sessões simultâneas ao longo de três dias, contendo seminários temáticos, mesas temáticas, sessões de comunicações individuais e painéis, além de palestras e debates com temas específicos. Procura-se agrupar trabalhos acadêmicos de universidades brasileiras e estrangeiras que demonstrem um alto nível de desenvolvimento de pesquisa, fomentando, com isso, a institucionalização do campo do cinema e audiovisual no país. Destarte, buscamos também a internacionalização da Socine como fórum de debates e reflexão com foco no desenvolvimento do diálogo e na aproximação entre os pesquisadores.

No ano de 2012 contamos com 1.503 associados, sendo 663 ativos. 442 são doutores ou doutorandos e 221 mestres, mestrands e graduados. Desse total, 298 são professores universitários.

Os encontros anuais têm sido reconhecidos em sua importância por várias agências de fomento como a Capes, CNPq e Fapesp, além do apoio recebido da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e de embaixadas e consulados no Brasil.

LUÍS CARLOS HOMEM DA COSTA



A UnB no filme *Vestibular 70*

Além dos encontros, o selo Socine reúne a publicação de livros com os trabalhos selecionados e apresentados nos encontros anuais. Desde o primeiro encontro, a Socine conta com 15 livros, todos digitalizados e disponíveis aos sócios através de seu *site* (socine.org.br). Todos os encontros também têm publicado, através dos anais, os resumos expandidos dos trabalhos apresentados e, desde 2012, a publicação dos trabalhos completos.

O selo Socine agrega agora também a publicação da revista Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, com publicação de artigos em três idiomas e submissões nacionais e estrangeiras. Rebeca abriu mais um espaço para reflexões e troca de ideias, visando à publicação de trabalhos não apenas acadêmicos, mas também de cunho cultural abrangente, criativo, e que possibilitem dar visibilidade a questões relevantes da área em contextos socioculturais dinâmicos. Além da seção “Dossiê”, na qual buscou-se abordar questões específicas e temáticas do cinema e do audiovisual, as seguintes seções compõem a revista: “Artigos de Temáticas Livres”; “Entrevistas” (com autores, pesquisadores, realizadores, roteiristas, artistas e personalidades da área de fotografia, som e montagem); “Resenhas e Traduções”; e “Fora de Quadro”, seção livre voltada para a publicação de trabalhos com forma de expressão e formato livres.

Foco das pesquisas

A partir dos trabalhos apresentados em 2011 e 2012, observa-se uma tendência de interesses de pesquisa que abrangem as mais diversas áreas, tais como: Estudos Teórico-Críticos de Cinema; História do Cinema; Cinema e Sociedade; Cinema e Ensino; Produção, Indústria e Tecnologia; Cinemas Regionais; Cinema Brasileiro, Latino-Americano e Cinemas Nacionais; Transdisciplinaridade; Cinema em suas relações com a transmídia, televisão e videoarte. Muitas destas áreas estão inter-relacionadas, apresentando interfaces importantes. Trabalhos, por exemplo, sobre alteridade e representação, podem ter um viés teórico nos estudos pós-colonialistas ou no pós-estruturalismo. Assim como muitos trabalhos sobre cinema brasileiro têm interface com a História do Cinema.

É importante destacar os temas em torno dos quais os seminários temáticos se desenvolveram, pois eles são um indício do atual cenário de pesquisa em cinema e audiovisual no Brasil. São eles: Recepção cinematográfica e audiovisual: abordagens empíricas e teóricas; Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação: tendências do documentário; Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950; Cinema, estética e política: engajamentos no presente; Cinema, televisão e história; Estudos do som; Gêneros cinematográficos: história, teoria e análise de filmes; Imagens e afetos.

A diversidade de abordagens demonstra o caráter interdisciplinar da área. Somente um olhar mais abrangente poderá dar conta da reflexão e da pesquisa sobre as teorias, poéticas, técnicas, práticas, história do cinema, do vídeo, da televisão, ou seja, da área denominada hoje de audiovisual, incluindo os novos meios digitais. Uma área que constrói sua especificidade de campo de pesquisa a partir de seus próprios elementos, sejam de linguagem, de acontecimentos e de fatos, aos quais são acrescentados fenômenos de outras áreas que se relacionam de maneira intrínseca com o cinema e audiovisual.



Cabe destacar que o Cinema arquitetou uma matriz teórica característica, mas sempre em diálogo com outras matrizes não só vinculadas às artes, mas também às comunicações, às ciências sociais, à economia, à filosofia, à literatura e à psicologia, entre outras.

A classificação que esboçamos abaixo possibilita um mapeamento das pesquisas a partir da estruturação de grande parte das sessões dos Encontros da Socine de 2011 e 2012, mas não esgota o assunto.

- Estudos Teórico-críticos e História do Cinema: linguagem cinematográfica; estudos de recepção; indústria cultural; cinema e crítica da gênese; narrativa; história do cinema brasileiro, abrangendo estudos vinculados ao pós-estruturalismo e contextos pós-modernos como alteridade, transculturalidade e globalização.
- Cinema e Sociedade: representação e religiosidade no cinema; cinema e agentes periféricos; fronteiras das linguagens e a dimensão política; cinema de resistência e transformação.
- Cinemas Regionais: sessões e entrevistas versando sobre filmes experimentais piauienses e pernambucanos; cinema nordestino; cinema e diretores pernambucanos e cinemas de várias regiões do Brasil.
- Cinema e Educação: estilística e métodos nos estudos cinematográficos, educação no cinema e ensino do cinema.
- Produção, Indústria e Tecnologia: indústrias culturais; estudos de som; autores e indústria; sistemas de produção; cinema digital; distribuição e exibição audiovisual por telefones celulares, recepção.
- Cinema Brasileiro, Latino-americano e Cinemas Nacionais: História e desenvolvimento do cinema no Brasil; diversidade cultural/sexual no cinema brasileiro; identidade, narrativas do olhar brasileiro, geografias do cinema brasileiro, questões de autoria, cinemas em português; cinemas no mundo, produção.
- Gêneros: os gêneros no cinema brasileiro e latino-americano; práticas, transformações, remixagens e tendências.
- Documentário e Ensaio: História do documentário; documentário e minorias; documentário de arquivo; representações sociais; documentário musical; procedimentos expressivos e inflexões do subjetivo, cunho político-social.
- Múltiplas Estéticas.
- Cinema em suas relações com outras artes e disciplinas (interdisciplinaridade e transdisciplinaridade): adaptações e transposições para o cinema; instalações, cinema como mediação e seus diálogos com outros campos de conhecimento; cinema e artes visuais; cinema e teatro.
- Cinema e Transmídia (vídeo, computador): narrativa transmidiática; cultura de convergência; convergência e transmídia; narrativas em rede.
- Televisão: televisão e formas audiovisuais de ficção e documentário; narrativas televisivas.

Desde 2011, a Socine tem buscado um tema norteador de seus encontros anuais. Em 2012 o tema selecionado foi “Cinema Brasileiro e as Novas Cartografias do Cinema Mundial”. Questões importantes – tais como: Que desafios o Cinema Brasileiro traz para o desenho dos mapas do

cinema mundial? E, de maneira mais ampla, o que se entende por “mundo” e que tipos de mundo são criados pelo e para o cinema? – foram debatidas a partir de mesas temáticas plenárias e palestras de abertura e encerramento por pesquisadores brasileiros e estrangeiros.

A abertura propriamente dita do encontro deu-se com a palestra de Dudley Andrew, da Yale University, que, a partir do tema central Novas Cartografias do Cinema Mundial, propôs discutir a categoria de “Cinema Mundial” como um atlas que resiste a oposições binárias. O mapa, desenhado ao pensar o cinema mundial, indica conexões entre circuitos de produção e circulação dos filmes, afiliações políticas, escolhas estéticas e afetos cinéfilos. O cinema mundial foi, pois, tratado como uma categoria dinâmica, uma cartografia móvel, um atlas cambiante.

Abrindo o leque de interesses para outras mídias, a palestra plenária de William Boddy apresentou o trabalho *A genealogy of electronic moving image displays*, que examinou a recente transição nas imagens eletrônicas em movimento, que vai do tubo catódico aos painéis eletrônicos. Essa mudança tecnológica coincidiu com a fragmentação e a dispersão da audiência televisual e com os esforços sofisticados dos anunciantes para alcançar e monetizar espectadores móveis e recalcitrantes. A palestra analisou comerciais e textos promocionais das campanhas de marketing da Sony e outros ao lançarem painéis eletrônicos após 2005, relacionando-os a esforços anteriores de unir inovações em painéis eletrônicos ao espetáculo tecnológico.

Conclusão

A expansão da Socine, através de seus associados, participantes dos encontros anuais em suas diversas esferas e publicações, acompanha o crescimento da área em termos acadêmicos e de produção. Em um mundo cada vez mais globalizado e interconectado através das diversas mídias e meios de produção digital, as narrativas se expandem, as formas de recepção se modificam e o cinema e o audiovisual se tornam o centro de modificações culturais cada vez mais visíveis. Neste contexto, a Socine desempenha papel fundamental, aglutinando pesquisadores e professores das mais diversas regiões do Brasil e do mundo e possibilitando a visibilidade de uma área que conta hoje com a pesquisa acadêmica abrangendo desde a História do Cinema, em seu início, envolvendo acervos e meios de produção, até as questões teóricas e culturais mais expressivas da nossa contemporaneidade, ilustradas pelo tema de nosso último congresso “Novas Cartografias do Cinema Mundial”.

Neste sentido, a Socine expressa também o crescimento da área no meio acadêmico, com a criação de inúmeros cursos de graduação e pós-graduação, seja em seus setores específicos, seja em seus diálogos produtivos, complexos e definitivos com outras áreas de conhecimento. ■

Maria Dora Mourão é professora titular do Depto. de Cinema, Rádio e TV da ECA-USP. É presidente da Socine e do Cilect - Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et Télévision.

Anelise R. Corseuil é professora associada no Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês da UFSC. É vice-presidente da Socine e autora do livro *A América Latina no cinema contemporâneo: outros olhares*, Ed. Insular, 2012.

PESQUISADORES NORTE-AMERICANOS E EUROPEUS ELEGEM FILMES BRASILEIROS COMO FOCO DE TRABALHO

A descoberta do cinema brasileiro na Europa e nos Estados Unidos está intimamente atrelada à explosão criativa do Cinema Novo em meados dos anos 1960 e à expansão dos focos de interesse da crítica cinematográfica especializada. Embora alguns filmes – *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1953) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) – já tivessem circulado em festivais como Cannes, na França; Karlovy Vary, na Tchecoslováquia; chamado atenção dos críticos André Bazin e Georges Sadoul; e até recebido indicação ao Oscar – no caso do filme de Duarte –, foram as obras de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Ruy Guerra, etc. as primeiras a anunciarem de forma mais expressiva o que estava acontecendo no Brasil em termos de produção fílmica. Foram também as pioneiras na conquista de um olhar mais sistematizado dos críticos.

Além do registro de sua realização e exibição, estes filmes, a exemplo de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), ganharam análises mais aprofundadas tanto do ponto de vista dos métodos de produção quanto dos seus valores estéticos e culturais. Nesse contexto, os críticos franceses Louis Marcorelles, da revista Cahiers du Cinéma, e Robert Benayoun, da Positif, podem ser considerados os primeiros “brasilianistas” do cinema. Com seus artigos e o contato direto com os realizadores brasileiros, eles abriram um pequeno campo de estudo que se consolidou na França nos anos seguintes e chegou também aos Estados Unidos nas décadas de 1970 e 1980. Os dois países, até hoje, são os que apresentam o maior número de estudiosos e publicações sobre o cinema produzido em nosso território.

Na França

O interesse pelo cinema brasileiro por parte dos críticos franceses foi fruto da conjuntura cultural e política da própria França no início dos anos 1960. A crítica francesa, ao eleger o Cinema Novo como paradigma de um cinema de engajamento social e de contraposição ao cinema hegemônico hollywoodiano, supria o vazio deixado pelo fim do neorrealismo italiano e o desgosto com os caminhos ideológicos da Nouvelle Vague. Ao mesmo tempo, reaproximava culturalmente os dois países, ligação existente desde o século XIX. Além disso, os filmes brasileiros, construídos a partir de uma linguagem e uma estética ancorada na realidade social e cultural do Brasil, se alinhavam à política dos autores sustentada pela Cahiers e ao cinema de ação política defendido pelos críticos da Positif. Este modelo de compreensão do cinema brasileiro articulado a partir da onda cinemanovista acabou se cristalizando, e os livros importantes publicados posteriormente refletiram este procedimento. O cineasta mais estudado entre os franceses não poderia deixar de ser Glauber Rocha, o mais impetuoso e original dos realizadores do Cinema Novo e o que melhor interagiu com a crítica especializada. Duas obras se tornaram

BRASILIANISTAS DO CINEMA

referências tendo o autor do manifesto *Eztetyka da fome* como protagonista: *Glauber Rocha*, de René Gardies, e também o livro de mesmo título, lançado por outra ardente admiradora do Cinema Novo, Sylvie Pierre, em 1987, pela editora da Cahiers du Cinéma.

O fim do movimento cinemanovista e a mudança do foco das atenções da crítica levaram os franceses a se desinteressarem por algum tempo pelo que estava acontecendo no Brasil em termos fílmicos, embora livros e artigos publicados sobre os novos cinemas sempre incluíssem referências e análises relacionadas ao Cinema Novo. Com a retomada da produção brasileira em meados dos anos 1990, nosso cinema voltou a circular em festivais e mostras internacionais, e isto, de certa forma, fez os filmes brasileiros despertarem outra vez a atenção de críticos e pesquisadores. Sylvie Pierre, atualmente uma das editoras da revista *Trafic*, abre espaço vez por outra para reflexões sobre a produção brasileira contemporânea. Nos últimos anos houve também um crescimento do intercâmbio entre pesquisadores franceses e brasileiros e professores de universidades francesas, acolhendo doutorandos brasileiros e com eles próprios vindo ao Brasil participar de colóquios e ministrar cursos. Uma dessas pesquisadoras mais atuantes é Sylvie Debs, autora de *Brésil, l'atelier des cinéastes*, de 2002, e *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du sertão: émergence d'une identité nationale*. Debs estuda o cinema brasileiro desde 1994 e, como muitos pesquisadores estrangeiros, desenvolveu estudos cujo eixo principal recai em aspectos da cultura popular brasileira.

Nos Estados Unidos

Embora encontremos algumas diferenças na abordagem do cinema brasileiro pelos estudiosos franceses e estadunidenses, é curioso observar, nos dois países – e até mesmo além, como veremos mais adiante – a ligação destes pesquisadores, vinculados à academia, com a literatura brasileira, com ela aparecendo inclusive como ponto de partida do seu interesse pelo cinema. Sylvie Debs, por exemplo, foi professora na Universidade de Estrasburgo e, além de empreender investigações em torno do cinema brasileiro, tem vários artigos dedicados aos folhetos de cordel e à literatura popular. Nos Estados Unidos, foi exatamente nos departamentos de línguas e literatura latina das universidades onde surgiu a motivação para a realização de estudos sobre os filmes realizados no Brasil. E ao falarmos de brasilianistas do audiovisual naquele país, dois nomes se destacam: Randal Johnson e Robert Stam. Eles editaram conjuntamente em 1982 o livro *Brazilian cinema*, a primeira obra sobre o assunto da bibliografia estadunidense.

A trajetória de brasilianista de Randal Johnson começou em 1970 quando ele fez pós-graduação em literatura luso-brasileira na Universidade do Texas. Johnson morou no Brasil

ARQUIVO NELSON PEREIRA DOS SANTOS



NETUN LIMA / UNIVERSO PRODUÇÃO



Em cima:

Nelson Pereira dos Santos e Sylvie Pierre

Em baixo:

Sylvie Debs

por duas vezes e durante os anos em que viveu aqui assistiu a mais de 200 filmes brasileiros, levando-o a obter uma visão geral do desenvolvimento histórico e estético do cinema brasileiro. Depois de concluída a tese *Literatura e cinema: Macunaíma, do modernismo na literatura ao Cinema Novo*, Johnson expandiu suas pesquisas para o movimento cinemano-vista e em 1984 publicou *Cinema Novo x 5*, com estudos autorais sobre os seus diretores. Naquele momento ele passou a se interessar pelas relações entre cinema e Estado, o que resultou no livro *The film industry in Brazil: culture and the state*. Hoje, como professor do Latin American Institute, da University of California (UCLA), a linha central do trabalho de Johnson é em torno de questões da economia política do cinema. Ele tem se interessado pela dinâmica do campo cinematográfico e suas relações com outros setores da produção audiovisual. Publicou nos Estados Unidos *TV Globo, the MPA and contemporary Brazilian cinema* (2005) e *The Brazilian Retomada and global Hollywood* (2007).

Robert Stam é outro nome incontornável quando falamos de estudos do cinema brasileiro em solo estadunidense. Professor do departamento de Cinema Studies da Tisch School of the Arts da New York University, Stam também ingressou na área de estudos de cinema via literatura com a tese cujo resultado foi o livro *O espetáculo interrompido*, publicado no Brasil em 1981 – um trabalho sobre os procedimentos reflexivos, paródicos e brechtianos da literatura e do cinema a partir dos filmes *A queda* (Ruy Guerra/Nelson Xavier, 1978), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), analisados ao lado de *A idade do ouro* (Luis Buñuel, 1930) e de vários filmes de Jean-Luc Godard.

Acompanhando a trajetória de Robert Stam e demais pesquisadores de cinema é fácil constatar a importância da França como berço dos estudos de cinema. A iniciativa dos teóricos franceses para equiparar em importância e prestígio os estudos de literatura aos de cinema acabou levando muitos professores do campo literário que gostavam de cinema a dirigirem sua produção para pesquisas envolvendo os dois campos. Stam, neste sentido, é o que podemos definir como um pesquisador transdisciplinar. Seus livros em geral estabelecem relações entre cinema e literatura e cinema e estudos culturais. Uma de suas obras mais importantes é *Multiculturalismo tropical*, lançado no Brasil pela Editora da USP. No livro ele analisa o percurso do cinema brasileiro no tratamento das questões étnicas e raciais a partir de uma minuciosa investigação pelos filmes do cinema silencioso, das chanchadas, das produções da Vera Cruz e do Cinema Novo.

Outros percursos

Além de Johnson e Stam, outros pesquisadores estadunidenses têm se debruçado sobre questões do cinema brasileiro, elegendo para seus estudos pontos mais específicos. Salomé Aguilera Skvirsky, professora do College of Liberal Arts da University of Massachusetts, publicou, em 2011, um interessante artigo no *Journal of Latin American Cultural Studies* intitulado *Quilombo and utopia: the aesthetic of labor in Linduarte Noronha's Aruanda (1960)*. No texto ela discute como o documentário de Noronha introduz a temática dos quilombos no cinema brasileiro. Outro nome conhecido é o de Catherine Benamou, do Film and Media Studies Department, da University of California. Seu trabalho mais difundido é *It's all true:*



Orson Welles's pan-american odyssey, um estudo meticuloso sobre o projeto inacabado de *É tudo verdade*, de Orson Welles, rodado no Brasil e no México. Benamou realiza pesquisas sobre representações de gênero, classe e identidade nacional. Recentemente publicou o artigo *Women filmmakers and citizenship in Brazil, from Bossa Nova to the Retomada*.

Um destaque nas publicações de professores dos Estados Unidos é o livro *Nelson Pereira dos Santos*, de Darlene Sadlier, professora do Department of Spanish and Portuguese, da Indiana University. Especializada em literatura e cultura brasileira e portuguesa, e também em cinema latino-americano, ela dá aulas sobre cinema brasileiro desde a década de 1980. Seu primeiro artigo sobre o assunto foi sobre *Como era gostoso o meu francês* (1971) e, por conta de sua atração por filmes que abordam questões sociais, acabou expandindo a pesquisa que resultou no livro sobre Nelson Pereira dos Santos, o primeiro em inglês a discutir com profundidade a obra de um dos líderes do Cinema Novo. Sadlier publicou ainda *Brazil imagined: 1500 to the present*, com um capítulo dedicado ao cinema. Atualmente está escrevendo um livro sobre a diáspora lusófona na literatura e nas artes, em que vai incluir comentários sobre filmes brasileiros e portugueses.

Mesmo fora da França e dos Estados Unidos, os pesquisadores com interesse em produções cinematográficas brasileiras em geral desenvolvem seus estudos nos departamentos de literatura com linhas direcionadas ao cinema latino-americano. Na Alemanha destaca-se o trabalho da professora Ute Hermanns. Após terminar seu mestrado na Freie Universität Berlin sobre o livro *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, Hermanns viu *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, no Festival Internacional de Cinema de Berlim e decidiu fazer um estudo sobre a influência da literatura no cinema do Brasil. Sua pesquisa resultou no *Schreiben als Ausweg, Filmen als Lösung?: Zur Problematik von Literatur im Film in Brasilien, 1973-1985*, e desde então ela tem publicado artigos variados sobre adaptações literárias para o cinema no Brasil. Atualmente, como professora visitante leitora, coordena as atividades culturais da Casa de Cultura Alemã, em Fortaleza (CE), e estuda filmes que abordam a história do Brasil.

Peter Rist



No Canadá, boa parte das pesquisas integra o cinema brasileiro na cinematografia latino-americana, analisando-o a partir de um contexto institucional e estético que aproxima e promove um diálogo entre os filmes feitos no Brasil e questões mais gerais do contexto político e cultural da América do Sul. Em *South American cinema: a critical filmography 1915 – 1994*, Peter Rist e Timothy Barnard apresentam uma filmografia crítica de aproximadamente 250 filmes de todos os países da América do Sul. Rist é professor da Concorde University e também assina o capítulo dedicado ao Brasil junto com Ana Lopez, da Tulane University. Outra autora a ser destacada na pesquisa canadense é Zuzana Pick, professora de *Film Studies* da Carleton University. Em *The new Latin American cinema: a continental project* ela explora os fundamentos estéticos e institucionais do novo cinema latino-americano e o seu papel como instrumento de mudanças sociais. Entre os filmes brasileiros estudados estão *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), usado para discutir a memória popular e a presença do sertão no Cinema Novo; *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984), um ensaio sobre a estética do carnaval; e *Gaijin, caminhos da liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1980), uma reflexão sobre questões de imigração e identidade.



VICTOR JUCÁ

Já na Inglaterra as pesquisas abordando filmes brasileiros são bem mais recentes e seguem o caminho aberto pelo interesse despertado junto aos britânicos por filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Entre os estudos publicados, dois livros são referências: *Popular cinema in Brazil* (2004) e *Brazilian national cinema* (2007). Ambos são assinados por Lisa Shaw, da University of Liverpool, e Stephanie Dennison, da University of Leeds. Nas duas obras, as autoras desenvolvem uma análise do cinema brasileiro e sua evolução a partir de um olhar que privilegia as relações do filme feito no Brasil com os gêneros populares de entretenimento como o teatro de revista, o carnaval, os programas de rádio e as comédias televisivas. Shaw realiza ainda pesquisas relacionadas com a música brasileira, e o seu trabalho mais recente é o livro *Carmen Miranda*, na coleção Film Stars, no qual ela mostra como a atriz brasileira subverteu os estereótipos sobre a América Latina.

Novos diretores, novas temáticas e propostas estéticas renovadoras começam a despontar, e a expansão do número de críticos e pesquisadores interessados no cinema brasileiro demonstra sua vitalidade também no campo da reflexão teórica.

Com o incremento da produção cinematográfica brasileira a partir da Retomada, os reflexos desta nova onda não serão apenas pela quantidade de filmes realizados. Novos diretores, novas temáticas e propostas estéticas renovadoras começam a despontar, e a expansão do número de críticos e pesquisadores interessados no cinema brasileiro demonstra sua vitalidade também no campo da reflexão teórica. Esta intensa movimentação certamente também romperá as fronteiras nacionais. A circulação internacional de filmes como *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) e mais recentemente *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), entre outros, está chamando a atenção da crítica estrangeira para o que está sendo feito no Brasil.

Se no campo acadêmico os estudos estrangeiros sobre o cinema brasileiro estão ainda muito relacionados ao Cinema Novo e seus herdeiros diretos, com este novo contexto do cinema no Brasil as linhas de pesquisa poderão mudar de direção, e novos e velhos brasilianistas passarão também a incorporar cada vez mais em seus projetos filmes produzidos fora do eixo Rio–São Paulo, decorrentes de outros fluxos culturais e abertos ao experimentalismo e à pesquisa formal. ■

Alexandre Figueirôa é crítico, pesquisador de cinema e professor da Universidade Católica de Pernambuco. Autor de *Cinema Novo, a onda do jovem cinema e sua recepção na França* (Papirus, 2004).

Nota do Editor: Para uma exploração de outros pesquisadores interessados em cinema brasileiro, recomendamos o banco de dados constante no [blog conexoesitaucultural.org.br/parceiros](http://blog.conexoesitaucultural.org.br/parceiros). Na questão 11, escolha a pergunta “Tem algum tema de preferência?” e, entre as respostas, clique no item “Cinema”.

PESQUISA: DUAS OU TRÊS COISAS QUE EU SEI DELA

Sem abusar dos esquemas binários, a pesquisa sobre cinema se divide em duas etapas bem diferenciadas, assim como a história da sétima arte está dividida em cinema mudo e cinema falado. O que separa ambas as fases é o perfil dos pesquisadores, seus laços institucionais e as redes estabelecidas entre uns e outros.

Os primeiros pesquisadores, quase todos do sexo masculino, eram ratos de cinemateca, frequentadores de cineclubes, críticos de cinema, muitas vezes com ligações pessoais com pioneiros das cinematografias locais. Aparentemente, estavam imunizados contra as doenças de pele e as alergias provocadas pelo contato abusivo com papel velho. Eram solitários, com alma de colecionador cioso dos seus achados ou arquivista reticente em compartilhar seu acervo. Devemos a eles os primeiros levantamentos filmográficos, a conservação de fitas e arquivos, a preservação da memória dos primeiros tempos.

Os pesquisadores da segunda etapa são universitários de ambos os sexos, cuja personalidade e metodologia são radicalmente diferentes dos anteriores. Quase sempre distantes da produção cinematográfica, sem maiores compromissos com a história nacional ou global, os atuais pesquisadores preferem recortes seletivos e fogem de visões abrangentes. Em lugar de resguardar o fruto das suas pesquisas, procuram divulgar e desdobrar cada uma delas. Nem solitários nem solidários, acostumaram-se a lidar com equipes. O empirismo e o nacionalismo implícito da primeira fase foi substituído por um coquetel eclético de modismos teóricos.



ACERVO CINEMATECA DO MAM



As instituições predominantes e os lugares de sociabilidade também mudaram. Cinematecas e cineclubes tinham laços frouxos com seus frequentadores, sócios e eventuais pesquisadores. Ninguém fazia carreira nessas áreas, não havia uma disputa acirrada em torno dos poucos empregos. A universidade, em compensação, multiplica a concorrência por verbas, bolsas, vagas e influências; as subordinações, as hierarquias e as relações trabalhistas são complexas. A transferência de um universo associativo ou amadorístico para uma inserção profissional no ensino superior, em que a pesquisa é um requisito institucional para uma carreira bem-sucedida e promoções, é uma metamorfose fundamental. A profissionalização teve um preço. Deixemos a avaliação dos resultados de ambas as etapas ao público ilustrado (ele tem sempre razão).

Os colóquios e as reuniões de associações de pesquisa substituíram a descontração dos festivais como ponto de encontro e eventual convergência entre pesquisadores. Antes de virar uma corrida de Fórmula 1 trancada num bunker, o Festival de Cannes era um lugar de convivência e intercâmbio. Ainda na década de 1980, há apenas 30 anos, os latino-americanos podiam jantar juntos todo dia depois da última projeção, no restô italiano de uma exuberante *pied-noir*. José Carlos Avellar e Leon Cakoff sentavam-se na mesma mesa que os mexicanos Tomas Pérez Turrent e Leonardo García Tsao, o uruguaio Ernesto González Bermejo, o chileno Hans Ehrmann e os cineastas que precisavam de apoio psicológico. A tímida internacionalização da pesquisa passava pelas incipientes redes de contato estabelecidas nessas ocasiões e mantidas graças ao fax (uma engenhoca barulhenta, cujo rolo de papel acabava sempre na hora errada, em plena transmissão noturna).

O acesso à universidade não trouxe imediatamente desdobramentos internacionais, mesmo porque a academia resistiu à globalização como o Último dos Moicanos (a influência do filme baseado na obra de Fenimore Cooper ainda não foi devidamente comprovada). Mas a internet e as novas tecnologias acabaram com esse nacionalismo extemporâneo. A rede, assim no singular, suscitou inúmeras redes menores, específicas, para todos os gostos e usos. E nenhum pesquisador corre mais o risco de ver o seu trabalho questionado por qualquer usuário de Google.

If you can't beat them, join them! Mesmo os países mais fechados à pesquisa internacional começaram a organizar seminários com convidados estrangeiros, e muitas vezes com financiamento público (sinal dos tempos).

Tendo começado a trabalhar na fase do fax e perseverado na Era da Internet, me considero um híbrido ou uma figura de transição, com certo distanciamento em relação a ambos os contextos. Quando editei meu primeiro livro coletivo, *Le cinéma brésilien*, para uma retrospectiva do Centro Georges Pompidou (Paris, 1987), minha base eram as cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, abençoadas pela Embrafilme. Quando um mandachuva do cinema nacional pretendeu derrubar a minha nomeação, foi num festival do Rio que o golpe foi neutralizado, com a ajuda de Joaquim Pedro de Andrade. Tudo era bastante informal, as instituições não dominavam os projetos, eram instrumentos.

Publicar apenas textos de autores brasileiros, para contribuir à sua circulação internacional, era naquela época uma audácia voluntarista que desagradou a algum francês (mas que acabou recebendo o prêmio anual da crítica francesa para o melhor livro sobre cinema). Afinal, tratava-se de inverter o fluxo unilateral de ideias sobre o cinema entre a Europa e a América Latina. Pode-se dizer que esse tipo de experiência nasceu no festival de Pesaro e mesmo antes. Quem conhece o livro *Il cinema brasiliano*, organizado por Gianni Amico (Silva, Gênova, 1961), percebe o pioneirismo dessa “exportação” de historiadores, pesquisadores e críticos paulistas e cariocas para maior proveito dos europeus. Esse modelo foi replicado na França, na Espanha, na Grã-Bretanha, na Alemanha, com maior ou menor sofisticação, dependendo dos casos e das circunstâncias.

Durante os anos de chumbo predominou a solidariedade militante, que não soube manter aquela abrangência da coletânea de Gianni Amico nas vésperas da eclosão do Cinema Novo. Os recortes politicamente corretos desse período opressivo marginalizavam os pesquisadores. Meu segundo livro coletivo, *Le cinéma cubain* (Centro Georges Pompidou, Paris, 1990), rompia com os esquemas em vigor em Havana pelo simples fato de considerar que a história dessa cinematografia começava no século XIX, e não em 1959, quando Fidel Castro chegou ao poder.

A possibilidade de trabalhar para um projeto editorial internacional, ligado a uma retrospectiva abrangente, favoreceu reavaliações até então inéditas em Cuba, inclusive a respeito da produção contemporânea (a invenção de Nicolás Guillén Landrian, os filmes proibidos de Sara Gomez, num panorama do documentário dominado até aquele momento pela figura de Santiago Álvarez).

O terceiro livro, *Le cinéma mexicain* (Centro Georges Pompidou, Paris, 1992) foi o mais bem-sucedido, pois foi traduzido pelo British Film Institute (1995), virando uma referência nos Estados Unidos. O maior obstáculo para a sua elaboração foi a inimizade que dividia (e divide) a intelectualidade mexicana. As primeiras traduções em francês e inglês de textos de Carlos Monsiváis, que virou uma espécie de guru para os *cultural studies*, foram feitas nessa ocasião. O livro mexicano e o cubano seguiram a mesma pauta do brasileiro: apenas autores nacionais (exceto o editor). José Carlos Avellar e Tomas Pérez Turrent, encontrados regularmente em Cannes, foram participantes de primeira linha dos projetos brasileiro e mexicano.

A crítica, as instituições e os festivais da Europa estavam abertos para a importação de pesquisas e visões de outras latitudes. Nos Estados Unidos, mais isolacionistas, foi preciso esperar a consagração do *entertainment* cinematográfico como matéria universitária para assistir a uma abertura e curiosidade parecidas. *South of the border*, para americano, mesmo universitário, não passou durante muito tempo do México. Graças ao voluntarismo de figuras como Julianne Burton e Ana M. Lopez, o intercâmbio e as pesquisas se estenderam à América do Sul e ao Caribe.

Hoje existe maior equilíbrio entre os estudos sobre as cinematografias latino-americanas na própria América Latina, nos Estados Unidos e na Europa (que ficou um pouco para trás). O diálogo, o intercâmbio e a cooperação entre esses três focos são uma chance que não deve ser desaproveitada. Tive em conta essa evolução e o interesse em promover esse diálogo triangular quando surgiu a oportunidade de editar na Espanha monografias sobre a América Latina (*Mitologías latinoamericanas*, Archivos de la Filmoteca, Valência, 1999), o cinema brasileiro (*Brasil, entre modernismo y modernidad*, Archivos de la Filmoteca,



Valência, 2000) ou sobre a história do documentário na região desde os filmes dos representantes dos irmãos Lumière (*Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madri, 2003). Nesses três títulos, solicitei colaborações de latino-americanos, norte-americanos e europeus.

O livro *Le cinéma brésilien* tinha 12 autores e levou três anos de trabalho. Na obra sobre o documentário da América Latina reuni 32 autores. Neste caso, o prazo era de apenas um ano, por uma questão de financiamento (o Festival de Málaga arcou com as despesas). Se a internet não tivesse substituído o fax, teria sido impossível respeitar o cronograma de trabalho, que incluía a edição e revisão em dois países da Europa, a tradução em dois países da América do Sul, a fabricação na Espanha, autores espalhados em 16 países, centenas de fotografias provenientes de inúmeras fontes pelo mundo afora...

A meia dúzia de títulos mencionados, três na França e três na Espanha, propiciaram a circulação internacional de mais de 100 autores, a maioria deles inéditos fora das fronteiras do seu próprio país. Ismail Xavier, incluído em *Le cinéma brésilien*, foi o primeiro latino-americano convidado como professor visitante pela Universidade de Paris, 12 anos depois, em 1999. Julia Tuñón, presente em *Le cinéma mexicain*, teve a mesma sorte em 2011-2012. Obviamente, foram convidados por mérito próprio, mas a tradução francesa de seus ensaios ajudou.

A internacionalização não depende mais de encontros esporádicos em festivais, ela passa agora por outros canais. Os pesquisadores não precisam mais padecer 100 anos de solidão. A Socine brasileira inspirou uma associação argentina de estudos sobre cinema e audiovisual. Brasileiros e argentinos descobriram que tinham problemáticas semelhantes. Da colaboração de argentinos e colombianos surgiu uma rede latino-americana de história da mídia (ReHiMe), que inclui o cinema, com participação brasileira e de outros países.

As novas tecnologias representam uma oportunidade para a pesquisa e para os filmes, que são afinal objetos fundamentalíssimos dos nossos estudos. Pesquisadores e conservadores precisam negociar um pacto para preservar o claro objeto do nosso desejo, o patrimônio cinematográfico.

Hoje em dia, não pode mais haver pesquisa sem cinematecas e universidades. Os desafios enfrentados pelos pesquisadores requerem a colaboração de ambas. O investigador heroico e solitário dos primeiros tempos não tem mais vez. Hoje é preciso apoio institucional.

Precisamos ser ecumênicos, abrir as portas e as janelas, não aceitar as fronteiras acadêmicas nem as separações da burocracia estatal, muito menos ainda o bairrismo. Em matéria de pesquisa, cinema nenhum é *mainstream*, é tudo minoria da minoria, “*mean stream*”, coisa de sociedade secreta, maçonaria cinéfila. Mesmo os universitários mais certinhos são *underground*. Apesar dos *cultural studies*, nossos filmes estão fora do cânon acadêmico. O Centro implodiu, mas a América Latina continua sendo Periferia na hora de falar em cinema.

Em 2012, a consulta da revista Sight & Sound sobre os melhores filmes da história deixou isso bem claro. Nem os latino-americanos consultados pela revista britânica têm apreço pelos seus filmes. “Se na historiografia internacional os cinemas da América Latina são minorias oprimidas, marginalizadas pelas maiorias, na memória cinematográfica são minorias suprimidas, desaparecidas sem direito a velório nem luto, como tantos defuntos do continente”, escrevi há dez anos em *Tradicion y modernidad en el cine de América Latina* (Fondo de Cultura Económica, Madri-México, 2003).

Memória e História não podem continuar enfrentadas, porque correm o risco de desaparecerem juntas. Está na hora de unir forças para juntar massa crítica, conseguir visibilidade, obter recursos e promover a cooperação internacional. A pesquisa unida jamais será vencida! A América Latina dispõe de dois laboratórios de restauração: o da Cinemateca Brasileira e o da Filmoteca da UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México). O envolvimento das famílias de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos na revitalização de suas obras é comovente. Isso mostra porém que as instituições e os poderes públicos não estão dando conta. E como fica o acervo que não tem “parente” interessado?

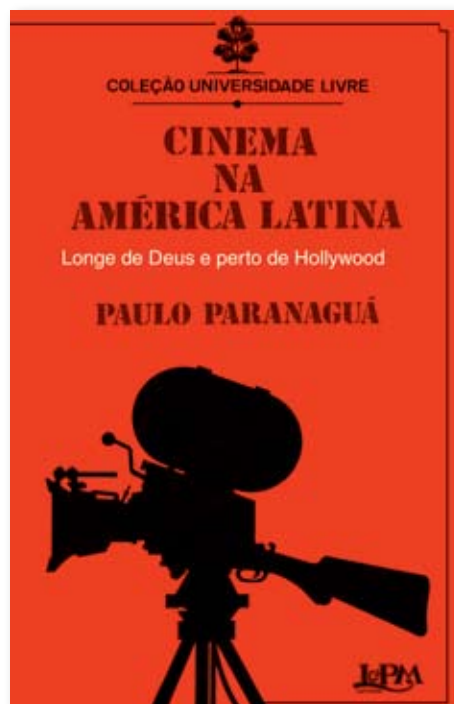
Qual é o sentido de continuar pesquisando, se os filmes sumirem? A função social da pesquisa é promover uma

revisão do passado, renovar a tradição e estimular assim o debate sobre o presente. Os pesquisadores devem se voltar para os demais acadêmicos e para o público em geral, não podem trabalhar numa bolha, em circuito fechado. E os filmes, as imagens, devem acompanhar esse movimento, ficando à disposição dos interessados, chegando a novos espectadores. Sem a revitalização do patrimônio, sem transmissão, a pesquisa vira um exercício estéril.

Ora, o desafio patrimonial ultrapassa tudo o que se possa imaginar. A maioria dos filmes saiu de circulação, o que equivale a uma morte espiritual. Quase todos estão ameaçados de desaparecimento físico, irreversível. Quem se interessa pelos jornais da tela, primos pobres do patrimônio cinematográfico, do maior interesse para a história visual dos nossos países? Em 2012, o Instituto Nacional do Audiovisual da França (INA) assinou um acordo com o Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) para o restauro e preservação do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (1960-1990). Ótima notícia! Fruto de anos de negociações, embaladas pelo prestígio de Santiago Álvarez (diretor do *Noticiero*), o valor simbólico do castrismo e um empurrãozinho da UNESCO. O problema é que precisamos de muitos acordos do mesmo tipo para salvar as inúmeras latas de cinejornais do período silencioso ou sonoro, muitas delas ainda em nitrato, esquecidas em toda a América Latina. Se os pesquisadores não assumirem essa campanha, com o entusiasmo de Paulo Emilio Salles Gomes no Suplemento Literário, quem vai cuidar desse registro da nossa história contemporânea?

Carreiras individuais podem talvez se salvar sozinhas, mas o patrimônio cinematográfico em frangalhos não será resgatado de jeito nenhum se os pesquisadores não vencerem a batalha da legitimidade. Caso contrário, viraremos paleontólogos às voltas com os ossinhos dos nossos fósseis. Está na hora de Preservação e Restauro virarem matérias obrigatórias nos cursos de Cinema. Está na hora de incluir cinema mudo (análise e pesquisa) no currículo universitário. Aviso aos navegantes da Era da Internet: quem não preserva o passado não tem futuro. Sem tradição não tem inovação. ■

Paulo Antonio Paranaguá é jornalista e historiador, com doutorado na Sorbonne e uma dúzia de livros publicados sobre os cinemas da América Latina.



ACERVO CINEMATECA DO MAM



DOSSIÊ
PESQUISA

O HISTORIADOR ALEX VIANY

Parte do texto publicado originalmente no livro

Introdução ao cinema brasileiro, de Alex Viany – Embrafilme/
Alhambra, 1987.

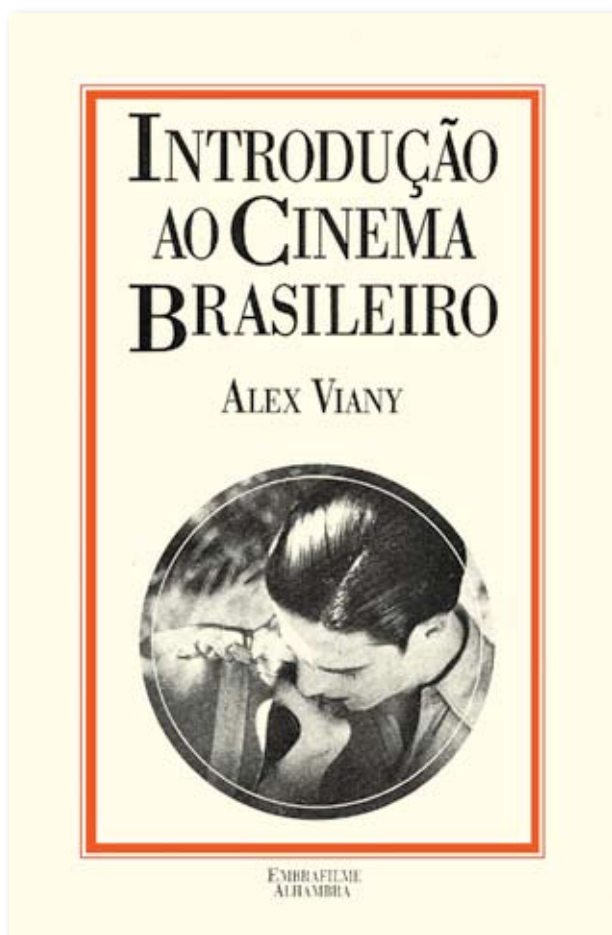
(Mantidas a ortografia e as notas de rodapé originais.

Leia a íntegra em filmeicultura.org.br)

(...)

Para Alex Viany a pesquisa histórica se propõe e adquire sentido se puder explicar o presente: trata-se de buscar no passado não só as raízes mas as razões do presente, a origem e o desenvolvimento de um processo que atua no presente, e que é preciso entender para, eventualmente, dominar e interferir no seu curso. Ainda que enviesados pelos pressupostos do extremado nacionalismo da esquerda da época, os artigos de Alex Viany têm entre outros o incontestável mérito de pela primeira vez centrar o interesse histórico nos problemas do mercado cinematográfico. A História do Cinema Brasileiro é a história da sua luta para vencer o cinema estrangeiro.

O interesse geral que surge em São Paulo pelo passado do cinema brasileiro volta-se sobretudo para as primeiras fases do seu desenvolvimento¹. As duas “retrospectivas” realizadas pela então Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo — futura Cinemateca Brasileira — criam as condições necessárias para estimular um tal interesse, e a tentativa de fazer renascer um antigo cinema nacional totalmente esquecido. Na verdade seguíamos, com um atraso bastante razoável de uma década, um movimento que se dá no mundo desenvolvido no período imediatamente anterior à guerra, em que o ativamento das pesquisas históricas coincidiu com o desenvolvimento das cinematecas².



Porém no Brasil o fenômeno adquire características singulares, típicas de culturas inseguras de si próprias como a nossa, em que a procura de reconhecimento para um passado cinematográfico é, não apenas consequência de uma tomada de consciência da importância do fato cinematográfico, mas também recurso de auto-afirmação. Quer porque a repudie, quer porque a desconheça, o brasileiro não guarda a sua experiência cinematográfica; no desconhecimento — ou impossibilidade de reconhecimento — da existente, cria uma aceitável, a fim de dar ao cinema brasileiro do momento uma continuidade histórica, um passado coerente com o presente. E, de preferência, suficientemente distante para que a pátina do tempo já tivesse recoberto as suas mazelas e eventual mediocridade.

Ao passado não se aplica a mesma ótica necessária à crítica do presente. Paulo Emílio expressa bem esta idéia quando enfatiza no filme antigo o seu “valor de documento social— ou, no máximo, o sabor estético do primitivismo, a ingenuidade que pede a convivência, permitindo “a descoberta de encantos que não foram calculados, muito pelo contrário, em geral emanam da inépcia”.³

Nesta tentativa, o antigo cinema brasileiro sofre um curioso processo de depuração: renasce limpo, lustroso e inocente, redimido de todas as abominações que fizeram o desespero da crítica dos anos 20.

Não se aventa a hipótese (cabe a Alex Viany o mérito de tê-lo feito) de que a estrutura básica de existência e manifestação do cinema brasileiro nos anos 10 (salvo os primeiros), 20, 30 ou 40 fosse fundamentalmente a mesma. Ressalvando-se em cada caso as honrosas ou desabonadoras exceções, tudo se passa como se o cinema brasileiro tivesse tido os seus anos áureos de autenticidade, idealismo e pureza durante o período mudo — em que produziu homens como Humberto Mauro, Alberto

Traversa, José Medina, Adhemar Gonzaga, Capellaro, artistas dignos e respeitáveis embora a seu lado houvesse já “cavadores” — e em seguida se tivesse deixado conspirar na sua original pureza pela inescrupulosa atividade de aventureiros de toda espécie, embora houvesse ainda a seu lado alguns poucos “idealistas” que tentavam fazer um cinema digno.

O processo é semelhante ao que sofre a literatura brasileira quando a crítica romântica procura apoio nas manifestações literárias do período colonial para enraizar de algum modo sua existência presente numa herança respeitável. Em ambos os casos, a “brasildade” é o critério de avaliação fundamental estabelecido para o julgamento. O cinema silencioso dos anos 20 era expressão da nossa realidade, um cinema singelo e verdadeiro, embora pobre, essencialmente voltado para o “tipicamente brasileiro”, os elementos diferenciais da nossa individualidade: a história, o índio, a natureza exuberante, as velhas fazendas e costumes interioranos, a literatura romântica — por sua vez calcada em valores semelhantes.

Se, neste quadro, ainda uma vez destacamos Alex Viany, não é tanto porque deixe de compartilhar de muitas destas idéias, e sim porque tem outras matizando as primeiras.

É o que acontece com a sua avaliação do passado (e se tomarmos, por exemplo, como contraponto aos dele os textos de Benedito Duarte, a oposição se evidencia de modo flagrante).

A diferença fundamental é a valorização da produção brasileira dos anos 30 e 40 — sobretudo a comédia, mas também o melodrama popular, e ainda alguns filmes que a seu modo tentavam uma diversificação temática para o cinema brasileiro, ou um mergulho um pouco mais empenhado na realidade social.



Estes filmes — fundamentalmente a chanchada — provocaram o afastamento do cinema nacional de várias gerações de críticos que lutavam pela “criação” no Brasil de um “verdadeiro cinema”.

Por que esse desprezo generalizado pela chanchada, sem que as pessoas se perguntassem que possível papel social e cultural ela poderia representar? Afinal havia, pelo menos nos anos 40, um movimento de afirmação do cinema brasileiro diretamente relacionado ao enorme sucesso da chanchada junto ao público popular.

Na realidade, a impressão que se tem hoje é a de que o cinema brasileiro tão severamente criticado pelos poucos que dele tomavam conhecimento era qualquer coisa de extremamente indefinido. Ninguém sabia realmente do que se tratava, como eram de fato esses filmes, e talvez o crítico Ruy Coelho — exemplo clássico! — não tenha sido o único a não ver e não gostar do que não viu.⁴ A chanchada era, em essência e por definição, algo de “vulgar”, popular no mau sentido da palavra, produto destinado a um público grosseiro. À crítica “intelectualizada”, repugnava na chanchada aquilo que ela tinha de mais aparente: alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de recursos e de linguagem, a produção rápida e descuidada. Alex Viany, no entanto (além de apontar a adequação ao mercado no nível da própria produção) enxergava nela um outro tom popular — num sentido diverso da palavra —, de vida cotidiana, reflexo de uma série de atitudes e modos de ser da gente carioca, uma espontaneidade um tanto crua mas verdadeira — possíveis componentes, estes também, da “brasilidade”.

E um outro ponto a salientar é o conhecimento concreto de filmes que ele demonstra — apesar das repetidas e discutíveis afirmações em contrário.

Alex Viany lamenta — e por isto se penitencia — um “descaso” para com o antigo cinema brasileiro e um “desconhecimento” que na verdade — voluntariamente ou não — nunca teve. Seria fácil desmenti-lo apontando a crítica que exerce depois de sua volta ao Brasil em 1948, quando, já empenhado e participante, procura cobrir as lacunas de conhecimento dos quatro anos de ausência

que o afastaram do cinema brasileiro. Mas vou mais longe e — que Alex me desculpe — consigo encontrar a mesma familiaridade em textos, teses e conversas suas que se referem ao cinema brasileiro anterior, pelo menos desde o início do falado; talvez sejam sinais de um “conhecimento residual”, vivido e não pensado, que Alex nega porque talvez dele sequer tenha consciência.

Penso no jovem Algemiro Viviani Fialho que, em torno dos seus 20 anos, americanófilo por gosto e convicção e escondido atrás de pseudônimos como Ted Joyce ou Al Viany, buscava — contra a vontade mas conscienciosamente — informações que lhe permitissem responder em sua coluna de A Carioca às perguntas de inoportunos leitores que se interessavam por cinema brasileiro. Foi assim que, por bem ou por mal, ele tomou conhecimento dos “intragáveis abacaxis” que constituíam a produção brasileira, viu comédias e melodramas, visitou a Cinédia e a Brasil Vita, presenciou várias filmagens, entre as quais as de *Bonequinha de seda*, e até gostou de *Favela dos meus amores*.

Penso também que o então fervoroso amante do cinema americano tinha na vida um único amor maior: o carnaval. E ao mesmo tempo em que defendia a verdadeira “essência” do cinema — o movimento, “muita ação e pouca falação”, em que os americanos sempre foram mestres — não perdia o “para pra cantar” de qualquer “filmusical” que, fosse ou não cinema, era antes de tudo o carnaval brasileiro! Seguramente não é mero acaso o fato de que até hoje, cinquenta anos passados, o grande carnavalesco que sempre foi Alex Viany continue sendo capaz de declinar os títulos de cada número musical de *Alô, alô carnaval*, mas todos os grandes sucessos dos “filmusicais” de 33, ou 35, 37... “afinal, eu tive a honra de ser jovem na década de 30, e não teve outra maior no carnaval brasileiro!”

Penso finalmente em algo bem mais prosaico: o jovem crítico e carnavalesco, que ganhava pouco com a crítica e nada com o carnaval, precisava de dinheiro e arrumou um emprego no DIP. Deste modo, ainda que por vias transversas, deve ter tido contacto também com o terceiro bloco da produção cinematográfica brasileira, girando em torno dos cinejornais. Embora na época isto não lhe parecesse importante, o relacionamento

que estabeleceu com gente como Ruy Santos, então cinegrafista do DIP, teria consequências futuras.⁵

Por tudo isso, e talvez outras razões mais que não me ocorreram, também não é por acaso que Alex Viany, quando fala bem (ou mal) dos velhos filmes brasileiros, dá sempre a impressão de saber exatamente do que é que está falando.

Mais um ponto importante — e neste caso não conheço melhor exemplo que Alex Viany. A idéia de processo histórico não é para ele um mero ponto de apoio para a reflexão teórica, é algo a ser posto em prática. É assim que, ao conceber *Agulha no palheiro*, ele se propõe a “tecer um fio histórico” que, partindo de *Favela dos meus amores*, passando por *João Ninguém*, *Moleque Tião*, pelo frustrado *Tumulto* e pelos roteiros de Alinor Azevedo, pudesse retomar a crônica popular carioca “aproveitando as lições da chanchada e do melodrama” — só que “de um ponto de vista mais crítico, mais sociológico, mais consciente”. Se “errou na dose”, como diz ele, isto absolutamente não impediu que o filme cumprisse a sua função, por sua vez servindo de elo de ligação entre os anteriores e vários que prosseguiram e aprofundaram a mesma linha — e basta citar *Rio, quarenta graus*. Da mesma forma não seria arbitrário fazer de *Ana* (o episódio brasileiro de *A rosa dos ventos*) um elo de ligação entre os retirantes de *O canto do mar* e os do Cinema Novo. E, a propósito dos caminhos de Alex Viany, Glauber Rocha julga importante mencionar, além dos abertos, também os que ele encerrou: se *A noiva da cidade* abriu caminhos para a retomada do “tesouro mauriano”, *Rua sem sol* “fechou os caminhos do melodrama reacionário *made in Atlantyda*”.⁶

De um modo ou de outro, a idéia que se impõe é a da história concretizada em filmes. Fazer a História do Cinema Brasileiro não significa apenas relatar suas lutas e os feitos de seus realizadores, mas também compreender o relacionamento interno entre as suas obras.

Um último ponto a salientar, contribuição fundamental de Alex Viany para os estudos históricos sobre cinema brasileiro: a preocupação sistemática, explicitada ou não, de compor matéria prima para a história, documentando o presente para o futuro.



Filmes: PRODUÇÃO CINEMATECA DO MAM
A AGULHA NO PALHEIRO
 com: RITA SANTOS — JOCELYNE DE SOUZA — FLORES MONTENEGRO — HERBERTO BATALHA — SAMUEL MELO
 direção de: JORGE F. FERREIRA — roteiro de: JORGE F. FERREIRA — adaptação de: JORGE F. FERREIRA

O valor de registro que ele hoje nega aos seus artigos — crônicas, críticas ou mesmo simples notas comentando esta ou aquela questão do momento — é na verdade muito maior do que ele parece supor, e não são poucos os textos que, muito além do registro, atingem o diagnóstico, objetivo e contundente, ou tendem para o ensaio denso de idéias e hipóteses — não importa se confirmadas ou não pela história — sempre estimulantes para a reflexão.

Deixo propositalmente de lado os textos cuja intenção declarada é esta mesma — por exemplo, os artigos e coletâneas de depoimentos publicados na Revista Civilização Brasileira nos anos 60, cujo objetivo é registrar, no calor da hora, as “origens, ambições e perspectivas” do Cinema Novo — e me atenho aos despreziosos artigos que constituem a sua colaboração corriqueira em jornais e revistas de cinema a partir de 1948. Dentre eles, destaco o admirável “balanço do ano” relativo a 1949⁷ em que, não apenas estão apontadas todas as linhas mestras do cinema brasileiro de então, como os possíveis rumos para o seu desenvolvimento futuro, tomando por base suas reais condições de existência; independentemente do hipotético-ideal-futuro-cinema brasileiro que Alex Viany — como todo mundo — gostaria que um dia existisse e que também está lá.

Este artigo revela ao pesquisador de hoje todo um período ainda não estudado do cinema brasileiro — o que se situa entre o momento em que tudo girava em torno da Atlântida e a criação, pouco mais tarde, da Vera Cruz — e permite que de imediato se evidenciem os “fios condutores” do fluxo histórico, cobrindo pelo menos uma das famosas “lacunas” que tanto preocupam o autor.

É esta mesma preocupação com o registro que, de um modo mais direto, explica a sua quase obsessiva necessidade de “documentar-se”, buscando e guardando toda espécie de papéis que hoje compõem o seu enorme arquivo, que incessantemente cresce e se enriquece ao longo dos anos e vem sendo manancial inesgotável para os atuais pesquisadores da História do Cinema Brasileiro. E aqui entra em ação uma outra faceta do historiador Alex Viany que — em que ofenda a sua modéstia — não posso deixar de mencionar: é a generosidade com que ele compartilha o fruto do seu trabalho. Junto com a documentação, aberta e sempre disponível para quem quer que precise dela, e a lúcida memória dos fatos vividos — intensamente, em vários períodos —, Alex Viany põe à disposição dos novos pesquisadores toda a sua larga experiência com o tratamento da História do Cinema Brasileiro. São as “lições do método” que ele acha que nunca teve, e por

*Cosme Alves Neto, Humberto Mauro,
Alex Viany e Paulo Emilio Salles Gomes*



isso mesmo sempre começam com um puro, simples e absurdo “faça o que eu digo e não o que eu fiz”.

Se a tônica é a sistemática severidade para com o próprio trabalho, a contrapartida é sempre o apoio ao trabalho alheio que, não importa qual seja, sempre se enriquece com o estímulo e a colaboração que encontra em Alex Viany.

Voltando — para concluir — aos três textos que compõem este volume, resta lembrar que eles estão longe de esgotar o projeto de Alex Viany para a História do Cinema Brasileiro. Em várias ocasiões tive a oportunidade ouvi-lo expor longamente a sua idéia do que deveria ser uma “História Social” não só do Cinema Brasileiro mas do Cinema no Brasil, “que até hoje nunca escrevi, embora continue tentando. Só que isto é trabalho para muitas vidas, não pra uma só cabeça de um homem só...”

Tem ele toda a razão. Mas quaisquer outros que se disponham a, junto com ele, enfrentar a tarefa, encontrarão — em suas pesquisas, ensaios, filmografias, em sua vasta documentação, e sobretudo na espinha dorsal que construiu encaixando com consistência e sentido os fatos e feitos do cinema brasileiro — a metade do caminho andado. ■

Notas

- 1 Aqui a exceção, pouco mais tarde, é o “documentário” *Dez Anos de Cinema Paulista*, de Benedito Duarte, referente aos anos 40/50, extremamente informativo e no entanto até hoje inédito (cópia datilografada na Biblioteca da Cinemateca Brasileira).
- 2 Veja-se a respeito um artigo de Paulo Emílio publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 17/11/56, “Pesquisa Histórica”.
- 3 Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 11/4/59, “Perplexidades Brasileiras”.
- 4 Diário de São Paulo, 17/12/44.
- 5 O primeiro filme de que participa Alex Viany é *Aglaia*, de Ruy Santos.
- 6 *Revolução do Cinema Novo*, p. 367.
- 7 “O ano cinematográfico da 1949”. A Cena Muda, janeiro/fevereiro de 1950, nºs. 4 a 7.

CINEMA NAS ESTANTES

O circuito literário-cinematográfico brasileiro contemporâneo

A partir dos anos 1990, o campo da publicação de livros sobre cinema no Brasil conheceu um avanço considerável. De lá para cá, produziu-se um número extraordinário de ensaios e biografias, de textos de análise fílmica ou historiográfica, em proporções inéditas. O volume de traduções também aumentou, indicando um esforço de atualização em grande parte sustentado pelo meio acadêmico, diretamente interessado nesse processo. Autores como Jacques Aumont, Robert Stam, Michel Marie, Philippe Dubois, Serge Daney, Bill Nichols, Michel Chion, Noël Carroll, Dudley Andrew, Antoine de Baecque e David Bordwell, entre outros, encontram boa acolhida – embora tardia – junto ao público especializado. Diante desse quadro, vale perguntar: estamos vivendo um momento privilegiado em termos de “cultura cinematográfica”?

Sim e não: apesar dos avanços mencionados, é inegável o imenso atraso em que ainda se encontra nosso mercado editorial frente ao que se publica sobre cinema mundo afora. Só para ficarmos no terreno que nos interessa aqui – a edição de livros sobre cinema brasileiro –, é difícil entender, por exemplo, por que um texto fundamental como *The film industry in Brazil*, de Randal Johnson, publicado em 1987 pela Universidade de Pittsburgh e disponível no *site* da instituição (digital.library.pitt.edu), permanece desprezado pelos nossos editores. Por outro lado, embora se publique hoje muito mais sobre o cinema brasileiro, uma parte expressiva desses livros encontra uma circulação muito restrita, às vezes quase inexistente. Visto de perto, o cenário não inspira tanta euforia.

Algumas editoras (Annablume, Azougue, Cosac Naify, Papius, Senac e Sulina, entre outras) se preocupam em desenvolver um trabalho consistente de divulgação de



novos autores e de atualização bibliográfica, incluindo necessárias reedições de textos clássicos sobre o assunto – como exemplos, a Coleção Glauberiana da Cosac Naify, que trouxe de volta *Revisão crítica do cinema brasileiro* e *Revolução do Cinema Novo*, livros há muito esgotados, e o relançamento pelo Senac de *Cinema, televisão e publicidade*, de José Mário Ortiz Ramos. São frequentes as parcerias com editoras universitárias e os financiamentos oficiais, até porque, em muitos casos, os autores pertencem à academia e a maior parte do que se publica acaba mesmo se destinando aos cursos de cinema e audiovisual. Não por acaso, essas publicações refletem o movimento de revisão historiográfica desenvolvida a partir da década de 1990 no âmbito universitário, justamente quando o governo Collor desmantela a estrutura institucional da cultura e reduz a produção cinematográfica a quase zero.

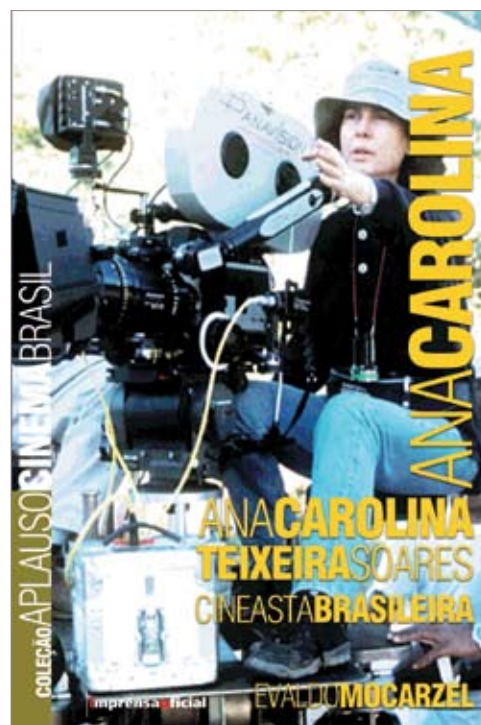
Um marco desse processo é *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1993), no qual Jean-Claude Bernardet critica a metodologia e os recortes efetuados por Paulo Emilio Salles Gomes e Alex Viany nos textos históricos que eles escreveram ao longo dos anos 1950-60. Longe de ser uma unanimidade, o livro de Bernardet desagradou a muitos pelas análises polêmicas (incluindo a que questionava a validade da disciplina Cinema Brasileiro), mas também abriu caminho para uma série de outros trabalhos igualmente questionadores dos “mitos” forjados pela história tradicional. Inserem-se nesse conjunto títulos como *Alex Viany: crítico e historiador* (Arthur Autran, 2003); *Imagens do passado* (José Inacio de Melo Souza, 2004); *O som no cinema brasileiro* (Fernando Moraes da Costa, 2008); e *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (org. Samuel Paiva e Sheila Schvarzman, 2011), este último já resenhado por Carlos Alberto Mattos no número 56 da **Filme Cultura**. A própria reedição revista e ampliada de outro importante ensaio de Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (coeditada por Arthur Autran, 2009), é fruto desse contexto. O que não deixa de ser irônico, já que o livro, originalmente lançado pela Paz e Terra em 1979, na verdade antecipava muitas das questões que a partir dos anos 1990 seriam retomadas pelos estudiosos.

Esses textos de reflexão historiográfica fazem par com os livros de referência, fontes imprescindíveis de consulta. Muitos dos autores empenhados em repensar as narrativas acerca da história do cinema brasileiro também contribuem para o levantamento e a disponibilização de dados. Essas duas atividades, aliás, sempre estiveram juntas, desde Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Pery Ribas (historiadores-colecionadores) até Francisco Silva Nobre e Alex Viany, este último responsável pelo primeiro grande levantamento filmográfico publicado, o apêndice de *Introdução ao cinema brasileiro* (1959). Após as filmografias estabelecidas por Araken Campos Pereira Júnior – uma das principais fontes da atual base de dados da Cinemateca Brasileira de São Paulo –, quem se destaca em um esforço solitário e heroico é Luiz Felipe Miranda, que lança, em 1990, o *Dicionário de cineastas brasileiros*, até hoje um livro fundamental. Seguem-se a *Enciclopédia do cinema brasileiro* (org. Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, 2000), atualmente em sua terceira edição, e as inestimáveis contribuições de Antônio Leão da Silva Neto, com os dicionários de filmes brasileiros – *Longa metragem* (2002); *Curta e média metragem* (2006) – e o *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro* (2010).

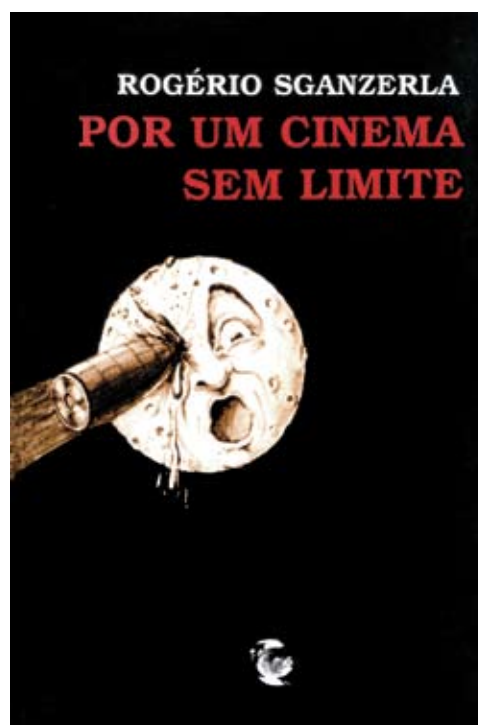
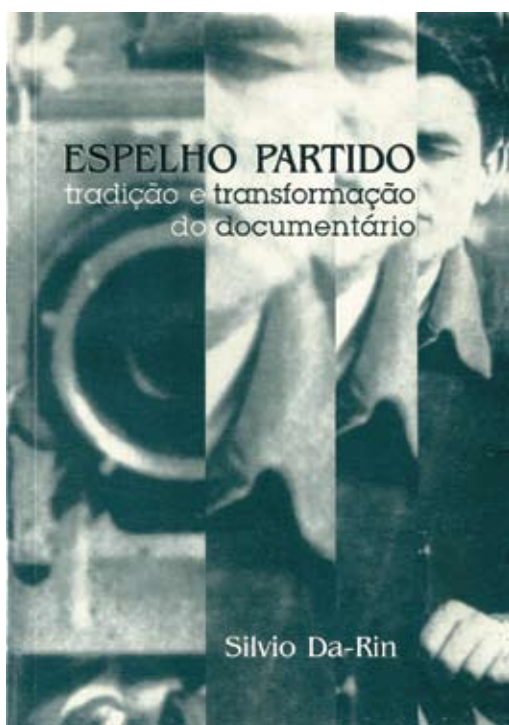
O panorama contemporâneo (pós-1993) vem sendo alvo de constantes investigações por parte dos pesquisadores. O pensamento industrial, as relações entre os cineastas e o Estado, as estratégias de exibição e de distribuição, a legislação e os mecanismos oficiais de incentivo são temas abordados por autores como João Guilherme Barone (*Comunicação e indústria audiovisual*, 2009), Melina Izar Marson (*Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*, 2009) e Hadija Chalupe da Silva (*O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*, 2010), os dois últimos títulos pertencentes à coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, coordenada por Alessandra Meleiro. Mais voltados à discussão estética, livros como *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada* (Luiz Zanin Oricchio, 2003), *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década* (org. Daniel Caetano, 2005) e *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias* (Lúcia Nagib, 2006), promovem balanços críticos que ambicionam o diagnóstico.

O passado mais recente (anos 1960-80) também é fonte de renovado interesse. O recorte biofilmográfico voltado aos diretores de cinema e à análise de aspectos temáticos, formais e filosóficos de suas obras indicam o duradouro prestígio da teoria de autor entre nós, ainda que, em alguns casos, sobretudo nos ensaios biográficos, ela se equilibre com a tradição da crítica jornalística e a objetividade das pesquisas de campo. As intrincadas relações entre vida, obra e pensamento constituem a base de trabalhos como, entre outros, *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta* (Inimã Simões, 1997); *Maldito - A vida e o cinema de José Mojica Marins* (André Barcinski, 1998); *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo* (Angela José, 1999); *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri* (Renato Luiz Pucci Jr., 2001); *Walter Lima Júnior: viver cinema* (Carlos Alberto Mattos, 2002); *O documentário de Eduardo Coutinho* (Consuelo Lins, 2004) e *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane* (Francisco Elinaldo Teixeira, 2011).

Ainda em relação às biografias, vale destacar a volumosa Coleção Aplauso, da Imprensa Oficial de São Paulo, iniciada em 2004. Em edições bastante acessíveis ao público (até porque estão disponíveis na internet: aplauso.imprensaoficial.com.br), a série oferece um valioso acervo de dados e informações não apenas sobre o cinema brasileiro, mas também sobre o teatro e a televisão; não apenas sobre diretores, mas também atores, atrizes, roteiristas, montadores. Para a Coleção Aplauso já foram biografados nomes como Carlos Reichenbach, Rodolfo Nanni, Isabel Ribeiro, Jorge Loredó, Carla Camurati, Ana Carolina, Jece Valadão, Mauro Alice, Bráulio Pedroso, José Carlos Burle, Glaucio Mirko Laurelli, Carlos Coimbra, Vladimir Carvalho, Máximo Barro, Imara Reis, José Marinho, Ivan Cardoso, Jorge Bodanzky, Maurice Capovilla, Lilian Lemmert, Paulo José e Aurora Duarte. A coleção ainda publica roteiros e organiza antologias de críticas, como *Jairo Ferreira: crítica de invenção: os anos do São Paulo Shimbun* (org.: Alessandro Gamo, 2006) e *Críticas de Rubem Bιάfora: a coragem de ser* (Cláudio M. Mota e José Júlio Spiewak, 2006).



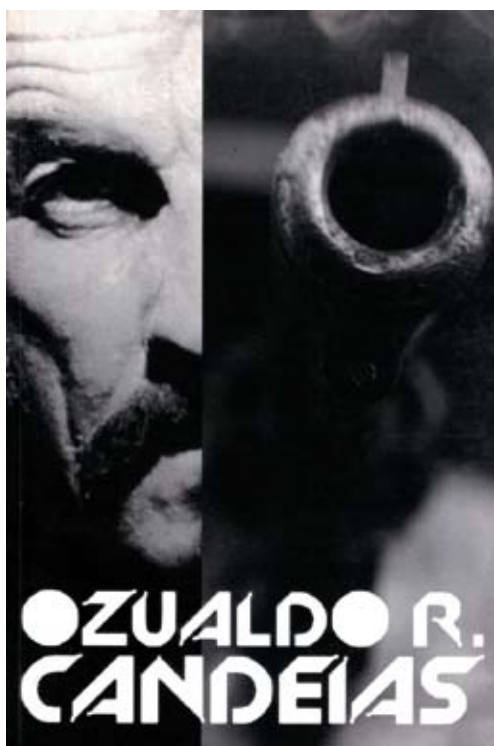
Esses dois trabalhos, aliás, apontam para uma curiosa lacuna: existem poucas coletâneas de crítica cinematográfica, embora a atividade seja no Brasil uma das mais constantes e prolíficas. Ainda assim, essa falha tem sido (timidamente) diminuída com a publicação de livros como *O cinema dos meus olhos* (Vinícius de Moraes / org.: Carlos Augusto Calil, 1991); *Um filme é um filme* (José Lino Grünwald / org.: Ruy Castro, 2001); *Por um cinema sem limites* (Rogério Sganzerla, 2001); *Telégrafo visual* (David E. Neves / org.: Carlos Augusto Calil, 2004); *Um filme por dia* (Moniz Vianna / org.: Ruy Castro, 2004); *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*, quatro volumes (org. José Umberto Dias, 2006); *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro* (Ely Azeredo, 2009); *Escritos sobre cinema*, três volumes (André Setaro, 2010) e *Edifício Rogério*, dois volumes (Rogério Sganzerla / org.: Manoel R. de Lima e Sérgio Medeiros, 2010). Mais raros ainda são os livros que tratam da obra e da trajetória dos críticos de cinema: além do já mencionado estudo de Arthur Autran sobre Viany, podem ser destacados *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (Luciana Araújo, 1997) e a biografia *Paulo Emilio no Paraíso* (José Inácio de Melo Souza, 2002).



São vários os temas de interesse que norteiam os pesquisadores; as relações entre cinema, teatro e literatura, por exemplo, resultaram em pelo menos dois livros de peso: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues (Ismail Xavier, 2003) e *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (José Carlos Avellar, 2007). Mas uma linha de pesquisa específica foi particularmente bem-sucedida: com o *boom* do documentário nos anos 1990-2000, as editoras se animaram a publicar vários livros sobre o gênero. Francisco Elinaldo Teixeira organizou em 2004 *Documentário no Brasil: tradição e transformação*; uma história geral do documentário (passando pela experiência brasileira) é o objeto de *Espelho partido* (Silvio Da-Rin, 2006); com *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008), Fernão Ramos questiona os usos e significados do termo, atualizando a discussão teórica; em *Documentário nordestino* (2008), Karla Holanda faz um levantamento analítico minucioso da produção regional; o documentário brasileiro contemporâneo é discutido por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita em *Filmar o real* (2008); com o olhar mais atento às interseções entre teoria e prática, Sérgio Puccini

aborda o *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção* (2009); os 15 anos do principal festival de documentários do país são revistos pelo seu fundador, Amir Labaki, em *É tudo cinema* (2010).

Para encerrar este panorama sintético, um dado realmente novo são os “livros-catálogos” que, a partir dos anos 2000, constituirão uma verdadeira alternativa ao mercado editorial. O fenômeno se deve, em parte, ao surgimento de uma nova geração de curadores, alguns dos quais críticos-cinéfilos, atuantes sobretudo na internet, adeptos vorazes do *download* e estreitamente ligados ao universo acadêmico. Através da realização de mostras e retrospectivas em centros culturais (notadamente no circuito Rio-São Paulo-Brasília), esses curadores se associaram a professores dos cursos de cinema, ao movimento cineclubista e a produtores culturais e conseguiram renovar – ou pelo menos arejar – o cenário da “cultura cinematográfica” contemporânea. É evidente que isso também desembocou em um outro tipo de institucionalização. Apesar de pouco atraente em termos financeiros, a produção de mostras e



catálogos tornou-se um segmento disputado no mercado de trabalho, sobretudo por seu caráter de prestígio cultural, dando às vezes margem a oportunismos como em qualquer outro setor.

Contudo, é preciso reconhecer a importância desse empenho: muitos desses “livros-catálogos” constituem abordagens únicas de temas, personalidades ou filmografias (Retrospectiva Ozualdo Candeias – 80 anos, 2002; Luz em Movimento: A Fotografia no Cinema Brasileiro, 2007; Homenagem a Mario Carneiro, 2007; Hipólito Collomb, Lazlo Meitner e Ruy Costa: Cenógrafos de Cinema, 2007; Navalha na Tela: Plínio Marcos e o Cinema Brasileiro, 2008; Homenagem a Hélio Silva, 2009; Leopoldo Serran: Escrevendo Imagens, 2012 e Os Múltiplos Lugares de Roberto Farias, 2012). Reunindo críticos de gerações diferentes, essas publicações revisitam temas “clássicos” (Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras, 2001; Miragens do Sertão, 2003; Cinédia 75 Anos, 2006; Olhares Neo-realistas, 2007; Retomando a Questão da Indústria Cinematográfica Brasileira, 2009; Cineastas e Imagens do Povo, 2010) e rediscutem questões ligadas ao cinema brasileiro recente, contribuindo para o levantamento de informações (Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões, 2001; Cinema brasileiro Anos 2000: 10 Questões, 2011; Cinema de Garagem, 2012). E mesmo quando o foco são filmografias e cineastas estrangeiros consagrados, seus organizadores incentivam a produção de novas “fortunas críticas” (Agnès Varda: o Movimento Perpétuo do Olhar, 2006; Retrospectiva Alain Resnais, 2008; A Elegância de Woody Allen, 2009; Hou Hsiao-Hsien e o Cinema de Memórias Fragmentadas, 2011; O Cinema é Nicholas Ray, 2011; Luc Moullet – Cinema de Contrabando, 2011).

A tiragem limitada desses “livros-catálogos” e a circulação restrita a que estão naturalmente destinados (quando não disponibilizados na internet) são dois outros elementos que concorrem para transformar tais publicações – especialmente as pioneiras – em peças raras. Estas provavelmente serão vistas e tidas como “tesouros de cinemateca” por futuros pesquisadores. ■

NO RASTRO DAS IMAGENS



O pesquisador com o Prêmio Redentor em sua mesa

O mais disputado pesquisador de imagens do cinema brasileiro atual é um misto de colecionador, detetive e negociador. Antonio Venancio vive entre arquivos – brasileiros e estrangeiros – e seu apartamento de trabalho, no Rio de Janeiro, onde reúne seus preciosos achados. O nome de Venancio tem aparecido em dezenas de documentários nos últimos 15 anos, além de diversos filmes de ficção. Nesta entrevista, ele conta como chegou aonde está e como conduz seu trabalho entre o prazer e as dificuldades do ofício.

Filme Cultura Você foi homenageado no Festival do Rio esse ano. Os pesquisadores estão virando estrelas?

Antonio Venancio Não, imagina! Hoje pelo menos você tem os créditos, que antes não tinha. Mas ninguém sabe quem é o pesquisador. Só quem é mesmo da área. Como está tendo muito documentário musical, e eu tenho trabalhado na maioria deles, então as pessoas gostam de música e veem meu nome lá, mas é só mais um nome.

O que você fazia antes e como chegou nesse campo da pesquisa para cinema?

Com 26 anos eu fui morar nos Estados Unidos. Primeiro, para aprender inglês. Acabei ficando nove anos. Fui entregador de pizza e fiz outros bicos. Formei-me em Cinema e Televisão na New York University e fui trabalhar no escritório da Globo de lá. Fazia arquivamento de fitas e um pouco de pesquisa. Eu gostava de esportes, aí pintou a oportunidade e eu comecei a produzir matérias de esporte. Depois de nove anos resolvi voltar para o Brasil.

Foi quando veio o convite do João Moreira Salles...

Sim, foi uma coincidência. O pessoal da VideoFilmes estava procurando um documentário que a BBC tinha feito sobre o Paulo César Caju como se ele fosse o sucessor do Pelé. Eu usei meus contatos para ajudá-los a achar aquele material. Foi o primeiro trabalho que eu fiz no Brasil e meu nome apareceu nos créditos iniciais do programa da série *Futebol* (1998).

Assim como o Frank Capra levou o nome do diretor para cima do título, você levou o nome do pesquisador para os créditos iniciais (risos).

Pois é. Está em outros filmes por aí. Eu não podia ter começado num lugar melhor, trabalhando com o João e a (produtora) Raquel Zangrandi. Aí fui conhecendo outras pessoas e já estou há 15 anos fazendo só isso.

Qual é o prazer que você tira desse trabalho?

O prazer é achar as coisas. Às vezes eu acho um material, dou para o diretor montar e nem vejo como ficou. O negócio é achar o material.

Conte alguns de seus maiores achados

Tem coisas importantes. Por exemplo, para o *Palavra (en)cantada* (Helena Solberg, 2008), eu achei o material de uma peça, *Morte e vida severina*, que era uma coisa difícil. Peguei uma pasta no Arquivo Público do Estado de São Paulo para procurar outra coisa e lá estavam as imagens de uma reportagem dos Diários Associados. Recentemente achei um filme de 20 minutos do Nelson Rodrigues com o Edward Albee, feito em 1968 e dado como perdido. As imagens coloridas do Rio que aparecem em *O homem que engarrafava nuvens* vieram de um arquivo de Los Angeles. Mas para os grandes achados é preciso ter tempo. Agora mesmo, finalizando um filme sobre um músico, eu sabia que ele tinha feito um show na Nigéria, na década de 70. Levei um ano e meio para achar um *link* na África do Sul que me levou ao registro daquele show.

Em que etapas da produção de um filme o seu trabalho normalmente começa e termina?

Às vezes acontece de o roteirista precisar de algum material audiovisual de alicerce para o que ele está fazendo. Mas geralmente começa depois que já foi filmada alguma coisa. Em documentário, é na própria ilha de edição que começam a aparecer as necessidades. Quando estava editando *Os últimos cangaceiros*, o Wolney Oliveira precisava de uma imagem de bordel antigo. Eu me lembrei de um filme alemão feito na Amazônia em 1928 que tinha umas mulheres dançando numa espécie de bordel. E tem projetos em que eu acompanho a edição até o fim. Na montagem de *O homem que engarrafava nuvens*, eu ia para a ilha uma vez por semana.

Parece existir uma diferença bem grande entre fazer pesquisa para um documentário, em que o material vai de fato entrar no filme, e para uma ficção, em que esse material é só para orientar, instruir cenografia etc.

Exato. Na ficção serve até fotografia, revista, quer dizer, você não precisa tanto ter o material em movimento. É só um guia. Mas quando o diretor decide usar isto ou aquilo no filme, é preciso ter cuidado com o licenciamento. Se o diretor gostar de um material que não poderá ser licenciado, isso é um “mico”.

Você cuida do licenciamento das imagens também?

Depende do contrato. Se a produção tem mais um pouquinho de verba, é melhor que eu mesmo faça isso junto com o produtor. Eu já tenho o contato com todos esses arquivos, conheço todo mundo, o que facilita.

Um dos maiores desafios para o pesquisador é evitar a velha imagem conhecida e repetida filme após filme. Como você lida com isso?

É verdade. Pensou no golpe de 64, lá vêm aquelas imagens do tanque passando, os cavalos, o general Mourão... Nesse caso, eu até tenho encontrado imagens alternativas de 68, algumas coloridas. Mas às vezes não dá para escapar. Você pode oferecer um material bacana, inédito, mas que custa caro. A produção não tem dinheiro e opta pelo material da cinemateca, mais barato, mas que é arroz com feijão. Depois eles veem a mesma imagem em outro filme



O dia que durou 21 anos



e vêm reclamar comigo. O problema é que as coisas se esgotam. Nos últimos anos eu tenho cavado filmes diferentes sobre o Rio de Janeiro no Arquivo Nacional americano. Na França e na Alemanha tenho encontrado muita coisa legal também.

A pesquisa é uma atividade permanente, independente dos projetos, não?

Sim, é uma aposta. Eu faço entre cinco e oito trabalhos ao mesmo tempo. Se for começar cada pesquisa do zero, pedir à Cinemateca Brasileira uma cópia de visionamento, ter que ir lá no arquivo pra escolher, digitalizar, etc., não tem condição. Então a gente vai criando um acervo. Eu tenho aqui mais de 250 DVD só com material de arquivo, tudo catalogado. Tenho mais de 80 CD de fotografias. Estou sempre gastando dinheiro nessa aposta.

Nesse trabalho de detetive, é preciso não só localizar imagens, mas também decifrar as que encontra. Quem está ali, de que ano é aquilo... Como é esse trabalho?

Quem me ajuda nisso é o Eduardo Scorel, que é muito ligado com material de arquivo e conhece bem História. Eu recorro a especialistas, por exemplo, em ruas do Rio de Janeiro. Por onde está passando aquele bonde? Nunca fui um estudante muito aplicado. Tenho aprendido muito nos meus trabalhos.

Já lhe perguntamos seu maior prazer. Agora nos diga quais as maiores dificuldades do trabalho.

O pior é a burocracia dos arquivos e essa coisa dos direitos, que hoje em dia está ficando impossível. Se você localiza uma foto e atrás constar que o “Pedro” é o fotógrafo, você não pode reproduzir enquanto não encontrar o tal “Pedro”. Antes a produção assinava um termo, e pronto. Agora você tem que conseguir antecipadamente a autorização de todas as famílias, mesmo que ainda não saiba se vai usar a foto. É preciso afrouxar isso. As pessoas têm seus direitos, mas a burocracia está cada vez mais imobilizando as produções. Eu trabalhava muito com arquivos estrangeiros e arquivos pessoais. Nos últimos seis meses entrei de cabeça nos arquivos institucionais brasileiros e estou enfrentando a falta de pessoal, a lentidão e a prioridade concentrada na preservação, e não no atendimento ao pesquisador.

Tem gente que pensa que fazer filme com material de arquivo é barato...

Não dá pra fazer um bom filme com imagem de arquivo sem ter dinheiro. Para usar 40 minutos de um bom material de arquivo, você vai pagar no mínimo uns 200 mil reais. E ainda tem a telecinagem para Full HD, que é cara. Sem falar no custo do tempo também. Às vezes demora dois meses para você ter em mãos uma cópia de visionamento. E não adianta se estressar. Tem dias inteiros que eu passo lidando só com telefone e *e-mail*.

É um trabalho de produção, mesmo...

E de negociação também. Eu negocio na medida em que for licenciar. Sempre olho os dois lados: a produção e o arquivo. Tem vezes que eu fico acanhado, o produtor só quer pagar “x” e eu sei que ele pode pagar mais. Em outras ocasiões, é o contrário. No caso de *A música segundo Tom Jobim* (Nelson Pereira dos Santos, 2012), eu consegui baixar a despesa com um clipe de um minuto e meio da Judy Garland de 45 mil para 36 mil dólares. Ainda saiu caro, mas foi o que consegui.

Qual é o impacto da internet no teu trabalho?

Por um lado, facilita como referência. Muita coisa é encontrada a partir de arquivos internacionais que estão na rede. Por outro, é um saco porque os caras começam a ver tudo. Chegam com listas de *links* do Youtube. “Eu quero isso, vi na internet”. E ver na internet é uma coisa, mas se for um filme comercial, vai ter que achar o detentor dos direitos, licenciar e tudo, e às vezes você não acha. Nos EUA e Inglaterra já tem agências que fazem intermediação dos grandes virais, aqueles vídeos que foram vistos por milhões. O meu grande desafio agora é encontrar material que não está no Youtube. ■

“NÃO É UMA TÉCNICA, MAS UMA TARA.”

Responsável pela pesquisa iconográfica de filmes recentes como *Marighella*, *Raul - O início, o fim e o meio* e *Em busca de Iara*, Remier Lion se tornou conhecido no meio cinematográfico graças à organização de mostras como Cinema Brasileiro, a Vergonha de uma Nação (2003) e Ody Fraga, o Gênio do Sexo (2008), assim como à programação do cineclubes Malditos Filmes Brasileiros!. Além disso, participou da curadoria de duas edições da mostra Clássicos e Raros do Nosso Cinema, que recuperou exemplares do cinema de gênero feito no Brasil entre as décadas de 1940 e 1980. Também escreveu a biografia de Ivan Cardoso para a editora Imprensa Oficial (disponível para *download* em is.gd/NkYTdD). Em dezembro de 2012, a redação da Filme Cultura conversou com esse apaixonado por filmes e todo tipo de arte maldita. Uma versão mais completa da entrevista está disponível em filmeicultura.org.br.



FERNANDO FORTES

Filme Cultura Como foi a sua passagem da cinefilia e da curtição para uma coisa mais profissional de buscar imagens, dados e referências?

Remier Lion Quando acabou o colégio eu fiz vestibular para cinema. Eu era cinéfilo, já tinha visto muita coisa. E não estudava, odiava o colégio. Não passei no vestibular e tive a ideia de ir trabalhar com produção cultural. Eu comecei a trabalhar no MAM em 1989, via todos os filmes. Peguei a reabertura da Cinemateca, o Cosme [Alves Neto] passou tudo que tinha lá. Depois o João Luiz Vieira entrou para o grupo do MAM. Ele tinha uma ligação com o MoMa e trouxe um monte de filmes. Eu frequentava bibliotecas, como as do Instituto Goethe e do Inacen (que hoje em dia é da Funarte). Era uma forma de passar o meu tempo de uma maneira interessante, pesquisando sobre arte. Eu não sou de tomar nota, eu sou de curtir a parada – pesquisar no sentido de absorver. Frequentando esses lugares eu descobri a figura do Jean Cocteau, que me chamou a atenção, e resolvi fazer uma mostra do Cocteau.

Esse foi o teu primeiro projeto?

Sim, com 17, 18 anos. Procurei as pessoas que eu via que eram interessantes, como o Julio Bressane. Em 1985 entrou em cartaz o *Brás Cubas* e eu não consegui entender nada. Me conquistou na hora, me identifiquei com a iconografia.

E você fez a Mostra Cocteau?

Eu preparei um catálogo, que até hoje não foi editado. O Cocteau fazia filme, fazia poesia, desenhava. Eu consegui juntar um grupo de pessoas que produzia uma quantidade de material de graça – por exemplo, o Carlito Azevedo, que é um grande poeta. O Carlito traduziu pra mim o roteiro do *Sangue de um poeta* de graça. Foi quando eu conheci o Bressane e o Sganzerla, que fez um texto de 30 páginas sobre Cocteau. O Julio estava montando *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* e me deu um depoimento, que eu transcrevi. Consegui isso tudo na lábia, aí fui procurar a Cinemateca do MAM. O Cosme me recebeu, eu expliquei toda a loucura, ele achou ótimo e agendou a mostra na semana do centenário do Cocteau. Não tinha relação comigo, eu participei como espectador, dei a ideia e criei uma relação com o Cosme.

E outras mostras vieram...

Em 1990, fiz uma grande pesquisa sobre o trabalho do Bressane e do Sganzerla. A segunda mostra que eu propus foi a dos filmes da Belair. A mostra foi vetada pela Cinemateca do MAM porque havia um mal-estar com os cineastas marginais, herdado da briga do Cinema Novo com o Cinema Marginal. Esse assunto todo mundo já comprovou hoje em dia que nunca existiu – mas antigamente existia, tanto é que eu odeio o Cinema Novo até hoje. Quer dizer, agora eu sou mais tolerante, vejo os filmes, pesquiso, mas continuo contra o Cinema Novo, que originou tudo com o que eu não concordo em matéria de modelo de produção, política cinematográfica e velhos preconceitos. O Ronald Monteiro soprou essa ideia para a galera do Estação, que fez a retrospectiva Belair em 1990. Aí eu vi todos os filmes do Bressane e do Sganzerla.

Desde o início você tinha uma militância por esse cinema maldito.

Eu sempre voltava à Cinemateca do MAM. Comecei a fazer a divulgação da programação e as mostras começaram a sair no jornal. Cultura cinematográfica não existe, é marketing. Aí fiz divulgação de uma mostra de filmes da Cinédia. Foi quando eu conheci a Alice Gonzaga e fui trabalhar na Cinédia como pesquisador. Eu tinha uns projetos de pesquisa lá no Centro de Documentação, que já eram a ideia da mostra Vergonha de uma Nação. Eu já estava interessado nos “malditos filmes brasileiros” nessa época, início dos anos 1990. Fui direto naquilo que causava repulsa, na medida em que o Cinema Marginal foi sendo absorvido depois dessa mostra do Estação. Então comecei a procurar o que não era absorvido e conheci o Nilo Machado.

O Nilo tinha feito um filme chamado *A psicose do Laurindo*, e isso me chamou a atenção, acendeu uma luz. Eu já convivia com o Sganzerla e com o Bressane, eles conheciam esses filmes, aí eu entendi. *O bandido da luz vermelha* dialoga com esse universo, eles estão ligados. Tem um depoimento, que eu só fui ver anos depois, do Carlos Reichenbach, em que ele conta que tentava emular o estilo do Nilo Machado quando fez *As libertinas*. O Sganzerla me contou que, quando viu *A psicose do Laurindo* no cinema, quebrou a cadeira de tanto rir. Eu peguei a lista telefônica e tinha lá mais de um Nilo Machado. Fui ligando, até que um era o Nilo. Eu comecei a ir no estúdio do Nilo para almoçar com ele aos sábados. Nem via os filmes, só os cartazes, não tinha como ver filme. Aí ele faleceu e a esposa dele não tinha como guardar o material. Era uma coleção gigante, em torno de mil latas de filmes, negativos, cópias, contratipos – filmes do Nilo e filmes que ele distribuía. Dona Alice Gonzaga





emprestou um caminhão da Cinédia, a gente foi lá e trouxe o material para a Cinemateca do MAM. Agora está tudo na Cinemateca Brasileira, eu que fiz a indexação. Esse material está numa situação precária, como todo o cinema brasileiro, esperando acontecer um milagre que possibilite fazer um contratipo. Porque telecinar não quer dizer nada, tem que fazer contratipo, material físico.

Fale um pouco sobre o seu filme *A maldição do samba*.

Uma das coisas foi que eu fiz como pesquisador da Cinédia foi esse filme. Sou eu, de certa forma, reproduzindo a fixação do Sganzerla com o Orson Welles no Brasil, mas a minha visão era diferente – a ideia é que o Welles sofreu uma maldição. É um filme que dialoga com o Sganzerla, não só porque tem o Orson Welles no Brasil, mas também porque é feito de material de arquivo. Acho que é um bom exercício de montagem. O cineasta que mais me influenciou e me levou a querer construir uma filmografia – que eu não construí, mas que é um *work in progress* porque eu não desisti – foi o Bruce Conner, um criador desse modelo de linguagem, o uso do material de arquivo não só como documentário, como ilustração do passado, mas como linguagem expressiva.

Você já pesquisou no exterior?

Sim. *Marighella*, filme da Isa Grinspum Ferraz em que eu trabalhei, tem material do INA [Institut National de l'Audiovisuel, França], tem um trecho de um filme da Agnès Varda sobre os Panteras Negras. Tem um material do INA com a cavalaria atacando a igreja da Candelária. Não tinha imagem disso no Brasil, em movimento e com boa qualidade.

E qual é a diferença entre você pesquisar imagem para um produto gráfico, para um filme ou para uma programação?

Se for um filme meu, ou se for uma mostra minha, nenhuma diferença – porque vai estar sempre ligado às minhas obsessões iconográficas, essa procura vai obedecer às minhas fixações. Agora, se eu estou trabalhando para alguém, qual é o objetivo? É atender ao meu cliente. Mas eu tenho que ter uma relação com aquele assunto, senão a pesquisa não vai rolar. Eu não tenho esse nível de profissionalismo, eu tenho que me entender ali. É muito desgastante, eu sou uma pessoa obsessiva.

Qual o prazer desse trabalho?

É um prazer de maluco. Não é uma técnica, é uma tara. A gente cria uma técnica, aperfeiçoa, sabe como procurar, sabe quais são as fontes. A Cinemateca do MAM é minha casa, acho que foi o lugar em que eu mais fui na minha vida. Eu chego, sei como as bases de dados funcionam, como as coisas são indexadas. A base de dados da Cinemateca Brasileira é difícil, mas isso não é exclusivo de lá. Todas as bases de dados, até dos arquivos gringos, são chatas de encarar. É um problema geral, a má qualidade da indexação da informação. Se você não quiser que nada escape a você, tem que pedir um termo genérico e ter uma paciência de Jó e uma atenção sinistra pra ver o que encontra. Você não pode acreditar na indexação. Põe a máscara, senta, vai da primeira à última caixa. Volta no outro dia para continuar. O pesquisador tem que desconfiar do erro de indexação. O trabalho de pesquisador desponta num momento em que os arquivos ficaram muito complexos, a demanda de material aumentou e é preciso haver uma pessoa que tenha essa cultura de saber onde achar as imagens. ■

ACHADOS E PERDIDOS

BREVE INVENTÁRIO DA MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA EM SEUS MUITOS RETIROS

DOSSIÊ
PESQUISA

Há um crescente interesse pela pesquisa cinematográfica no Brasil nas últimas décadas. Seja pela intensificação acadêmica em cursos de pós-graduação – que em última análise justifica e habilita encontros anuais como os promovidos pela Socine; seja pela formação de grupos como o pioneiro Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro ou a recente Associação Brasileira de Preservação Audiovisual; ou ainda pela ampla e crescente demanda de material de arquivo empregado em filmes documentais.

O esforço empreendido por algumas instituições em disponibilizar no mundo virtual seu acervo (ou parte dele) configura uma nova era de facilidades para a pesquisa. Por outro lado, o número expressivo de itens acumulados e catalogados ao longo do tempo dificulta em parte essa tendência de digitalização. A pouca familiaridade de alguns arquivos com o processamento digital de seus conteúdos ainda torna obrigatória a “visita” física do pesquisador. Somam-se aí as precárias indexações de material em alguns acervos, o que vai exigir do pesquisador uma prospecção cuidadosa e inventiva.

No sentido de mapear as instituições que norteiam o horizonte da pesquisa cinematográfica no Brasil, optou-se por listar os acervos por regiões. Em cada verbete consta um breve resumo do tipo de material disponível para pesquisa e alguns exemplos ilustrativos de conteúdos dos acervos.

SUL

Museu da Comunicação Hipólito José da Costa – RS

Acervo composto principalmente por cinejornais e filmes documentais. Entre os 10 mil títulos depositados no museu destaca-se Vento norte (1951), de Salomão Scliar, primeiro longa-metragem sonoro gaúcho. Encontram-se ainda disponíveis para consulta livros, revistas, clípagem e cartazes, além do arquivo da Cinemateca Paulo Amorim. (51) 3227-8630, 3224-4252, museudacomunicacao.rs.gov.br/site

Fundacine – Fundação Cinema RS

Responsável pela retomada do projeto Cinemateca Capitólio, iniciado em 2003, que visa o mapeamento e difusão da memória da produção audiovisual realizada no Rio Grande do Sul. Possui acervo de clípagem, assim como livros, cartazes, fotografias e roteiros. A Fundacine também participa do Centro Tecnológico Audiovisual – Tecna, em parceria com o Governo do Estado e a PUCRS. (51) 3226-3311, fundacine.org.br

Cinemateca Catarinense

Filiada à Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-Metragistas de Santa Catarina, a entidade existe desde 1986. Seu acervo é composto de DVD, VHS, MiniDV; mais de 600 livros, catálogos e periódicos; centenas de fotografias de eventos da cinemateca e fotos de cena de filmes catarinenses; além de clipagem, cartazes, documentos antigos e roteiros. (48) 3224-7239, cinematecacatarinense.org

Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina

O MIS de Santa Catarina possui coleção de mais de 1.200 títulos em diversas bitolas que “retratam a cultura nacional e catarinense”. Em seu acervo destaca-se a obra em película de Armando Carreirão, cineasta pioneiro na região, que realizou centenas de cinejornais e documentários entre 1950 e 60; além do primeiro longa catarinense, O preço da ilusão (1957), de Nilton Nascimento. Estão depositadas no MIS fitas com material produzido pela extinta Telesc - Telecomunicações de Santa Catarina. (48) 3953-2325 / 2326, fcc.sc.gov.br/mis

Cinemateca de Curitiba

Fundada em 1975, a cinemateca tem importante papel na pesquisa e resgate dos primeiros filmes paranaenses. Possui mais de 2 mil filmes em película. Entre eles destaca-se a obra do cineasta João Baptista Groff e seu filme Pátria redimida (1930). Apresenta também espaço para consulta à documentação. Há mais de 13 mil cartazes em seu centro de pesquisa e acervo de catálogos, periódicos e fotografias. Uma parte do acervo fotográfico se encontra na Casa da Memória (casadamemoria.org.br) (41) 3321-3310

SUDESTE

Cinemateca Brasileira

Fundada a partir da criação do Clube de Cinema de São Paulo, nos anos 1940, por Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza, a Cinemateca Brasileira possui vasto acervo. Há mais de uma centena de arquivos e coleções depositadas na instituição. Entre eles, os arquivos da Atlântida Cinematográfica, Embrafilme, Vera Cruz, TV Tupi, Paulo Emilio, Pedro Lima, Ozualdo Candeias, Jairo Ferreira e Glauber Rocha. Parte do acervo fotográfico está digitalizado em bcc.org.br. (11) 3512-6111, cinemateca.gov.br

Cinemateca Brasileira

KARINA SEINO



Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS-SP

O acervo museológico do MIS-SP é formado por cerca de 250 mil itens. Entre eles filmes e vídeos em diversos formatos e bitolas. Parte da coleção é composta de produções do próprio museu, como os depoimentos colhidos para a série História oral – na qual há registros de nomes como Arne Sucksdorff, Walter Hugo Khoury e Rogério Sganzerla. Entre os arquivos pessoais depositados no museu destaca-se o de Abrão Berman, responsável pelo Super Festival Nacional do Filme Super-8. (11) 2117-4777 mis-sp.org.br

Centro Cultural São Paulo

O Arquivo Multimeios da seção “Coleções” abriga documentos de diversas áreas como arquitetura, música, artes plásticas e cinema. Na área de cinema predominam pesquisas e documentações, como uma sobre salas de cinema em São Paulo. Há também uma parte do acervo voltada para a televisão paulista. Já a seção de Recursos Audiovisuais e Laboratório de Línguas permite o visionamento de filmes. Entre eles, os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada por Mário de Andrade em 1938. (11) 3397-4002, centrocultural.sp.gov.br

Museu Lasar Segall

A biblioteca do Museu Lasar Segall é especializada em Artes do Espetáculo (cinema, teatro, dança, ópera, circo, rádio e TV). Oferece acervo de livros, catálogos, cartazes e clipagem realizada até os anos 90. Possui acervos completos dos periódicos Cinearte e A Scena Muda e os disponibiliza digitalizados em bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. (11) 2159-0400, museusegall.org.br

Funarte

Possui dossiês de filmes e pessoas (técnicos, diretores, produtores e atores) que pertenciam à extinta Fundação do Cinema Brasileiro. É uma fonte importante de consulta de clipagem de matérias. Possui um relevante acervo de fotografias em preto e branco e de antigas fotos de porta de cinema. (21) 2279-8290, 2279-8291, funarte.gov.br/cedoc

Cinemateca do MAM

Fundada em 1960, a Cinemateca possui hoje em seu acervo mais de um milhão de itens (desde cromos a storyboards). Entre os arquivos particulares depositados na instituição estão os de Alex Viany (digitalizados em alexviany.com.br), Ruy Guerra e Carlos Hugo Christensen. Entre os periódicos, destacam-se as coleções de Cinearte, A Scena Muda, Para Todos..., além dos raros Cine-Rádio Jornal e A Tela. (21) 2240-4944, mamrio.org.br/museu_cinemateca/apresentacao

Arquivo Nacional

Possuidor do acervo da produção audiovisual da Agência Nacional e de outras instituições ligadas ao governo até o final dos anos 80. Também é detentor do acervo de César Nunes – incluindo dezenas de cinejornais – e de uma parcela do acervo da TV Tupi. Parte desse material se encontra digitalizado e disponibilizado para visionamento em DVDs. Há também significativo acervo de fotografias de cena de filmes brasileiros. (21) 2179-1228, arquivonacional.gov.br

*Centro Técnico Audiovisual*

Centro Técnico Audiovisual

Criado nos anos 1980, o CTAV possui cerca de 21 mil rolos de filmes em película. Destacam-se em seu acervo um expressivo número de títulos dirigidos por Humberto Mauro, as produções dos extintos Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e Instituto Nacional de Cinema (INC), e as reportagens rodadas pelo Setor de Rádio e Televisão (SRTV) da Embrafilme. O acervo também é constituído de materiais em outros suportes (U-matic, Beta, HDCam, etc.). A instituição disponibiliza também cabine de projeção. (21) 3501-7800, ctav.gov.br

Fundação Getúlio Vargas

O Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da FGV tem em seu acervo mais de 100 mil documentos relacionados ao audiovisual. Entre os arquivos particulares depositados na instituição está o de Gustavo Capanema, nos quais se encontram manuscritos, documentos, fotos e filmetes relacionados ao INCE e às políticas culturais dos anos 1930, 40 e 50. Há também periódicos e documentos referentes ao Ministério da Educação e Cultura, à censura cinematográfica, entre outros. Parte do acervo se encontra digitalizado em cpdoc.fgv.br. (21) 3799-5676 / 3799-5677

Cinédia

Primeiro estúdio brasileiro, fundado em 1930 por Adhemar Gonzaga, possui amplo acervo de documentos e fotografias (mais de 250 mil fotos). É possível visionar no local a produção da Cinédia em película ainda não digitalizada. As pesquisas devem ser previamente agendadas. (21) 2221-2633 2222-2430, cinedia.com.br

Centro de Referência Audiovisual (CRAV) - MG

Inaugurado em 1995, o órgão é integrado à Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Possui mais de 32 mil títulos em película e acervo videográfico de mais de 5 mil itens. Destacam-se o Fundo Rede Globo Minas, contendo material em negativo e positivo produzido entre 1970 e 1983; filmes de cineastas mineiros; cinejornais rodados em Belo Horizonte nas décadas de 1950 a 70. Contém em seu acervo fotografias das produções da TV Itacolomi, extinta emissora mineira, além de mais de mil livros, catálogos e periódicos. (31) 3277-4699, 3277-4773

Arquivo Público Mineiro

Possui acervo de documentários, cinejornais e institucionais mineiros produzidos em diversas épocas. Por ser uma superintendência da Secretaria Estadual de Cultura, é responsável pelo arquivamento de documentos produzidos pelo Poder Executivo de Minas Gerais. Há digitalizada e disponibilizada para consulta no site do Arquivo uma seleção de fragmentos de 56 vídeos do acervo (siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/x_movie/). (31) 3269-1060

NORDESTE

Diretoria da Imagem e do Som (DIMAS) - BA

Órgão vinculado à Fundação Cultural do Estado da Bahia. No acervo de películas depositadas na DIMAS destacam-se a obra do pioneiro Alexandre Robatto Filho, os filmes do Ciclo do Cinema Baiano e as produções em Super-8 da Geração Marginália (Pola Ribeiro, Edgard Navarro, entre outros). Possui mais de 5 mil itens em formatos como VHS, DVD e U-matic. A instituição disponibiliza para consulta livros, cartazes, roteiros, hemeroteca e acervo fotográfico. (71) 3116-8119 / 8114 / 8100, dimas.ba.gov.br. Há também cópias de filmes baianos na Fundação Gregório de Matos, (71) 3322-1547

Fundação Joaquim Nabuco - PE

O acervo da FUNDAJ é constituído de películas e documentos. Possui o arquivo pessoal de Jota Soares, um dos expoentes do Ciclo do Recife, do fotógrafo Rucker Vieira, assim como alguns filmes em 16 mm e Super-8 do cineasta Fernando Spencer e de Jomard Muniz de Brito. A Fundação ainda guarda acervo de 7 mil reportagens feitas para a TV Globo em 16 mm. É referência para materiais relacionados ao Ciclo do Recife, contendo centenas de fotografias, fotogramas e negativos de produções. (81) 3073-6363, fundaj.gov.br

Coleção Particular de Luís Cardoso Ayres Filho - PE

Composto de mais de 3 mil títulos em película (nas bitolas 8 mm, Super-8, 9,5 mm e 16 mm), a coleção de Luís Cardoso Ayres Filho é importante referência para filmes do cinema mudo. Possui cópias de produções de Buster Keaton, Chaplin e Max Linder. Em seu acervo está depositada também a obra do cineasta pernambucano Cleto Mergulhão, filmes em Super-8 de Flávio Rodrigues, além de produções da Vera Cruz e Atlântida. lulacardosoayres@hotmail.com

NUDOC - Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB

Dispõe de cópias de filmes em 35 e 16 mm, além de produções rodadas em Super-8 por cineastas paraibanos nos anos 1970 e 80. Parte do acervo em papel (cartazes, fotografias, etc.) se encontra na Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (PRAC) da Universidade Federal da Paraíba. Há ainda o acervo do pioneiro Machado Bittencourt, fundador da Cinética Filmes Ltda. São exatamente 487 produções em 35, 16 mm e Super-8, entre curtas e médias-metragens, que estão sendo depositados na Universidade Estadual da Paraíba. NUDOC: (83) 3216-7382 / PRAC: (83) 3216-7990 / Informações acervo Machado Bittencourt: Elinaldo Rodrigues: eliroducoes@yahoo.com.br

Museu da Imagem e do Som do Ceará

Responsável pela pesquisa, preservação e difusão da memória audiovisual no Ceará. Inaugurado em 1980, o museu disponibiliza acervo, biblioteca especializada, sala de projeção e sedia exposições. A instituição possui em seu acervo cromos e negativos de filmes de diretores cearenses, além de registros de danças e festas de cultura popular tradicional em diversos formatos. Há também livros de cinema e periódicos como *El Amante*, *Positif* e *Cinemais* disponibilizados para consulta na biblioteca do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (dragaodomar.org.br/index.php). (85) 3101-1206, mis@secult.ce.gov.br



ALBERTO NASIASENE

CENTRO-OESTE

Arquivo Público do Distrito Federal

Detentor de mais de um milhão de fotografias (das quais apenas 14 mil foram digitalizadas), o Arquivo Público é também grande referência em Brasília para imagens em movimento. Está depositado na instituição todo o material em audiovisual produzido pela Secretaria de Comunicação desde 1956. Há centenas de produções em inúmeros formatos, sendo 453 títulos em películas. No Arquivo Público também está depositado o acervo de cineastas e artistas plásticos locais como Armando Lacerda, Sálvio Silva e Rubem Valentim. (61) 3361-1454 / 5916, arpdf.df.gov.br

Fundação Cinememória - DF

Iniciativa do cineasta Vladimir Carvalho, a fundação é fruto do acúmulo de documentos e objetos arquivados pelo diretor ao longo do tempo. Possui exposição permanente de fotografias contando a história do cinema em Brasília, além de arquivo composto de matérias de jornal (não catalogado). Disponibiliza também acervo de cerca de 4 mil livros e diversos tipos de equipamentos (câmeras, moviolas, enroladeiras). (61) 3577-3948, 3225-8680 fundacaocinememoria.com.br

Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul

Criado em 1998, o museu abriga acervo de material em película como o documentário musical Comitiva Esperança (1984), de Wagner Paula de Carvalho. Possui também parte de seu acervo em outras mídias (U-matic, Beta, VHS). (67) 3316-9178, amigosdomis.webnode.com.br

NORTE

Museu da Imagem e do Som do Pará

Inaugurado no início dos anos 1970, o museu possui acervo em película de mais de 2 mil títulos da filmografia local em diversas bitolas. Possui expressivo material referente a cineastas paraenses como Líbero Luxardo e Milton Mendonça (com extensa filmografia de cinejornais produzidos na região, o Cine-notícias). Possui também coleção de documentos que inclui roteiros, folhetos, catálogos, fotografias e revistas. (91) 4009-8817

Museu Amazônico

O Museu Amazônico está vinculado à Universidade Federal do Amazonas. Possui o arquivo pessoal do pioneiro Silvino Santos, que inclui filmes (digitalizados e disponíveis para consulta em DVD), diários, equipamentos (câmeras, tripés, etc.). (92) 3305-5206 / 5200 museuamazonico.ufam.edu.br

Museu da Imagem e do Som do Amazonas

Criado em 2000, possui acervo de rolos e película, incluindo a obra de Cesídio Barbosa, cinegrafista local que começou a filmar nos anos 1960, além de cinejornais e institucionais. O museu ainda disponibiliza para consulta sua coleção de fotografias e cartazes. (92) 3233-3677 ■

HELENA SALEM: ENTRE O CINEMA E A POLÍTICA

Quando entrevistava Leon Hirszman para seu livro sobre Nelson Pereira dos Santos, aflita na tentativa de compreender seu personagem, Helena Salem ouviu um alerta do diretor de *São Bernardo*: “Compreender vai ser difícil”. Mas ela só foi perceber a extensão da frase anos depois, quando escrevia sobre o próprio Leon. Compreender, no sentido de extrair um sentido geral, seria demais não só para Nelson, mas para qualquer objeto de pesquisa. Melhor contentar-se com a pluralidade e as contradições do outro, em vez de pretender desvendar-lhe os mistérios.

Essa dialética entre o apetite de compreender e a humildade de aceitar o contraditório foi uma constante no trabalho da jornalista e pesquisadora Helena Salem (1948-1999). A política dividiu com o cinema sua maior paixão, sem falar nas duas filhas que deixou, a escritora Tatiana Salem Levy e a arquiteta e diretora de arte Dina Salem Levy. Nas bibliotecas de cinema, seus legados principais são os livros *Nelson Pereira dos Santos – O sonho possível do cinema brasileiro* (Nova Fronteira, 1987/Record, 1996) e *Leon Hirszman – O navegador das estrelas* (Rocco, 1997), mas as cinematecas e videotecas também guardam seus trabalhos em colaboração direta com Jorge Bodanzky (*Igreja dos oprimidos*) e Eduardo Escorel/Roberto Feith (*90 anos de cinema – uma aventura brasileira*, 1988, série de TV também editada como livro).

Nelson Pereira dos Santos recorda-se de Helena fazendo-lhe as mesmas perguntas em épocas diferentes da pesquisa. Quando ele alegava que já havia falado sobre aquilo, ela respondia: “Era só pra confirmar se você se lembrava direitinho”. A segurança na informação só rivalizava com a importância do afeto nas duas biografias que Helena escreveu.

Nelson ganhou dela a primeira biografia de um cineasta brasileiro vivo. Minucioso e inspirado, o relato se deixa impregnar pelo carinho que ela devotava ao biografado, a quem chamava abertamente de “meu herói”. Dessa relação aparentemente





Nelson Pereira dos Santos e Helena Salem

pouco propícia à objetividade jornalística nasceu um livro honesto em seus argumentos, mesmo naqueles que tentavam defender os pontos mais frágeis da filmografia do diretor. Helena contextualizava as oscilações da carreira de Nelson na própria irregularidade histórica do cinema brasileiro. Desde o título do livro, o cineasta aparecia como personagem-síntese de uma cinematografia nacional.

Se o perfil de Nelson emergia através de um detalhado levantamento biofilmográfico, incluindo as condições de produção e criação de cada filme, Leon Hirszman inspirou uma abordagem mais intelectual, existencial e antropológica, a partir da própria identificação da biógrafa com as origens judaicas do biografado.

Helena Salem era filha de imigrantes judeus sefarditas da Turquia e carregava um sobrenome de sonoridade árabe. Sua formação humanista e universalista a conduzia para a condição do “judeu não judeu”, como definido por Isaac Deutscher, ou seja, aquele que supera o judaísmo e vive na fronteira de várias civilizações, religiões e culturas nacionais. Por identificar essas características também em Leon, filho de judeus poloneses, Helena elegeu-o tema de seu mestrado em História Social da Cultura na PUC-RJ. *Leon Hirszman – O navegador das estrelas* é um desenvolvimento da pesquisa para a tese. Livro farto em cruzamentos da obra de Leon com o pensamento de Walter Benjamin, Spinoza, Freud e Marx, ainda assim não descuidou do foco biofilmográfico, repassando o processo dos

filmes e enfocando a atuação política do cineasta, um dos ideólogos do nacional-popular no campo do cinema.

Para ambos os livros, Helena recorreu a arquivos brasileiros e estrangeiros, entrevistou muitas dezenas de pessoas e esquadrinhou acervos de filmes em busca das respectivas obras completas. A pesquisa sobre Nelson levou à descoberta da única cópia existente de *El Justicero* (1966), dada como perdida. Paciência e persistência eram suas armas. Ouvir, a base de seu método. Ela “nunca disputava com o entrevistado o troféu da esperteza”, como disse a filha Tatiana num texto sobre a mãe.

No seu premiado romance *A chave de casa* (Record, 2007), Tatiana Salem Levy fantasia sua relação com a mãe, assim como fatos da vida de Helena. O tratamento ficcional é escancarado, mas ainda assim fica um substrato de verdade nas histórias da família no exílio. Tatiana nasceu em Portugal, para onde Helena imigrara acompanhando o marido, o professor de Filosofia Nelson Levy, dirigente do PC do B perseguido pela ditadura. Helena nunca atuou diretamente em organizações clandestinas, mas sempre apoiou e simpatizou-se com os que lutavam contra o regime militar. Marco Antonio Maranhão, seu amigo desde os tempos do movimento estudantil, em fins da década de 1960, é testemunha das formas como Helena ajudava os amigos na clandestinidade, inclusive no perigoso trânsito de documentos entre o Brasil e os países onde eles se encontravam exilados. “Acho que ela nem tinha ideia dos riscos que corria”, supõe Maranhão.

A partir de 1974, também ela experimentou a distância da terra natal. Em Lisboa, foi correspondente da revista IstoÉ e do jornal Movimento. Retornou ao Brasil em 1979 com a anistia e passou a colaborar com O Globo, Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo e Jornal do Brasil, e ainda a atuar como correspondente dos jornais portugueses Expresso e O Jornal.

Nessa época, o cinema era apenas um objeto de culto. Seu campo de ação era a reportagem política. Ela formou-se em Ciências Sociais pela UFRJ em 1970, época em que já trabalhava na editoria internacional do Jornal do Brasil. Depois de passar um ano na Itália com uma bolsa de pós-graduação em Política Internacional, resolveu conhecer o Egito justamente no momento em que eclodiu a Guerra do Yom Kipur. Lá estava a jovem de 24 anos improvisando-se em correspondente de guerra. Consta que foi a primeira mulher brasileira nesse ofício. A aventura está contada em seu livro *Entre árabes e judeus* (Brasiliense, 1991), misto de autobiografia e livro-reportagem em que a autora se coloca questões sobre sua própria origem étnica.

Esse estar ao mesmo tempo nos dois lados e em nenhum dos lados – ou melhor, esse não reconhecer a existência de dois lados – fez com que Helena Salem se especializasse nos conflitos do Oriente Médio, ao mesmo tempo em que investigava os desmandos brasileiros em tempos de regime militar. Antes de partir para o exílio, foi editora internacional do jornal alternativo Opinião. Entre o fim dos anos 1970 e o início dos 80, escreveu inúmeros artigos sobre aqueles temas e lançou os livros *Palestinos, os novos judeus* (Eldorado, 1977), *A igreja dos oprimidos* (Brasil Debates, 1981) e *O que é questão palestina* (Brasiliense, 1982).

A igreja dos oprimidos, organizado por Helena, reunia artigos dela e de vários autores com prefácio de Paulo Freire. A coletânea levantava a situação dos padres católicos progressistas que se insurgiam contra a matança de lavradores numa época em que, já moribunda a ditadura, os fazendeiros acionaram a jagunçada para defender seus latifúndios. Serviu de base para o documentário *Igreja dos oprimidos*, codirigido com Jorge Bodanzky e produzido por Lucíola Vilela, sogra do produtor Luiz Carlos Barreto. O padre Ricardo Rezende ocupou no filme o lugar do personagem principal do livro, o bispo Dom Pedro Casaldáliga. A parceria entre Helena e Bodanzky

era das mais produtivas. Ele encontrava uma pesquisa já pronta e uma colaboradora com contatos sólidos num dos terrenos mais férteis para a Teoria da Libertação, o sul do Pará. “Muito doce mas também muito ativa e politizada, ela usava suas relações para criar um ambiente favorável à nossa entrada com a câmera”, recorda-se Bodanzky.

A participação nesse documentário foi decisiva para uma guinada na carreira jornalística de Helena Salem. Em pouco tempo, sem abandonar completamente a seara da política internacional, ela colocou o cinema no centro de seu trabalho. Tornou-se assídua repórter ou articulista *freelancer* em jornais como O Globo, Jornal do Brasil, Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo. Dedicou-se a entrevistar cineastas, cobrir festivais de cinema, fazer reportagens sobre filmes em produção e escrever resenhas críticas. Foi a época das grandes pesquisas para seus livros biográficos. As filhas Dina e Tatiana lembram-se dela se dividindo sem atritos entre as atenções familiares e “o livro”. Espantavam-se com a capacidade da mãe de fazer comentários e partilhar sua atenção com o entorno sem interromper o dedilhar no teclado do computador.

Em 1986 Helena se envolveu, juntamente com Eduardo Coutinho, na pesquisa e roteirização da série comemorativa de 90 anos do cinema brasileiro, que seria exibida na TV Manchete em 1988 com direção de Eduardo Scorel e Roberto Feith. Foi um trabalho de fôlego que durante dois anos ocupou 50 pessoas e exigiu a transposição para vídeo de mais de 200 horas de material fílmico e um vasto levantamento iconográfico. Helena tomou depoimentos dos mais importantes diretores brasileiros, recolhendo um material que mereceria ser referência ainda mais reconhecida por historiadores e pesquisadores. Uma súmula desse trabalho, com ênfase no aspecto fotográfico, foi publicada no livro *90 anos de cinema – uma aventura brasileira* (Metavídeo/Nova Fronteira, 1988).

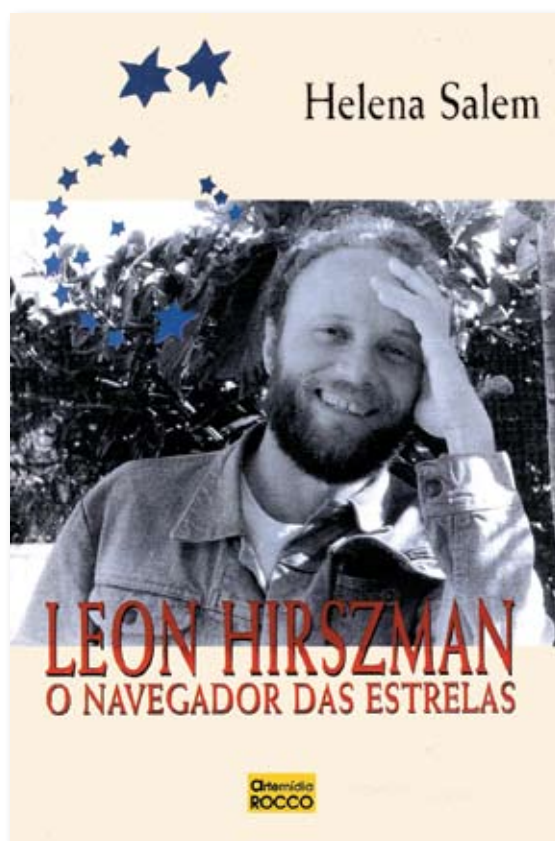
Leon Hirszman seria objeto de um programa escrito por Helena para a faixa *Registro* do canal Multishow em 1997. Prova da continuidade de seu interesse pelas questões da História e da política foi a publicação de *As tribos do mal – O neonazismo no Brasil e no mundo* (Atual, 1995). Nesse livro, Helena compila uma pequena história da

intolerância no Ocidente, passando pela Inquisição, o fascismo, o fenômeno *punk* e chegando aos *skinheads* e à apologia da violência que assombrava o mundo em meados dos anos 1990.

Pode-se dizer que o nexos entre cinema e política norteou toda essa última fase da carreira de Helena Salem. Sem jamais se pautar exclusivamente pela ideologia, ela porém não a deixava inteiramente de lado ao analisar as obras que tinha diante de si. Sua intimidade com as Ciências Sociais e com a militância contra o regime militar fazia dela uma crítica atenta e exigente. Exemplo disso é sua apreciação do filme *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. O texto, intitulado *Filme fica em débito com a verdade histórica*, é um dos mais citados sobre o longa, inclusive pelo jornal *The New York Times*, e foi publicado na coletânea *Versões e ficções: O sequestro da história* (Fundação Perseu Abramo, 1997). Eis um pequeno trecho característico:

“Pode ser que muitos torturadores tenham tido crises existenciais como Henrique (o que é de duvidar, assim como todos os Eichmans da vida), mas os guerrilheiros dos anos 60 não eram tão ingênuos, tolos, caricatos, como são apresentados (à exceção de Fernando) no filme. Eram jovens que podem ter escolhido caminhos equivocados (como a realidade mais tarde iria revelar), mas eram generosos, indignados, sufocados pela ditadura nos seus anseios de liberdade, e alguns deles foram as cabeças mais brilhantes de sua geração. É essa generosidade, essa outra verdade que *O que é isso, companheiro?* não consegue revelar”.

Helena preparava um estudo abrangente sobre os intelectuais da Igreja Católica no Brasil junto com o cineasta José Joffily, com vistas a um documentário, quando um câncer linfático agravou-se drasticamente. Ela vinha lutando havia oito anos contra a doença sem nunca deixar-se abater. Morreu em 24 de agosto de 1999. Na cerimônia do *shloshim*, 30 dias após o funeral, Tatiana leu um texto em que, entre outras coisas, dizia como a mãe “adorava contar histórias: de sua família, trabalho, namoros, aventuras na guerra, encontros e desencontros. Havia as prediletas, que mamãe contava e recontava milhares de vezes. ‘Essa eu já contei?’ ‘Já, mas conta de novo’, respondíamos nós, sempre orgulhosas de ter uma mãe que tinha vivido tanto, que tanto tinha para nos contar”. ■



CINEMA DE BATOM POR MARIA DO ROSÁRIO CAETANO



Edital Carmen Santos inspira um olhar retrospectivo sobre o crescimento do cinema de mulheres no Brasil

A produção audiovisual dirigida por mulheres, o “cinema de batom”, ganha seu primeiro apoio oficial no Brasil. A Secretaria do Audiovisual - MinC uniu-se à Secretaria de Políticas para as Mulheres, da Presidência da República, na criação e lançamento do Edital Carmen Santos de Apoio à Produção Audiovisual de Mulheres - 2013.

As diretoras premiadas pelo edital deverão realizar médias-metragens de 26 minutos (cada uma receberá R\$ 80 mil) ou micrometragens de até 5 minutos (prêmio de R\$ 40 mil cada). Todos os trabalhos premiados serão distribuídos pela Programadora Brasil e exibidos em rede pública de TV.

O Edital Carmen Santos - que homenageia a pioneira e grande atriz (do maureano *Argila*), diretora (*Inconfidência Mineira*) e produtora (da Brazil Vita Filmes) – pretende premiar projetos audiovisuais de ficção, documentário ou animação, em quaisquer suportes. No campo temático, o primeiro edital dedicado ao cinema feminino deseja estimular o debate público através de realizações que “abordem de forma criativa e inovadora a identificação das desigualdades e discriminações vividas pelas mulheres”. E mais: “Os conteúdos devem levar em conta a diversidade das mulheres e as realidades urbana e rural” - incluindo, claro, a mulher camponesa e as habitantes da floresta (indígenas e povos tradicionais)”.

Projetos que trouxerem mulheres ocupando, além da direção, funções de roteirista, produtora, fotógrafa, técnica de som, diretora de arte e montadora ganharão ponto extra. Mesmo caso para projetos apresentados por proponentes das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste que realizem os filmes em seus estados de origem.

Um novo tempo

No momento em que o país tem uma mulher na presidência da República e uma ministra no comando do MinC, nada mais natural que apostar no desenvolvimento do cinema feminino. Mesmo que ele hoje conheça florescimento tardio, mas significativo.

O pesquisador Luiz Felipe Miranda, autor do *Dicionário de cineastas brasileiros* (Art Editora, 1990) e coorganizador, com Fernão Ramos, da *Enciclopédia do cinema brasileiro* (Ed. Senac, 2000), calcula que entre os anos de 1897 e 1999 filmaram no Brasil quase 950 diretores. Quantas seriam as assinaturas femininas entre esses nomes? “Não chegam a 200”, afirma Luiz Felipe. Ou seja, no máximo um quinto do total. Ele lembra que “somente em 1930 apareceu nossa primeira realizadora, Cleo de Verberena, a única mulher diretora brasileira de uma fita muda, *O mistério do dominó preto*”.

Depois de Verberena, nos anos 1940, 50 e 60, poucos nomes femininos apareceram. O dado é perturbador: “entre 1930 e o final dos anos 1960, apenas seis diretoras conseguiram realizar seus longas-metragens”, assinala o pesquisador. A partir da década de 70, a situação começou a melhorar. Os dados revelados pelo *Dicionário de cineastas brasileiros* nos mostram que as décadas de 1970, 80 e 90 foram bem promissoras. Estrearam mais de 10 realizadoras em cada um destes três decênios.

No século XXI, com a conquista de direitos femininos já avançada e com o advento das novas tecnologias digitais, o “cinema de batom” começou a se fazer cada vez mais presente. Estrearam mais mulheres na realização cinematográfica nos últimos 13 anos do que a soma das décadas de 1930 a 1990. Se naquelas sete décadas do século XX estrearam pouco mais de 50 realizadoras, dados preliminares indicam que, nos últimos 12 anos, mais de 120 mulheres dirigiram seus longas-metragens.

Luta pioneira

Carmen Santos, que nomeia o primeiro edital de fomento à produção feminina, simboliza com todos os méritos a luta das mulheres para se fazerem presentes num mundo,

o cinematográfico, essencialmente masculino. Ela iniciou seu primeiro (e único) longa-metragem como diretora, *Inconfidência Mineira*, em 1938. Só conseguiu terminá-lo em 1943. Além dela, a década de 1940 conheceu apenas mais uma diretora, a também atriz Gilda Abreu, autora de três títulos: *O ébrio* (1946), *Pinguinho de gente* (1947) e *Coração materno* (1949).

Os anos 50 foram muito difíceis para a turma do “cinema de batom”. Só duas representantes do sexo feminino conseguiram realizar seus filmes: Maria Basaglia e Carla Civelli. Basaglia, que com *O pão que o diabo amassou* (1957) construiu metáfora do que deve ter passado para dar conta de sua ousadia, só faria mais um filme: *Macumba na alta* (1958). Civelli dirigiu apenas um título, *Um caso de polícia* (1959).

O momento mais trágico nessa história se dá justo nos anos 1960, quando o Cinema Novo alcançou prestígio internacional. A década de ouro de nosso cinema autoral é inegavelmente masculina. Só uma diretora, a obscura Zélia Costa, conseguiu assinar um filme: *As testemunhas não condenam* (1961).

Os anos 70 constituem-se num divisor de águas. Treze realizadoras abriram picadas e conquistaram espaço significativo. Algumas delas entraram no mercado dispostas a quebrar tabus. São os casos de Tizuka Yamasaki e Ana Carolina. As duas vieram para ficar – e destruir a síndrome que sempre atormentou o cinema de mulheres: a superação do primeiro (no máximo segundo) filme. Tizuka e Ana Carolina formam com uma estreante dos anos 80, Lúcia Murat, o trio mais produtivo do cinema feminino brasileiro.

Nos anos 80, 11 novas diretoras realizaram seus filmes. Uma delas, a festejadíssima Suzana Amaral, causou sensação com seu fascinante *A hora da estrela* (1985), que rendeu um Urso de Prata de melhor atriz à paraibana Marcélia Cartaxo. Tetê Moraes foi outra estreia feminina que chamou atenção na década de 80. Se Suzana Amaral brilhou na ficção, Tetê optou pelo documentário. *Terra para Rose* (1987), um clássico da luta pela posse da terra no Brasil, conquistou o Grande Prêmio Coral no Festival de Havana e rendeu 10 anos depois uma sequência, *O sonho de Rose*.

Crise e superação

A década de 90, que começou sombria com o desmonte do cinema brasileiro promovido pelo Governo Collor, paradoxalmente, mostrou significativo fortalecimento do “cinema de batom”. Dezenove diretoras fizeram sua estreia no longa-metragem. E coube a Carla Camurati inaugurar o ciclo da Retomada, com *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*. Sandra Werneck, que estreou um ano depois de Carla, conseguiu transformar a comédia romântica *Pequeno dicionário amoroso* (1996) em outro sucesso. E veria, oito anos depois, seu segundo longa, *Cazuza – O tempo não para*, codirigido por Walter Carvalho, transformar-se em *blockbuster* (3 milhões de ingressos).

Daniela Thomas, cenógrafa de imenso prestígio nos palcos brasileiros, iniciaria, em 1996, fértil parceria cinematográfica com Walter Salles. A atriz carioca Ana Maria Magalhães, uma das musas do Cinema Novo, que fizera em 1976 um delicioso documentário de média-metragem sobre a presença feminina no cinema brasileiro, *Mulheres de cinema*, também construiria uma carreira dividida entre a ficção e os documentários. Monique Gardenberg, baiana radicada no Rio, realizou um curta e dois longas antes de assinar *Ópaí, ó* (2007), uma de nossas mais instigantes tentativas de se fazer cinema popular de qualidade.

Para a crítica cinematográfica, a estreia mais festejada da década de 90 foi a da paulistana Tata Amaral, com *Um céu de estrelas* (1996). A crítica prestigiou também as estreias de Eliane Caffé e Laís Bodanzky.

No terreno do documentário, dois nomes com trânsito internacional conquistariam espaço nobre nas fileiras do cinema de mulheres: Helena Solberg, que realizara uma série de médias-metragens na América Hispânica antes de fixar sua obra no Brasil, e Maria Augusta Ramos, que vive entre o Brasil e a Holanda.

Terreno fértil

Várias realizadoras venceram recentemente alguns dos mais importantes festivais do país. Outras, como Lina Chamie, estão derrotando com galhardia a síndrome do primeiro filme. Mariana Caltabiano assinou o primeiro

Suzana Amaral no set de filmagem de

A hora da estrela, observada por Marcelia Cartaxo.



longa brasileiro em 3D, a animação *Brasil animado* (2010). A nova investida no filão popular das cinebiografias musicais terá uma mulher no comando: Denise Saraceni vai dirigir *Pixinguinha*, contando com o maior orçamento já disponibilizado a uma diretora no Brasil: 14 milhões de reais.

O cinema de mulheres tem se espalhado pelos diversos estados brasileiros. Há mulheres filmando majoritariamente no eixo Rio-São Paulo, mas também no Sul (Ana Luiza Azevedo, Ana Johann, Liliana Sulzbach, Cíntia Langie, Carolina Berger), no Centro-Oeste (Érika Bauer, Cibele Araújo, Tânia Montoro), no Nordeste (Renata Pinheiro, Mariana Brennand Fortes, Luci Alcântara, Cecília Amado, Roberta Marques) e em outros estados do Sudeste (Clarissa Campolina, Marília Rocha, Joana Oliveira).

O Edital Carmen Santos do MinC chega em momento de grande efervescência para o “cinema de batom”. Ele será útil para revelar memórias e registros contemporâneos das lutas femininas. E também para trazer à tona novos talentos. Semeará em terreno fértil. ■

Maria do Rosário Caetano é jornalista e pesquisadora, autora de Cineastas latino-americanos - entrevistas e filmes, de três volumes da Coleção Aplauso (sobre João Batista de Andrade, Fernando Meirelles e Marlene França) e organizadora de *Cangaço, o nordestern no cinema brasileiro* e *Paulo Emilio - o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*.



ENCONTRO MÁGICO



POR MIGUEL RIO BRANCO *Aldeia Caiapó-Gorotire, Pará, 1983*









COMO O GOSTO DO PÚBLICO VEM MOLDANDO OS FILMES BRASILEIROS DE MAIOR BILHETERIA

Em 2012, mais de 146 milhões de pessoas foram ao cinema. Mas apenas 10% desse público escolheu assistir a um filme brasileiro. Esse número foi cerca de 3 milhões de espectadores menor do que o registrado em 2011, o que totalizou 12% de plateia para a produção nacional, segundo dados da Ancine (Agência Nacional do Cinema).

Para tentar melhorar esse quadro, a cadeia produtiva brasileira tem usado, cada vez mais, estratégias de sucesso nos Estados Unidos e no exterior em geral. Uma dessas tecnologias é a pesquisa de mercado, que norteia produtores e diretores em diversas fases de um longa-metragem.

Até que a sorte nos separe, de Roberto Santucci, ficou em nono lugar no *ranking* geral de filmes mais vistos no ano passado – a melhor posição alcançada por uma produção brasileira. A pesquisa foi utilizada para afinar seu potencial. Segundo Marcio Fraccaroli, diretor-geral da Paris Filmes, que distribuiu o longa, “as pesquisas dão a dimensão e o tamanho do lançamento”. Ele explica: “Saber o que o público aprova e o que agrada dá mais segurança porque, quando compro uma história, ela ainda está no roteiro”.

Até que a sorte nos separe fez mais de 3,5 milhões de espectadores, número considerado um sucesso. Ainda assim, perdeu para os *blockbusters* *Os vingadores*, a última parte da saga *Crepúsculo* e para o desenho *Valente*, entre outros. Foi seguido, em 12º lugar por outra comédia, *E aí, comeu?*, de Felipe Joffily, que levou 2,6 milhões aos cinemas para ouvir as bobagens machistas ditas por Bruno Mazzeo, Marcos Palmeira e Emílio Orciollo Netto. A pesquisa encomendada por Bruno Wainer, da distribuidora Downtown Filmes, apontou que as pessoas gostavam do filme, mas rejeitavam o título, forte e explícito demais. “Mas o produtor não quis considerar a mudança de nome. Fez sucesso, mas todos acreditamos que poderia ter ido mais longe com um título menos agressivo”, afirma.

Nos Estados Unidos, esse tipo de alteração é comum. Já nos anos 1920, Irving Thalberg, um dos mandachuvas da MGM, fazia sessões de teste com seus lançamentos e mandava refilmar cenas até achar o que funcionaria. Mesmo diretores consagrados como Billy Wilder utilizaram esse recurso. O escritor Tom Stempel, autor de *Por dentro do roteiro* (Zahar) e *American audiences on movies and moviegoing*, conta que, quando *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950) foi exibido para alguns escolhidos, “foi um desastre”. O público não gostou logo das primeiras cenas. Wilder fez cortes e inventou uma nova abertura.

Em *Farrapo humano* (*The lost weekend*, 1945), um drama sobre o alcoolismo, a plateia riu no início, quando aparece uma mão balançando uma garrafa. Wilder então pediu ao compositor Miklós Rózsa para acrescentar uma trilha mais dramática. Contudo, ele teve força para segurar *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*, 1959). “Só uma pessoa riu na sessão de teste. Mas ele bateu o pé e disse aos produtores que o filme funcionaria do jeito que estava”, diz Stempel. Hoje é considerada a melhor comédia de todos os tempos pelo American Film Institute.

Bruno Wainer afirma que esse tipo de pesquisa ainda engatinha no Brasil. “Não sei de refilmagens de determinadas cenas, como é comum em Hollywood, mas a pesquisa já influencia na edição, com cortes no filme, e no direcionamento da campanha.” Ele começou a usar esse tipo de serviço em 2008, com *Meu nome não é Johnny*, um dos filmes brasileiros mais vistos daquele ano. “Desde então, usamos em todo potencial candidato a *blockbuster*. Serve como instrumento de todos – diretor, produtor e, sobretudo, distribuidor. É incrível, mas até agora a pesquisa jamais errou.”

O maior sucesso de 2011, *De pernas pro ar*, com Ingrid Guimarães, teve o resultado mais interessante entre os pesquisados. A princípio, o filme se chamava *Sexdelícia*, título que foi rejeitado nas pesquisas por dar a impressão de ser uma “pornochanchada”, nas palavras de Wainer. “Isso nos levou a um novo nome e à mudança radical da estratégia de comunicação. O produto se tornou um filme família com elementos picantes.” Deu certo, vendeu 3,6 milhões de ingressos e ganhou uma continuação, que vem atingindo bons números nesse começo de ano, entrando na casa dos milhões de espectadores. “Dá para saber quem é que vai comprar esse ingresso, quem vai ser sua audiência, e montar um plano a partir disso”, afirma Marcio Fraccaroli.

Outro sucesso de 2011 foi *Cilada.com*, de Bruno Mazzeo, com 3 milhões de público. Mas em São Paulo não havia tanta expectativa de bilheteria pelo longa quanto no Rio. Então foi intensificada a campanha nessa praça.

Até o maior sucesso nacional da história, *Tropa de elite 2*, que fez mais de 11 milhões de espectadores, usou da pesquisa para montar sua estratégia de lançamento. São Paulo e Rio de Janeiro gostaram de *trailers* diferentes, rejeitando a outra opção. Sabendo disso, o marketing foi reajustado, apresentando *teasers* distintos nas duas cidades.

Quero ser grande

Mas esse tipo de serviço não vem sendo usado apenas pelos líderes do mercado. Para André Sturm, presidente do programa Cinema do Brasil, os filmes médios também se valem dele para tentar abocanhar mais público e entrar mais bem preparado nessa briga.



JOÃO LINHARES

À esquerda, *De pernas pro ar*,
à direita, *Gonzaga - de pai pra filho*

O professor Tom Stempel relativiza um pouco as coisas: “Posso pegar cinco sucessos e dar razões de por que não deveriam ter dado certo; e posso pegar cinco fracassos e citar motivos para eles terem funcionado. É uma aposta. Com todo o dinheiro que está em jogo, mesmo em filmes menores, os produtores querem ter a chance de ajustá-los e acertar”.

Apesar de nunca ter feito isso, Sturm diz que “as sessões de teste podem ajudar a perceber os pontos fortes e fracos do lançamento. Mas, sinceramente, desconfio muito de pesquisas como instrumento de criação. E não estou sendo purista. É que cinema não tem fórmula. Se tivesse, os americanos já tinham dominado 100% do mercado.”

Mas a pesquisa também serve de parâmetro para entrar em um nicho novo. O diretor David Schürmann, de *O mundo em duas voltas*, fez uso dela para realizar *Desaparecidos*. Sua ideia era fazer um filme de terror, no estilo de *A bruxa de Blair*, voltado para adolescentes e com elementos de transmídia. “Percebi como esse público jovem era carente de produções voltadas para ele. Mas era um risco, uma área em que nunca tinha entrado”, explica. Ele fez então uma sessão de teste com pessoas entre 14 e 20 anos. “Os menores de 18 anos piravam no filme. Os ‘coroas’ odiavam. Serviu também para a gente ver coisas que não funcionavam.”

Com isso, ele alterou cenas no final do filme e evidenciou outras partes da trama. Depois montou outra sessão para validar as mudanças feitas. “Percebemos que tínhamos pesado muito a mão no que eles pediram da primeira vez e reduzimos outro momento em que demorava muito para começar a ação. Foi um exercício de escutar”, conta Schürmann. O que não quer dizer que ele tenha alterado tudo o que lhe pediram. “Tem coisas que você defende no seu filme e que não vai mudar. Afinal de contas, cinema tem autor.”

Ele considerou a experiência tão válida que já planeja a pesquisa para *Pequeno segredo*, filme em que contará a história de sua irmã, Katherine, que morreu em 2006, aos 13 anos, de pneumonia. Ela tinha o vírus da Aids, o que não a impediu de circunavegar o mundo com sua família. “Com certeza, vou querer saber como vai funcionar a ligação do público com a Kat. Acho que todo diretor tem de usar essas ferramentas. Você pode mostrar para os seus amigos, mas eles vão ser delicados ao expor suas opiniões. Já o público vai te dizer o que realmente acha.”

Ninguém nega a importância desse tipo de serviço quando se quer alcançar um público mais amplo. Marco Altberg, produtor e presidente da Associação Brasileira de Produtoras Independentes de TV, diz que “é um procedimento já incorporado pelas produtoras”. “Não imagino quem possa prescindir das pesquisas. Em nossa atividade estamos realizando constantemente pesquisas de mercado e de tendências, tamanha sua importância para a correção de rumos e para mostrar novos caminhos.”

Marcio Fraccaroli, da Paris Filmes, viu no cinema nacional um potencial para expandir. “Acho que esse mercado pode crescer e até dobrar de tamanho. Os filmes norte-americanos atingiram um teto que fica difícil superar. Por isso passamos a gastar mais tempo pensando estratégias para os filmes brasileiros.”

Com isso, torna-se cada vez mais fundamental o trabalho da empresa especializada em cinema Filme B. O que começou com uma distribuição amadora para os amigos se profissionalizou com dados dos principais mercados do mundo. “Nosso maior produto é um completo banco de dados *online* que nos possibilita diversos relatórios e cruzamentos de informações. Todos os que têm algum interesse ou responsabilidade com o cinema assinam o Filme B”, diz o diretor Paulo Sérgio de Almeida. “Os mistérios dessa área são muitos, e às vezes estão escondidos em detalhes. Sem esse acesso, fica difícil fazer diagnósticos, pensar em políticas de cinema, analisar mercadologicamente os filmes, sejam sucessos ou fracassos.”

Então, o que o público quer?

Essa pergunta não tem resposta fácil. O escritor Tom Stempel diz que “muitas vezes a plateia não sabe o que quer até ver na tela”. Mas só a ida do público ao cinema vai manter um filme em cartaz.

Arma de marketing e ferramenta para apontar caminhos, a pesquisa também pode servir de munição para um produtor convencer um diretor de mudanças necessárias. Mas nem sempre decidem certo. *Lula, o filho do Brasil* foi considerado longo, com perda de interesse no meio do filme e dificuldade de seguir os personagens. “Os produtores não acataram”, conta Bruno Wainer. O longa vendeu 800 mil ingressos apenas, frustrando o desempenho final. *Xingu* foi visto como “longo e pouco emocionante”. As observações não foram aceitas, e o filme fez poucos 370 mil espectadores.

Já *Gonzaga de pai pra filho* ultrapassou a marca de 1,4 milhão de espectadores porque, com a pesquisa, foi constatada uma ignorância de grande parte da população em relação a quem foi Luiz Gonzaga e à sua importância na MPB. “Mostraram desconfiança em assistir ao filme baseados só no título e na descrição da história. Isso determinou que o lançamento fosse contido nas regiões Sul e Sudeste, e bem aberto no Nordeste.”

Em *O divã*, a plateia gostou do filme, mas ficou insatisfeita com o final. “Eles preferiam que o casal acabasse junto”, diz Wainer. “O filme fez 1,8 milhão de ingressos, mas poderia ter ido mais longe.”

Talvez tivesse sido melhor fazer como os americanos em *Atração fatal*. Eles tinham imaginado um final em que a personagem de Glenn Close se suicidava e colocava a culpa em Michael Douglas. Nos testes, o público quis que ela fosse punida mais severamente. Os produtores alteraram o desfecho para que Douglas realmente matasse a amante. E o filme foi um sucesso retumbante. ■

Lúcia Valentim Rodrigues é jornalista.

DOSSIÊ
PESQUISA

PROGRAMADORA BRASIL FORMA BANCO DE DADOS DA EXIBIÇÃO NÃO COMERCIAL

A sistematização dos registros de público das sessões e os estudos sobre o perfil da plateia ainda são um processo em construção no circuito não comercial do mercado audiovisual brasileiro. Entre as iniciativas em curso, a Programadora Brasil (programadorabrasil.org.br) é uma base de informações à disposição dos pesquisadores. Criado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e realizado pela Sociedade Amigos da Cinemateca, o programa coloca atualmente à disposição de pontos de exibição não comercial um acervo de 970 filmes brasileiros, organizados em 295 DVD. A iniciativa se propõe incentivar a recuperação do conceito e da prática cineclubista, sendo entendida como uma ação estimuladora da formação de espaços de convivência social. Ao mesmo tempo, pretende constituir catálogo e formar um banco de dados sobre a circulação dos filmes brasileiros.

Para adquirir os DVD, o ponto de exibição precisa cadastrar-se na Programadora, processo gratuito chamado de associação. Em 31 de janeiro deste ano, 1.658 unidades estavam associadas à iniciativa. São locais administrados por prefeituras e suas secretarias, centros culturais, bibliotecas, escolas e universidades, grupos de cinéfilos, empresas, igrejas, organizações sociais e outros coletivos de todo o país. Essas unidades estão em mais de 850 municípios, o que dá a esse circuito maior alcance geográfico que as salas comerciais de cinema, localizadas em aproximadamente 500 cidades brasileiras.

DISTRIBUIÇÃO DE ASSOCIADOS
POR REGIÃO DO PAÍS:

REGIÃO	ASSOCIADOS
NORTE	133
NORDESTE	547
CENTRO-OESTE	160
SUDESTE	580
SUL	238
TOTAL	1.658

Do total de associados, 1.425 (86%) adquiriram títulos do catálogo. Segundo relatos da Programadora Brasil, à medida que divulgam suas ações, essas unidades estimulam o surgimento de novos pontos de exibição audiovisual e a associação destes ao projeto. Com a aquisição dos conteúdos, dá-se a formação de acervo local, o que incentiva um maior número de sessões. Pontos de exibição que faziam sessão mensal passam a experimentar exibições semanais. O que era ação de itinerância pode se tornar um ponto fixo. Com os filmes *in loco*, vê crescer o número de associados e opta por disponibilizar os filmes para consulta em cabines de vídeo, dando ao acervo uma outra dimensão de acesso para pesquisadores e público interessado.

O Termo de Adesão da Programadora Brasil prevê o compromisso do associado de registrar periodicamente o uso dos programas (DVD) adquiridos em local específico do *site*. A implantação da “área do associado”, no início de 2009, proporcionou aos pontos de exibição maior agilidade para registrar o agendamento e o relatório de sessão. O sistema informatizado permitiu ao projeto acompanhar as atividades, produzir estatísticas e divulgar resultados em área aberta do *site*. Essas informações possibilitam, por exemplo, dar ciência aos realizadores sobre a utilização de seus filmes. Mas o objetivo maior é subsidiar futuras políticas públicas para o segmento.



Ipaporanga

O formulário de agendamento e relatório de sessão é simplificado, com campos de preenchimento obrigatório e opcional. Na parte de agendamento, os campos obrigatórios são: “título da sessão”, “data e horário” e “nome do programa ou filme”. Nesta etapa, a “descrição da sessão” é informação opcional. Os dados “nome do ponto de exibição”, “endereço completo” e “tempo aproximado da sessão” são completados automaticamente pelo sistema. Quanto aos resultados da sessão, são obrigatórios: “número de espectadores”, “perfil de público (infantil, até 12 anos; juvenil, de 12 a 18 anos; adulto, a partir de 18 anos; heterogêneo; não houve público)”, “contou com debate? (sim; não)”, “debate gravado? (sim; não)” e “número de espectadores no debate”. Os campos de preenchimento opcional, e de caráter descritivo, são “reação da plateia ao programa/filme exibido”, “temas debatidos”, “debatedores” e “parcerias realizadas para a sessão”. Há também uma ferramenta para que o associado faça *upload* de fotos das sessões realizadas.

Acesso e democratização da informação

O sistema integrado de dados indexa, processa e divulga as informações sobre os filmes brasileiros do catálogo do projeto e sua circulação em área aberta no *website* da Programadora Brasil. Na opção “catálogo”, o acervo pode ser filtrado por filmes, programas ou séries, e entre as informações disponíveis estão apresentações e críticas feitas exclusivamente para fins da iniciativa. Quanto às sessões, na página principal do *site* há uma galeria com fotos e a agenda das próximas apresentações. São 1.322 sessões com imagens postadas. Pela opção “exibição”, acessa-se uma base de dados com 22.037 sessões agendadas no período de 10/4/2007 a 29/1/2013.

Tiveram relatório enviado 19.391 apresentações, que aconteceram em 728 pontos de exibição audiovisual (51% do total de associados que adquiriram programas), sendo mostrados 806 filmes diferentes (94% dos títulos do catálogo em 29/1/2013) e resultando num público de 672.989 espectadores. Destas sessões, houve 6.689 seguidas de debate, que contaram com a presença de 221.298 pessoas.

Ao analisar as fotos enviadas, o que chama a atenção é a adaptação dos locais para a exibição dos filmes. As imagens comprovam uma desmistificação do espaço sala de cinema. As descrições das sessões mostram a formação de novas plateias, principalmente a partir do público infanto-juvenil, na faixa escolar. E as informações sobre os debates apresentam o filme brasileiro como elemento desencadeador de discussões sobre temáticas sociais contemporâneas. ■

Caio Cesaro é doutor em Multimeios pela Unicamp, coordenador de Comunicação e Circuitos da Programadora Brasil, produtor e pesquisador de cinema.

PÚBLICO PREDOMINANTE

INFANTIL	36%
JUVENIL	16%
ADULTO	19%
HETEROGÊNEO	22%
NÃO INFORMADO *	7%

** Houve um período, enquanto o sistema recebia ajustes, que o campo “público predominante” não era de preenchimento obrigatório.*

UM FILME

S U D O E S T E

d e E D U A R D O N U N E S

p o r E L Y A Z E R E D O

& R O D R I G O D E O L I V E I R A

A LINGUAGEM DO TEMPO

por Ely Azeredo

Entre os 12 prêmios que *Sudoeste* colheu em mais de 30 festivais, nada simbolizou melhor sua estirpe vanguardista do que o prêmio de melhor diretor atribuído a Eduardo Nunes, em 2012, no Festival Zerkalo, florescente na região russa de Ivanovo, terra natal de Andrei Tarkovski, e que presta tributo ao autor de *Stalker*. Não por coincidência, também foram homenageados cineastas empenhados na renovação da linguagem do cinema neste século, como Nuri Bilge Ceylan (*Três macacos*) e Carlos Reygadas (*Luz silenciosa*). Eles confluem na mais fértil vertente do pensamento sobre essa arte: a que vê o cinema como construtor de equivalentes da relação colocada por Bergson entre a duração vivida e a memória.

De *Andrei Rublev* a *O sacrifício*, Tarkovski (1932-1986) desenvolveu uma narratividade nos antípodas de Eisenstein e diagnosticou no cinema de montagem o sacrifício de valores contidos na imagem e no “tempo” de cada plano. Em seu livro *Esculpir o tempo* (editora Martins Fontes) ele afirma que “o tempo, impresso em suas formas e manifestações fáticas, constitui a ideia suprema do cinema como arte”. Assim, o presente “esculpido” em uma imagem seria como um instantâneo que contém as duas tensões fundamentais do tempo vivido: a memória (ressurreição do passado) e a esperança (desejo do porvir).



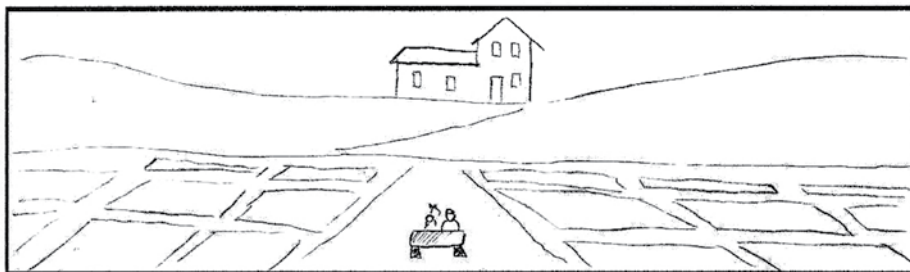
Embora atraído por influências de Carl Dreyer, Béla Tarr, Ingmar Bergman e do único filme de Mário Peixoto, *Limite*, *Sudoeste* escancara desde o início sua dívida maior – com Tarkovski – repetindo até as pegadas mais evidentes no caminho do russo: árvore desfolhada, aparições de um cachorro; ênfase em forças naturais como água, vento, fogo; as locações atemporais; e, *last but not least*, o rosto humano como paisagem. Neste particular avulta a reverência a Bergman, que tem títulos como *O rosto* e *Face a face*; e a Dreyer, que apontou como a “mais nobre experiência (...) registrar a expressão de um rosto sensível” e “vê-lo animar-se desde o interior, transformando-se em poesia”. O mistério poético de *Sudoeste*, roteiro original de Nunes e Guilherme Sarmiento, passa de rosto em rosto, através da cumplicidade que o diretor construiu com um elenco livre de clichês. Um exemplo é a marca indelével da veterana Léa Garcia (de *Orfeu negro*, realizado por Marcel Camus) como Dona Iraci, figura remanescente das parteiras-rezadeiras do interior. Ela só atua nos maravilhosos 20 minutos iniciais, quase sem palavras, mas deixa sua “aura” em toda a narrativa. “Conversamos muito sobre a personagem, e como a atriz seria importante para dar o tom de fábula”, disse-nos Eduardo Nunes. “Víamos nela um quê de realeza, sublinhado pela “coroa” formada por seu cabelo, os gestos lentos e nobres. Funciona como aquela personagem dos contos de fada, que sabe tudo o que vai acontecer e está disposta a sacrificar-se por isso”.

A ficção de Nunes e Sarmiento criou “um tempo circular que se instala na aparente linearidade da trama”, como escreveu Carlos Alberto Mattos. “Duas velocidades diferentes de tempo correm em paralelo”. O percurso vital de Clarice, limitado a um dia, e a existência normal dos outros, que contam com um futuro, embora vivendo em uma região salina onde a sobrevivência é precária.

Dona Iraci é chamada tardiamente para atender ao parto de uma estranha anônima, levando-a a uma pousada distante. Mas desse corpo agonizante ela consegue resgatar o bebê, acolhendo-o em sua cabana-palafita inacessível a olhares, no meio do lago. Clarice (que da vida só conhece seu nome) já vê o dia como criança curiosa; e vaga sem rumo pela vila quase deserta. À tarde ela se descobre moça, e se sente (ou sonha estar) grávida depois de insólito encontro com o palhaço de um desfile de folguedos populares. Envelhece antes que a noite caia e – sem ninguém à vista – deita-se já quase sem vida na pousada onde nasceu. Sua vida instantânea permanece um mistério – encarnado por Raquel Bonfante (Clarice menina), Simone Spoladore (moça) e Regina Bastos (envelhecida).

Observando dois filmes brasileiros relativamente recentes, *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, e *Casa de areia*, de Andrucha Waddington (que se inspirou na obra-prima *A mulher da areia*, de Hiroshi Teshigahara), tínhamos um sentimento de tempo tão substantivo como a luz e o ritmo, participando da dramaturgia de forma racional. Em *Sudoeste*, Eduardo Nunes ensaia uma visão espiritual e poética de dramaturgia, propondo uma narrativa feita de valores sedimentados nas imagens e nos sons. “O som e a imagem guardam informações e sentidos que um milhão de palavras não poderiam descrever”, já dizia nos anos 1990 (em texto publicado na revista Cinemais). “Porque sua essência não vem da razão. Seus mistérios só podem ser decifrados por nosso inconsciente.”

sudoeste



SEQ: 01A

PLANO: 04

MOV. DE CÂMERA: CÂMERA FIXA (LEVE GRUA?)

Contando com equipe formada basicamente por colaboradores dos curtas que realizou a partir de 1994, Eduardo Nunes esperou quase 10 anos (a contar do roteiro pronto) para concretizar o projeto *Sudoeste*. A demora também trouxe vantagens em maturação e equilíbrio. O filme ficaria com quase três horas (168 minutos) se ele não cortasse 40 minutos constituídos de cenas que, em seu entender, esgarçariam a estrutura da narrativa e perturbariam o fulcro da inspiração – a história de Clarice.

Sudoeste é um sucesso do que poderíamos chamar de economia da escassez. Contando com recursos modestíssimos (um milhão e 100 mil reais) para um trabalho de “ourivesaria”, a equipe teve que inventar uma logística intensa de criatividade em todos os setores. O produto final não parece, em momento algum, o primeiro longa-metragem de um cineasta.

O roteiro propunha uma vila atemporal, distante, semideserta, com uma pátina de decadência, à margem de um lago. Quando ainda em embrião, sem futuro definido, tinha formato de curta e (já prefigurando a textura definitiva) o título *Erosão*. Explorando locações no território fluminense, Eduardo Nunes e equipe encontraram uma réplica de sua imaginação: uma vila da restinga de Massambaba, no município de Arraial do Cabo, abandonada há mais de 40 anos. Só precisariam construir dois cenários importantes: a pousada e o moinho ao lado, de aparência expressionista, cuja roda “geme” inquietantemente.

Sudoeste é um filme em preto e branco enriquecido por uma “memória de cor”. De início foi pensado em cores, mas esta opção o aproximaria muito da realidade, fugindo ao tom de fábula. Ao optarem pelo preto e branco, Nunes e o diretor de fotografia e *cameraman* Mauro Pinheiro Jr. concluíram que seria importante trabalhar com negativo em cores para que a produção pudesse utilizar figurinos, elementos cenográficos e outros materiais coloridos em sua busca de uma textura de preto e branco. Assim foi possível encontrar nuances de imagem singulares, em sintonia com a abstração do estilo.

O ousado formato de imagem de *Sudoeste* – 3.66:1 – sugerido pelo diretor de fotografia é o maior de todos os empregados para projeção em tela única, segundo os históricos fidedignos. A imagem em Polyvision, criada pelo genial Abel Gance para seu *Napoleão*, lançado em 1927, adotava formato superior a 4:1, mas exclusivamente quando na projeção em tríptico (abrangendo três rolos de película projetados lado a lado, sobre três telas). Ao adotar o 3.66:1, Eduardo Nunes atendia inclusive à horizontalidade da região escolhida pela produção. O formato de *Sudoeste* amplia a liberdade do olhar do espectador e passa a sensação de um universo que transcende os limites humanos. É o perfeccionismo a serviço da poesia. ■

Ely Azeredo é crítico de O Globo, autor das coletâneas *Infinito cinema* (1988) e *Olhar crítico - 50 anos de cinema brasileiro* (2009). Foi um dos fundadores e primeiro editor da **Filme Cultura**.



ABRIR A JANELA, FECHAR OS OLHOS

por Rodrigo de Oliveira

Se *Sudoeste* vai se armando, por seus planos alongados e sua protagonista transfigurada em muitas outras, como um exercício do todo-visual, do domínio da alma através da imagem exaustiva de seu corpo, o pedido infantil em voz *off* ao final parece mais o reconhecimento da derrota do filme diante deste seu desafio. “Fecha os olhos”, diz a encarnação juvenil de Clarice, justamente esta figura que depende tanto deles para existir do jeito que é. De olhos fechados o que se tem é o preto absoluto, este do qual o próprio filme se ressentia como o espaço da (sua própria) morte. Não é por acaso que logo os olhos se abrirão novamente, e que a derrota desse primado venha na explosão branca da qual a tela se preenche na última imagem do filme. Apesar da aparente transcendência e da maleabilidade das fronteiras de tempo e espaço, *Sudoeste* é bastante cético em termos de cinema: só acredita vendo.

Ver, aqui, significa ser testemunha ocular; não raro, do *globo* ocular. É assim que embarcamos na trajetória de Clarice: um corpo morto estendido na cama de uma hospedaria, barriga alta de gestação avançada, os olhos esbugalhados e sem brilho. E será assim que avançaremos em sua transmutação de morta para menina, de menina para mulher, de mulher para velha, sempre em planos que enquadram os olhos de maneira total e que fazem substituir, na montagem, um tempo pelo outro. É um recurso velho, e que aponta uma linearidade radical. Qualquer que seja o impulso de vida desta mulher que experimenta, em um dia, a existência inteira, este impulso está domesticado pelo plano-dos-olhos e pelo corte substitutivo. No momento em que *Sudoeste* realiza a figuração de uma nova idade, a anterior morre, vira memória, narração distante, acúmulo a fórceps do fiapo desarticulado de vida que lhe coube viver. O que garante então que elas sequer tenham existido? Lá estávamos todos – cineasta, personagens em cena, espectadores –, e testemunhamos sua realidade. É difícil então compreender a atribuição automática a um suposto “universo fantástico” de que *Sudoeste* faria uso, uma vez que seu senso de real está tão apegado à materialidade das coisas, à necessidade de provas físicas, ao elogio da imagem literal.

Logo no começo acompanhamos a chegada de uma velha rezadeira (tida como bruxa) à hospedaria em que se encontra Clarice. Do lado de fora do lugar, o som constante da engrenagem de um catavento ocupa a banda sonora. É um som reconhecível, e liga de maneira definidora duas pontas de uma consideração moderna do real. Uma primeira lembrança leva ao rangido da moenda de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos: crença na organização



dos sentidos oferecidos pelo próprio real. Algo na luz, na terra, nos corpos e nos sons daquele espaço se oferece como peça de composição em uma outra plataforma, a tela do cinema, à imagem e semelhança deste lugar de origem – ou, pelo menos, acredita-se nisso ainda. A segunda lembrança leva ao ruído do moinho de vento na abertura de *Era uma vez no Oeste*, de Sergio Leone. Ali já não há mais crença na pureza deste real como instância enunciativa de si. A imagem cinematográfica é o único índice de verdade possível, e então elogia-se justamente seu artifício, sua distância do mundo dos vivos e sua proximidade do mundo das sombras (móveis). Em algum lugar deste intervalo, *Sudoeste* se perdeu, e paga por isso com o anacronismo. Nem tanto a crença no real revelatório, muito menos a defesa da fabricação, o filme parece se contentar em simplesmente capturar formas – físicas no interior da cena, sensórias na maneira de se enquadrá-las – e fazer disso sua imagem, sua verdade, sua ideia de cinema. As imagens não vêm de algum lugar, nem carregam nenhuma consciência, elas apenas *são*. Eis aí razão bastante para registrá-las.

Tome-se, por exemplo, o apego que o filme tem ao movimento em *travelling*. Ele preenche toda e qualquer sequência da evocação de algo que nunca se anuncia de fato, e que está sempre à espreita para nos levar a uma terra prometida (dentro ou fora do quadro) que é puro deserto de sentidos. A sugestão de densidade, de tremor, de confronto, é algo do qual o filme depende para montar seu amontoado de impressões profundas sobre a vida desta mulher protagonista, mas que não pode se precipitar verdadeiramente, sob o risco de forçar *Sudoeste* a encontrar, do lado de lá, uma imagem que não se deixe dominar tão somente por sua visualidade. A chegada da rezadeira à hospedaria sugere o terror, a iminência de uma explosão, e assim é filmada, num longo *travelling* em recuo que esquadrinha o corredor escuro do lugar e nos prepara para a grávida morta. O que se filma ali, de fato? E mais adiante, quando se chega aos olhos esbugalhados da morta, o que se perdeu neles, que agora são pura opacidade?

O espírito, talvez. Aquilo que é infilmável, que não imprime na película, que circula por aí como vento mas que, diferente deste, não consegue produzir ruído na engrenagem de moinho nenhum. O corredor escuro, espaço de trânsito entre este e o outro lado, num filme sobre corpos sem alma, é apenas um corredor escuro. O mesmo movimento de câmera, frontal ou lateral, será usado posteriormente em momentos de grande ímpeto dramático ou numa banalidade narrativa qualquer. O *travelling* não é a manifestação da doença, desta moléstia da cabeça (“acho que enlouqueci”) ou dos sentidos (“como é a chuva?”), mas tão somente a constatação de um problema geográfico.

É que o mundo de *Sudoeste* está se estreitando. Como o mar que ocupava toda a extensão da vila de pescadores e salineiros, a imagem está acabando. A janela estreita e achatada em proporção 3.66:1 transforma o corpo do filme num filete de luz espremido entre duas faixas pretas (os “olhos” da tela também se fecham sobre o filme). Isso torna todo o trajeto da câmera em *Sudoeste* um exercício de olhar ainda mais imperativo. Mas em vez de uma encenação de decisões, em que algo surge em cena em detrimento daquilo que precisou ficar de fora, tudo está embalado no ímpeto todo-visual, e tudo cabe no *travelling*. O risco real é que este mundo, cada vez mais comprimido, eventualmente perca toda esta visualidade, engolido definitivamente pelo preto.



Este mundo de equilíbrio delicado, como registrado em planos gerais ao longo do filme, é composto de porções idênticas de céu e terra, e aí talvez esteja seu maior pecado. É virtualmente impossível, em *Sudoeste*, a presença de uma sequência de descontrole vulcânico como a subida da câmera ao monte de pedra e o mergulho no mar em *Limite*, de Mário Peixoto, filme com o qual o trabalho de Eduardo Nunes foi muito comparado. Peixoto, controlado e preciso, é eventualmente vencido pela tensão interior do universo que constrói, e num momento de explosão perde o limite do céu e da terra, quer filmar tudo e reconhece imediatamente que o desejo de totalidade aproxima o próprio filme da loucura que, até ali, ele apenas representava em cena. Em outro momento, tenta filmar “o teto do mundo” em tomada única, saindo da beira do mar, passando pela mata, até chegar ao céu, e ele parece infinito, grande e descontínuo demais para um quadro só. É preciso coragem para conceder que o tumulto interior da cena sobrepuja e, eventualmente, possa comandar o olhar que se joga sobre ela.

E Clarice não é outra coisa senão uma mulher em extremo tumulto interior. Ainda assim, a personagem é anulada pela beleza exterior a ela, imposta sobre sua trajetória pelo apuro técnico e pela precisão cirúrgica da poesia, e acaba igualmente estreita e achatada. Este poder de viver a vida em um dia, e de experimentar um tempo diverso daquele da aldeia em que se encontra, é incapaz de produzir na personagem alguma faísca de libertação. Pelo contrário, a trajetória de Clarice é a da subjugação. Sua infância começa emudecida, mas logo desabrocha em curiosidade pelo mundo, em articulação sobre a experiência. A vida adulta é marcada pelo domínio do próprio corpo, e ele sobrevive mesmo a um sugerido estupro incestuoso. Seu martírio final, novamente emudecido, desarticulado, dependente da voz de sua infância agora que a velhice a amputou, é tão cruel quanto a medida de toda a exibição formal a que foi exposta, e que a aprisiona antes mesmo que ela pudesse experimentar o amor, a dor e a loucura que lhe são tão próprios.

Ao entorno o que é do entorno: planos-retrato que “dão conta” de quem são os habitantes não atores da aldeia, texto e lágrima aos que são atores, e uma sequência de platitudes que fazem andar os conceitos dramaturgicos sufocados pela tecnicismo estético (“se uns estão indo, outros estão vindo”, “por que a gente tem tanto medo de ficar sozinha?”, “imaginar a vida como a gente queria”). Entre o entorno e *Sudoeste*, Clarice. Essa que está condenada a se afundar na cama da hospedaria que só se acessa pelo corredor escuro, apavorada pela imaginação de uma vida parnasiana pela janela que nunca atravessará. Quando o preto absoluto vier, e fechar os olhos sobre o filme, uma vida posterior, sem a obrigação de ser forma e corpo e olhos e mutação e imagem, talvez lhe seja mais justa. ■

Rodrigo de Oliveira é crítico, curador e cineasta. Redator da Revista Cinética, lançou o livro *Diário de Sintra - Reflexões sobre o filme de Paula Gaitán* (ed. Confraria do Vento) e escreveu e dirigiu o longa de ficção *As horas vulgares*.

E agora, Nelson? ▶ Na flor dos 84 anos, Nelson Pereira dos Santos fala como um garoto de seus novos projetos no cinema e comenta a boa aceitação de seu díptico sobre Tom Jobim. Ele diz ainda o que espera dos eventos comemorativos dos seus 85 anos em 2013, como uma turnê por quatro cidades americanas, uma mostra de filmes na Caixa Cultural RJ e o evento Ocupação Nelson Pereira dos Santos no Itaú Cultural, em São Paulo.

O sucesso do Tom

“Humberto Mauro dizia que cinema é cachoeira, mas eu digo que é lavoura. São três anos trabalhando o filme, tentando captar um dinheirinho aqui, outro ali. Depois vem a colheita, que nem sempre é boa. No caso dos filmes do Tom, foi excelente. E não só no Brasil. *A música segundo Tom Jobim* foi muito bem nos EUA e na Europa. E isso tem a ver com a relação direta e livre que o espectador estabelece com o filme através da memória e da sensibilidade. Não sou eu que digo isso, mas é o que tenho ouvido. Ninguém está lá para comentar nem explicar nada. Um crítico americano escreveu: ‘Que bom que não tem *talking heads*’. Você pode dizer que tem *singing heads*, vá lá.

Estou curioso para ver como se sairá a segunda parte, *A luz do Tom*, que enfoca as três mulheres mais importantes na vida dele – a irmã Helena e as mulheres Thereza e Ana. Na estrutura desse filme, cada momento culminante de memória é acompanhado por um momento culminante da música do Tom, sempre interpretada em solo por ele. As primeiras exhibições especiais foram muito boas.”

O ocaso do imperador

“Nas pesquisas de popularidade, D. Pedro II aparece à frente de Getúlio Vargas. Quando não há mais contemporâneos, a imagem das celebridades tendem a melhorar. Mas Pedro II foi mesmo um grande personagem. O livro do José Murilo de Carvalho enfoca o Segundo Reinado com muita simpatia e muita precisão jornalística. Meu filme se baseia nele e vai ter sua ação ancorada entre o dia 15 de novembro de 1889, quando foi deposto pelos republicanos, e o dia 17, quando partiu para o exílio.

Com produção da Regina Filmes e apoio da Videofilmes, *D. Pedro II* (título provisório) vai ser minha volta ao filme



encenado desde *Brasília 18%* (2006). O modo de produção hoje é muito diferente do tempo em que comecei. No *Vidas secas* (1963) tínhamos 15 ‘pessoas’ na equipe, contando a cachorra e o papagaio. *Memórias do cárcere* (1984) tinha uma equipe menor que a de *Brasília 18%*. E antes tudo funcionava como uma trupe de circo, todo mundo filmando sempre junto. Agora é tudo regido por contratos profissionais, com menos relações pessoais. Outro dia me vi num *making of* do *Tom* e reparei que estou andando como um velhinho. Mas ainda me ajusto bem. O pior mesmo é a burocracia.”

O múltiplo Roquette-Pinto

“A Academia Brasileira de Letras me propôs fazer um documentário de média metragem sobre o centenário de Edgar Roquette-Pinto, mas a Ancine me pediu autorização formal do personagem. Acho que vou ter que fazer uma sessão espírita para conseguir (risos). Será um perfil biográfico e abordará todas as áreas da cultura em que ele atuou: antropologia, linguística, rádio, cinema. Ele criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Estou trabalhando com quatro pesquisadores. O filme não será apenas o resultado da pesquisa, mas um acompanhamento passo a passo. Vai ser uma forma de mostrar também os acervos e as instituições que os acolhem, como a própria ABL.”

Homenagens aos 85 anos

“Não quero que vejam minha obra com sisudez, mas sim com humor e vivacidade. Acho que a exposição do Itaú Cultural, minha volta à São Paulo natal, deve transmitir a maneira como faço meus filmes, as repercussões de cada um no contexto da época. Mas que não seja nada sério demais. O Itaú quer editar uma coleção dos meus roteiros. O do Castro Alves vai sair entre eles. Esse projeto, acalentado durante tanto tempo, vai ficar só no livro.”

Therese, Ana e Helena em *A luz do Tom*

Os filmes-faróis de Nelson Pereira dos Santos

1. ***Drifters***, de John Grierson (1929). Não tanto um filme ou outro, mas o conjunto da obra e principalmente a figura de Grierson foram inspiradores. Tive a oportunidade de ciceroneá-lo durante uma semana no Rio, em 1958. Levava-o ao mercado da Praça XV para comprar peixe, assistimos juntos à chegada dos jogadores campeões do mundo e o apresentei a Garrincha. Lembro-me de uma sessão de documentários brasileiros em São Paulo, quando, diante de uma cena com várias fusões, ele começou a gritar: “Decidam-se!” Ele se referia à decisão entre fazer documentário ou ficção.

2. ***No tempo das diligências*** (*Stagecoach*), de John Ford (1939). O cinema americano teve grande importância na minha formação juvenil, como na de todos da minha geração. Os filmes de John Ford me atraíam pela ação, pelo ritmo e pelo conteúdo político subjacente na luta entre o Bem e o Mal. A figura do cavaleiro solitário, tantas vezes vivida por John Wayne, era portadora de ideias libertárias e se opunha aos conservadores.

3. ***O grande ditador***, de Charles Chaplin (1940). Gostei de acompanhar a passagem de Chaplin do personagem Carlitos para o autor Charles Chaplin. A postura dele em *O grande ditador* marcou época.

4. ***Yellow Caesar***, de Alberto Cavalcanti (1941). Exemplar documentário político de guerra que ensinou como ridicularizar o inimigo. Um dos tantos filmes feitos para enfrentar o bombardeio diário de Goebbels.

5. ***Cidadão Kane***, de Orson Welles (1941). Tantas vezes revi esse filme para conversar e discutir cinema. Assim como *A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958), outro filme revelador. Welles se distinguia claramente da rotina do cinema americano e mostrava que havia outros caminhos a seguir.

6. ***Roma cidade aberta***, de Roberto Rossellini (1945). O neorealismo italiano abriu o caminho para o cinema brasileiro e o de todos os países em desenvolvimento. Libertava-nos da obrigação de seguir a linguagem estabelecida, pois o que contava era o conteúdo. A partir dali, tudo pôde ser cinematográfico: os pobres, os negros, o povo enfim. Na esteira de Rossellini e De Sica veio Visconti, por exemplo, com o magistral *Sedução da carne* (*Senso*, 1954).

7. ***Frente a frente com os Xavante***, de Genil Vasconcelos (1947). No começo dos anos 50, o desconhecido era o índio. E índios eram os xavantes, isolacionistas que recusavam o contato com os brancos. Ao mesmo tempo, eu sentia que aquilo fazia parte da minha realidade social. Nunca me esqueci daquele filme.

8. ***Os esquecidos***, de Luís Buñuel (1950). O que seria do cinema da América Latina se não fosse Buñuel? Sempre apreciei a visão livre que ele tinha do fato social. Para Buñuel, não bastava ser livre. Era preciso também expor claramente a liberdade em relação ao pensamento político e religioso, e às convenções sociais.

9. ***Os mestres loucos***, de Jean Rouch (1955). Foi quando compreendi toda a dimensão antropológica do cinema. A influência de Rouch era marcante sob vários aspectos. Nos anos 50 e 60, sua casa era a casa dos brasileiros em Paris.

10. Um filme de Manuel Chambi cujo título não me lembro. Tratava da festa anual dos índios da cordilheira peruana, que tiravam a roupa no alto da montanha gelada. O filme me causou uma forte impressão na época. Nota: Manuel Chambi (Peru, 1924-1987) pertenceu a uma certa Escola de Cuzco e fez quase 30 curtas de caráter etnográfico-social. O filme referido talvez seja *El carnaval de Kanas* (1956) ou *Carnaval de Kanas* (1963).

Da esquerda para a direita: *Drifters*, *No tempo das diligências* e *Roma cidade aberta*



E agora, Helvécio? ▶ Como você vê o seu cinema em relação aos filmes dos outros jovens realizadores dos últimos anos? Quais são as proximidades e as distâncias que você percebe?

Helvécio Marins Jr. Eu não me identifico com isso que chamam de “novíssimo”. Eu costumo brincar com a expressão “cinema de caixinha”. A cada hora surge uma para encaixar os filmes que estão sendo feitos: agora é a caixinha do cinema dos coletivos, dos “novíssimos”, antes era o da “videoarte”, e por aí vai... Pessoalmente eu me identifico com alguns dos chamados novíssimos, mas artisticamente estou noutra. Além disso, sou de uma geração intermediária, que lidou com a mudança de tecnologia, as formas de produção. Até mesmo a cinefilia: a gente tinha que ver os filmes em VHS, cinematecas, festivais, cineclubes... Há pouco tempo, em 2001 ou 2002, os festivais no Brasil ainda estavam engatinhando para aceitar filmes em diferentes suportes. Antes os filmes eram separados em competições diferentes, competição em 35 mm, 16 mm, vídeo. A minha geração ainda associou o cinema à película, montei o meu primeiro curta na moviola, quer dizer, eu não sou tão “novíssimo” assim. Este ano chego aos 40. Não quero ser leviano, eu gosto de alguns filmes dessa galera, mas a maioria não me agrada.

Por outro lado, pouco depois que você e a Clarissa Campolina filmaram o curta *Trecho*, Cao Guimarães fez *Andarilho* – e são dois filmes com várias características em comum, mesmo que vocês sejam de gerações diferentes.

Pois é, tem essa relação mesmo. E, como um pessoal precisa achar uma caixinha para dar nome, já começaram a falar na “videoarte mineira”, apesar dos filmes terem fotografia naturalista, cortes secos etc. – ou seja, linguagem cinematográfica. Há quanto tempo que não se revê esse conceito de videoarte? Depois que eu tanto reclamei da “videoarte”, virou “experimental”, uma nova caixinha. Enfim, eu acho que essa proximidade tão grande entre os filmes acabou sendo uma “infeliz coincidência”, mesmo que o projeto de *Trecho* tenha sido pensado em 2003 e filmado em 2005. *Andarilho* foi feito anos depois. Mesmo assim, acho os dois filmes bem diferentes, principalmente em termos de abordagem e na forma de tratar os personagens. Mas para os que adoram uma caixinha foi um belo presente!



IVO LOPES ARAÚJO

Tanto *Trecho* como *Girimunho* procuram “ouvir uma voz”, registrar uma certa prosódia popular – tanto que *Girimunho* foi relacionado muitas vezes com os textos do Guimarães Rosa.

Guimarães Rosa... é complicado. *Grande sertão: veredas* talvez seja a obra de arte da minha vida, mas já falaram também que *Nascente* era inspirado em *A terceira margem do rio*. Eu agradeço, é uma honra, mas eu nunca pensei nisso, cada um no seu lugar, jamais quero me comparar a um artista do nível do Rosa. Claro que existe alguma inspiração – se você ouvir a Bastu ou a Dona Maria falando, naturalmente o fraseado delas remete a alguns personagens do Guimarães Rosa, não só do *Grande sertão*, mas também do *Magma*, em que há um poema chamado *Batuque*, e por aí vai... Coincidências existem, mas nada foi escolhido em função disso. *Girimunho* tem personalidade própria, é um filme de um Brasil interiorano, contemporâneo, desconhecido dos próprios brasileiros, com seu vocabulário e sintaxe regional. E este regional é autêntico, sintetiza a condição humana e psicológica das personagens – isso vem de uma longa observação da vida sertaneja, da vida deles, da paixão que tenho por aquele lugar, por aquelas pessoas. Foi um prazer enorme e aprendi muito com eles durante os oito anos de pesquisa. Eu continuo indo visitá-los, anos após o filme. E essa experiência documentária, essa convivência e intimidade durante tanto tempo, deu lugar a um estudo profundo, à observação daquele cotidiano e à invenção da história (devo muito a Felipe Bragança) que contamos no filme. Como diz Antônio Cândido: “Tudo se transforma em significado universal graças à invenção, que subtrai a obra do regionalismo para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor,



À esquerda, *Nascente*,
à direita, *Girimunho*.



IVO LOPES ARAÚJO

júbilo, ódio, amor, morte, para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e, na verdade, o Sertão é o mundo”.

E seus próximos projetos?

Desde que saí da Teia, ando escrevendo muito. Apreendi muito com o Bragança. Dois projetos estão mais adiantados. Um deles é *A mulher do homem que come raio laser*, inspirado pela canção *O circo chegou*, do Jorge Ben. Não é um filme de circo, e eu já nem sei se vou usar a canção – mas este é um filme, digamos, 100% ficção e com “atores profissionais”. O outro ainda tem título provisório, por enquanto se chama *Fazenda bordada*, mas deve mudar. Este é um filme mais próximo de *Girimunho*, com personagens reais interpretando a si mesmos, e se passa numa fazenda no noroeste de Minas.

Os **filmes-faróis** de Helvécio Marins Jr.

Odeio listas. Recentemente rejeitei um convite de uma revista inglesa, pois julgava impossível eleger apenas dez filmes da história do cinema. Dessa vez, o convite da Filme Cultura era irrecusável, mas consegui convencer a equipe da revista a me deixar fazer uma lista com dez filmes internacionais e dez brasileiros. Para minha sorte, aceitaram. A única ressalva é que, por motivos de espaço, os curtíssimos comentários sobre as obras se restringiram apenas à primeira lista. Tentei... Provavelmente amanhã escolheria outros dez filmes.

Da lista dos dez internacionais, antecipo duas calamidades gravíssimas. Não tem nenhum filme dos Estados Unidos! E nenhum filme do Godard, o cara que sempre considerei meu cineasta favorito! Vai entender... por essas, odeio listas! Qualquer um dos dez brasileiros poderia estar listado junto dos dez “gringos”. Estão em ordem alfabética e eu optei por não repetir filmes de um mesmo cineasta.

1. *A noite*, de Michelangelo Antonioni

Antonioni é para mim a elegância na forma de abordar e filmar. *Blow up*, *O eclipse*...

2. *Os irmãos da família Toda*, de Yasujiro Ozu

Ozu é quem mais me fez amar o cinema.

3. *Close-up*, de Abbas Kiarostami

Filme-Cinema. Talvez o meu mestre contemporâneo.

4. *Era uma vez no Oeste*, de Sergio Leone

Pra deixar um Ford fora da lista, só mesmo Leone.

5. *Andrei Rublev*, de Andrei Tarkovski

O cineasta que mais me instigou e fez pensar (até um minuto atrás seria *O espelho*... E *Stalker*?)

6. *O espírito da colmeia*, de Victor Erice

O mais puro encantamento que um filme provocou em mim.

7. *O rio sagrado* (*The river*), de Jean Renoir

O filme que é mais a minha cara.

8. *Persona*, de Ingmar Bergman

O realizador que mais contribuiu para elevar os meus sentidos.

9. *Shoah*, de Claude Lanzmann

Jamais senti tanta dor ao ver um filme. E tem quase dez horas de duração.

10. *Um condenado à morte escapou*, de Robert Bresson

O realizador que mais me inspirou a fazer cinema.

+ dez brasileiros:

1. *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos

2. *Cabaret mineiro*, de Carlos Alberto Prates Correia

3. *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho

4. *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna

5. *Limite*, de Mário Peixoto

6. *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla

7. *São Bernardo*, de Leon Hirszman

8. *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci

9. *Terra em transe*, de Glauber Rocha

10. *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos

Nota de pesar: *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, de fora? Como?



Era uma vez no Oeste
e *O rio sagrado*

95



CENTRO DE PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO ▶ cpcb.org.br

Muito antes das facilidades da internet, bem antes que as universidades elegessem o cinema como tema de estudos aprofundados, o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro teve um papel pioneiro na formação da nossa memória audiovisual. Criado em 1970, por iniciativa de um grupo de pesquisadores e cineastas liderado por Paulo Emilio Salles Gomes, o CPCB unificou esforços pela primeira vez, contribuindo para o surgimento de uma ideia de comunidade entre os pesquisadores e inaugurando, no Brasil, uma consciência sobre a necessidade de preservação dos filmes e de seus subprodutos culturais.

O *site* do CPCB, criado somente no ano passado, reúne um histórico do centro, informações sobre suas atividades e publicações, notícias de eventos ligados à pesquisa e artigos de pesquisadores de vários estados brasileiros. O foco de ações da entidade nos últimos anos tem sido a restauração de filmes como *A hora da estrela*, *O homem que virou suco*, *Menino de engenho*, *O país de São Saruê*, *Rico ri à toa* e outros clássicos.



TABLOIDE DIGITAL ▶ millarch.org

Não é à toa que volta e meia topamos com um texto de Aramis Millarch quando pesquisamos na *web* sobre cinema brasileiro. Esse jornalista paranaense, morto em 1992 aos 49 anos, foi um dos mais ativos pesquisadores e repórteres culturais do país. Por mais de 30 anos manteve a coluna diária Tabloide em sucessivos jornais, cobrindo principalmente as áreas de cinema e música. Compulsivo na busca por informação, ele se desdobrava em festivais, *shows*, espetáculos e exposições, sempre procurando entrevistar os artistas e alimentar seus leitores com

textos substanciais. Mantinha frequente correspondência com artistas e personalidades. Acabou tornando-se uma referência no acompanhamento do panorama cinematográfico e foi o primeiro presidente da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira.

O *site* Tabloide Digital, editado por seu filho Francisco Millarch com patrocínio da Petrobras, reúne quase 13.500 artigos do período 1973-1992, além de centenas de áudios de entrevistas com gente de cinema e música – de Ângela Maria a Alain Robbe-Grillet, de James Stewart a Walter Hugo Khouri. É o acervo de um cronista apaixonado pelo seu ofício e que, como tal, serve de fonte para se compilar e refletir sobre toda uma época.

BUALA cultura contemporânea africana

BUALA ▶ buala.org

Buala significa, na língua quimbundo, casa, aldeia ou comunidade. A palavra, de forte conteúdo simbólico, dá nome a uma associação e a seu *site* de cultura africana contemporânea, criado em 2010 para ser mais uma ponte entre os países da África, Portugal e o Brasil.

Os textos estão disponíveis sobretudo em português, mas muitos encontram-se traduzidos para o inglês e o francês. A ideia é formar uma rede que transponha fronteiras geográficas e mesmo linguísticas, fomentando o conhecimento mútuo a partir de matrizes comuns relacionadas à Mãe África.

Entre as várias seções, há lugar para literatura, artes cênicas e visuais, relatos de viagem, notícias sobre eventos, reflexões sobre a cidade e, naturalmente, cinema. A seção “Afroscreen” traz ensaios, entrevistas, artigos de contextualização histórica, resenhas de filmes e de livros sobre cinema, tudo relacionado com as heranças comuns afro-luso-brasileiras.

O *site* se destaca ainda pelo design sóbrio e elegante, que conduz a uma navegação eficiente pelos seus vários campos de interesse.





CONFIRA CONTEÚDO EXCLUSIVO NO SITE
WWW.FILMECULTURA.ORG.BR



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



AmiCTAv

Secretaria da
Audiovisual

Ministério da
Cultura



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL