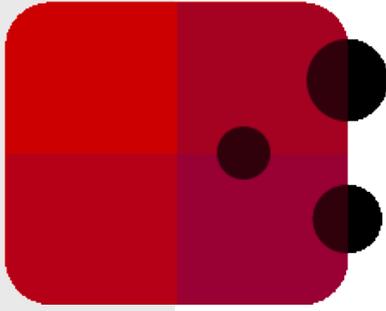


rebeca



Novos itinerários para uma história do cinema no Brasil

Luís Alberto Rocha Melo¹

Resenha

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

1. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e professor adjunto da Universidade Federal de Juiz de Fora.. E-mail: luisrochamelo@gmail.com

Dos 13 textos que compõem o livro *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, organizado por Samuel Paiva e Sheila Schvarzman, apenas três tratam do cinema de longa metragem ficcional. Os outros dez ensaios mergulham no universo do documentário, do filme de curta metragem, do chamado “cinema de cavação”, dos cinejornais e dos filmes de viagem (ou *travelogues*). Esse fato já permite inserir o livro no processo de renovação dos estudos sobre o cinema silencioso no país.

Esse processo de revisão historiográfica não é propriamente novo – data de meados dos anos 1970 e encontra alguns de seus desbravadores em pesquisadores como Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viany, Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet, Carlos Roberto de Souza e José Inácio de Melo Souza.² Com a notável exceção de Viany, todos os outros nomes são intimamente ligados à Cinemateca Brasileira de São Paulo – assim como o grupo que deu origem a *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Portanto, é possível identificar no livro organizado por Paiva e Schvarzman esse duplo movimento complementar: por um lado, um gesto de ruptura com a “história clássica” do cinema brasileiro, aquela forjada nos anos 1950-60; por outro, a continuidade de uma outra tradição historiográfica engendrada nos anos 1970-80 em instituições como cinematecas e universidades.

Mas a contribuição de *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* não se restringe à preferência pelo recorte “documental”. O livro se arrisca em algumas questões fundamentais relativas à atividade cinematográfica no país, sendo que pelo menos três delas estarão presentes em todos os textos da coletânea: a primeira

2. No âmbito internacional, uma “nova história” do cinema também ganha maior expressão nos anos 1970, devendo-se mencionar a atuação de historiadores como Robert C. Allen, Douglas Gomery, David Bordwell, Kristin Thompson, Janet Staiger, Tom Gunning, André Gaudreault, entre muitos outros.



diz respeito ao comprometimento dos cineastas com o poder, seja ele público ou privado; outro aspecto dominante, imediatamente relacionado ao anterior, é o do conservadorismo ideológico na representação da sociedade; por fim, os textos se preocupam em relacionar o cinema brasileiro do início do século passado com os signos da modernidade, entendidos agora em seu contexto internacional. Esses temas atravessam e se desdobram ao longo das quatro seções que subdividem o livro.

Um capítulo introdutório, “Estratégias de sobrevivência”, escrito por Carlos Roberto de Souza, e dois anexos, “Relatório de viagem do Major Reis” e “Filmografia silenciosa brasileira preservada”, ambos organizados por Carlos Roberto e Glênio Póvoas, abrem e fecham as seções. A introdução situa o leitor diante dos problemas relativos à preservação de filmes no Brasil; os anexos, por sua vez, disponibilizam documentos que são preciosas fontes de pesquisa, ainda que, como advertem seus organizadores, a filmografia esteja longe de ser conclusiva.

Ao embarcar nessa viagem, o leitor vai tomar contato com um cinema brasileiro multifacetado e, em sua maior parte, desconhecido – mesmo quando o assunto é Humberto Mauro ou Silvino Santos, nomes mais amplamente contemplados pelos estudos de cinema no Brasil.

Tome-se como exemplo o texto que abre a primeira seção, escrito por Luciana Corrêa de Araújo. A análise parte de uma comparação entre *David, o caçula* (*Tol'able David*, Henry King, EUA, 1921) e *Tesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927) para se centrar na construção dos personagens, nesses e em outros filmes brasileiros do período, observando a constituição de seus respectivos protagonistas como heróis. A autora conclui que, ao contrário do que ocorre em *David, o caçula* e na grande maioria dos “melodramas de sensação” estadunidenses, nos filmes brasileiros silenciosos nem sempre o “galã” é de fato o “herói”, isto é, aquele que soluciona o conflito. Frequentemente,



quem realiza esse tipo de trabalho é um personagem secundário ligado ao protagonista. As implicações ideológicas desse deslocamento – que passa pela “dialética entre senhor e escravo” e pelo “preconceito em relação ao trabalho braçal” (p. 42) – são reveladoras de que a máxima paulemiliana (nossa “incompetência criativa em copiar”) não é mais suficiente para dar conta das nuances de um cinema que se mostrava em “fina sintonia com as tensões e ambigüidades da sociedade brasileira” (p. 43-45).

Essa “fina sintonia” também é estudada por Eduardo Morettin. Ao contextualizar o modo como *No país das amazonas* (1922), *Terra encantada* (1923) e *No rastro do Eldorado* (1925) foram produzidos, Morettin problematiza a noção de “autoria” no cinema silencioso, sublinhando o quanto a presença do produtor financiador (no caso, o empresário J. G. de Araújo e seu filho Agesilau) interferia no conteúdo ideológico dos filmes. Morettin não deixa de apontar para os momentos em que Silvino Santos imprime um olhar mais pessoal em seu trabalho, ainda que dentro dos limites da encomenda. O texto se interessa justamente pelo que surge dessa tensa relação: os documentários de Silvino Santos servem como peças de propaganda *ao mesmo tempo* em que promovem, por meio da hábil manipulação da linguagem cinematográfica, a ideia de inserção simbólica do país no mundo, conciliando dualidades clássicas na política e na cultura brasileiras a partir dos anos 1920, tais como campo e cidade, litoral e interior (p. 166).

No livro, ganham peso os recortes que privilegiam a recepção do público e da crítica; o diálogo entre a produção cinematográfica e a imprensa escrita; a importância da memória oral e dos arquivos para a criação de contextos históricos; e mesmo a noção de que a inserção da cinematografia brasileira no mundo deveria passar pelo questionamento dos preconceitos nacionalistas – europeus e estadunidenses – embutidos no próprio referencial com o qual trabalham os autores.



Em relação a este último aspecto, destacam-se os estudos de Alfredo Luiz Suppia e de Paulo Menezes. O primeiro discute a associação entre o filme fantástico e a comédia como o traço característico da ficção científica no Brasil. Na perspectiva estadunidense ou eurocêntrica, isso seria a prova de que o gênero não poderia proliferar em um país ainda não industrializado, restando o escracho e a autoironia como única saída. Mas, para além da questão meramente econômica, Suppia aponta uma outra possível explicação para o fato: no cinema silencioso brasileiro haveria uma “sobrevalorização do realismo-naturalismo e do documentarismo, em paralelo à desvalorização das narrativas fantásticas” – hipótese que o próprio autor indica ser ainda embrionária (p. 104).

Sobre o Major Luiz Thomaz Reis, Paulo Menezes afirma, logo no princípio, que ele “é, sem dúvida, o pai do filme etnográfico brasileiro” (p. 194), para logo em seguida ampliar o pioneirismo de Reis, apontando-o como aquele que teria realizado o primeiro filme etnográfico na cinematografia mundial, *Sertões do Mato Grosso* (1914) – fato, no entanto, reconhecido por apenas um pesquisador de língua não portuguesa, Marc Henri Piault, autor de *Anthropologie et cinéma* (2000). Não se trata de mera disputa pelo pioneirismo: o que está em jogo é também uma operação de legitimação que possa credenciar o Major Reis aos olhos do leitor contemporâneo como um realizador consciente de suas possibilidades narrativas no cinema documentário, o que de fato é reiterado não só ao longo desse ensaio, como também no estudo de Ana Lobato. A autora concentra sua análise no modo como Reis captura a atenção e procura comover o espectador. No entanto, aqui também a expressão do cineasta é constrangida: “é Rondon quem conduz a narrativa, é de sua perspectiva e, por conseguinte, dos órgãos que chefia, que os filmes são narrados [...]” (p. 187-191).

É muitas vezes partindo de fontes extrafílmicas que os textos de *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* conseguem trazer à tona o que as imagens nem sempre evidenciam. É o caso de Mariarosaria e Annateresa Fabris: o cotejo entre as notícias na imprensa diária e as “imagens anódinas” de Benjamin Camozato,



realizador de *A Real Nave Itália no Rio Grande do Sul* (1924), acaba por revelar o verdadeiro teor ideológico do filme – no caso, o comprometimento com a propagação das ideias fascistas no Brasil. A minuciosa pesquisa empreendida por Glênio Nicola Póvoas nos periódicos gaúchos *Revista do Globo*, *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*, calcada no levantamento não só de textos, mas sobretudo de fotos, permite ao autor apontar no cinejornal *Atualidades Gaúchas*, da Leopoldis-Film, um surpreendente “olhar organizado”, à semelhança do espaço privilegiado de que gozava a imprensa em suas relações com o poder. Pode-se ainda destacar como um outro exemplo de aproximação entre o cinema e a imprensa (no caso, especializada) o texto de Samuel Paiva, cujo diferencial é não se ater à crítica cinematográfica em si, como seria de se esperar, mas à muito pouco explorada intersecção entre o ofício do crítico e o papel do espectador na sedimentação de um determinado gosto estético – aqui, centralizado no filme de viagem tal como visto pela revista *Cinearte* (e por seus leitores).

Em outros ensaios, o terreno inóspito das imagens não só é enfrentado, como é efetivamente tematizado. Sheila Schvarzman estuda, no filme *Brasil pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (1925), a construção de uma determinada imagem do país eivada de preconceitos. O que está em jogo não é apenas a busca pelo “exótico”, mas uma efetiva ordenação do que deve ou não ser apresentado como “exótico”, o que implica necessariamente a valorização da montagem como organizadora de sentidos. Se por um lado a câmera recorta o universo e dele extrai sua significação (o “mundo do trabalho braçal”; o “mundo do capital”), por outro, a montagem intensifica sua ambiguidade: “Ainda que busque o pitoresco, o filme divide sua atenção com a propaganda das propriedades. [...] Quando está entre pessoas humildes que exercem sua atividade, tende a destacar a atividade, e não o trabalhador” (p. 58).

Há casos, porém, como nos filmes *As curas do professor Mozart* (Botelho Films, 1924) e *A “santa” de Coqueiros* (Ramon Garcia, 1931), estudados por Flávia Cesarino Costa, em que as próprias imagens parecem contradizer a



montagem, evidenciando sua ambiguidade. Em *As curas do professor Mozart*, por exemplo, enquanto os intertítulos procuram criar o espetáculo sensacionalista do “milagre científico da cura”, as imagens mostram doentes que se esforçam de forma penosa em parecer curados, postos à exibição pública em cenários paupérrimos. “Resta no observador um incontornável desconforto diante da narração construída do filme” (p. 128).

Se o universo dos filmes estudados por Flávia Cesarino é o da pobreza extrema, Lucilene Pizoquero se volta para o seu oposto, isto é, para os filmes que retratam famílias da alta classe social daquele período. Mais uma vez, há algo nas imagens que parece “fugir” ao controle dos cineastas, e a modernidade pretendida “tropeça nos destroços de uma sociedade de base agrária, recentemente saída da escravidão e de débil regime político republicano” (p. 141). A autora investiga como essa representação social ancora-se no corpo feminino como o veículo para a construção e sustentação desse universo burguês.

Completam o panorama dois textos atípicos, respectivamente assinados por Guiomar Pessoa Ramos e pelo veterano montador Mauro Alice. Ambos partem de um fato comum: a visita dos reis belgas ao Brasil, em 1920, registrada no filme *Voyage de nos souverains au Brésil*. Guiomar Ramos entrevista sua tia-avó, dona de uma memória privilegiada; ela vivenciou o evento. Mauro Alice parte de depoimentos constantes do livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi, que igualmente se reportam à visita. Tanto Guiomar quanto Mauro Alice procuram “costurar” ou “montar”, como num documentário, as imagens e as lembranças, em uma operação que, no entanto, não consegue esconder a pouca importância que o cinema brasileiro dos primeiros tempos ocupa no imaginário dos entrevistados.

Outras leituras (outras viagens) poderiam ser feitas em torno do livro. Aqui, privilegiou-se o recorte historiográfico dos textos (a meu ver, aquele



que mais se destaca do conjunto). Não deixa de ser uma opção sintomática: falar em cinema no Brasil ainda é, predominantemente, discutir a ideologia dos filmes e verificar de que maneira ela fundamenta a constituição de uma história. Nesse sentido, não há dúvida de que novos recortes precisam ser urgentemente trabalhados (uma história tecnológica do cinema brasileiro, por exemplo, permanece um território praticamente virgem). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* tem a vantagem, no entanto, de não se propor como um ponto de chegada, mas um percurso em aberto.