

HISTÓRIA

EM
DEBATE

ANAIS DO XVI^º SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS
PROFESSORES DE HISTÓRIA - RIO DE JANEIRO, 22 A 26 DE JULHO DE 1991.

HISTÓRIA EM DEBATE

Problemas, Temas e Perspectivas

ANPUH: 30 anos

CNPq

InFour

Cinema e História: Pensando a Historiografia do Cinema Brasileiro.

Alcides Freire Ramos

Quando os termos cinema e história são correlacionados pelo historiador de modo a produzir um fenômeno de caráter teórico, percebe-se que deste procedimento não lhe podem resultar múltiplas abordagens. É possível, com efeito, fazer com que esta relação se desdobre em pelo dois campos de pesquisa diferenciados, embora não totalmente independentes. O primeiro refere-se ao uso de filmes na qualidade de fontes. Com base nesta linha de trabalho, o estudioso tanto pode obter informações ligadas à realidade imediata como pode colher dados relativos aos dilemas religiosos, aos problemas filosóficos ou, ainda, às perspectivas políticas. O segundo campo é usualmente definido como história do cinema. Nesta perspectiva, o pesquisador embasado na metodologia histórica deveria fazer emergir ou as linhas de continuidade, ou os marcos de ruptura que caracterizam o conjunto da produção cinematográfica. Entretanto se, se observar as primeiras histórias do cinema brasileiro, constatar-se-á que os responsáveis pela sua produção (literatos, jornalistas, cineastas, técnicos e produtores) não tinham o domínio adequado do aparato conceitual necessário à realização de tal empreitada. Nos últimos anos, o quadro modificou-se sensivelmente depois da estruturação dos cursos universitários de cinema. De qualquer modo, produziu-se uma historiografia do cinema brasileiro que, no âmbito deste artigo, será discutida sempre do ponto de vista teórico-metodológico e de maneira a se evitar quer as efetivas realizações obtidas, quer os inúmeros problemas enfrentados.

De fato, não foram poucas as dificuldades técnicas, metodológicas e teóricas encontradas por aqueles que se dedicaram à tarefa de escrever a história do cinema brasileiro. Sabe-se, atualmente, que o trabalho do historiador não se resume nem à determinação do grau de verdade, nem à verificação da autenticidade, nem tampouco à interpretação das fontes. Cabe a ele, do mesmo modo, organizar, recortar e ordenar os materiais de base. Contudo, para tanto antes é preciso obtê-los.

Esta constatação é particularmente verdadeira quando se trata da fonte fílmica. Na realidade, é algo recente a consolidação de instituições encarregadas da tarefa de preservar, organizar e colocar os filmes à disposição

do pesquisador, tanto mais que os esforços empreendidos pela formação das cinematecas na Europa e nos EUA obtiveram êxito apenas nos anos trinta e no Brasil somente no final dos anos quarenta⁽¹⁾. Por outro lado, as empresas cinematográficas brasileiras, possíveis fornecedores de documentos, muito raramente mantêm arquivos metódicos e de consulta livre. A precariedade da infra-estrutura necessária à pesquisa pode ser concretamente observada nas primeiras histórias do cinema brasileiro. Se se tomar, por exemplo, as obras de Francisco Silva Nobre⁽²⁾, Adhemar Gonzaga⁽³⁾ e Alex Viary⁽⁴⁾, notar-se-á que somente a última mencionada traz consigo um completo esboço de filmografia. A tentativa de organização e publicação de uma *Filmografia Geral do Cinema Brasileiro* iniciou-se há pouco tempo e ainda encontra-se incompleta⁽⁵⁾.

Todavia, os problemas com os quais se defrontam os historiadores do cinema brasileiro não se limitam ao contato com os filmes. Há, além disso, a necessidade de se formar uma base documental de apoio: correspondência dos profissionais envolvidos na produção e nas filmagens, faturas, documentos contábeis, notas de pré-filmagem, artigos críticos publicados em jornais, legislação cinematográfica, etc. À semelhança das fontes fílmicas, os documentos escritos exigem uma bem organizada infra-estrutura, porque, sem ela, a utilização destes materiais é feita de maneira pouco sistemática, tal como ocorre na obra historiográfica dos pioneiros⁽⁶⁾. Tudo isso sem contar o complexo trabalho de interpretação das fontes⁽⁷⁾.

Além dos filmes e dos documentos escritos, os historiadores do cinema em alguns casos costumam fazer uso de testemunhos orais. Este material pode ser obtido tanto de produtores, roteiristas, diretores, atores e técnicos quanto de espectadores privilegiados. Esta modalidade de fonte é incorporada ao trabalho de pesquisa, geralmente, para preencher lacunas informativas deixadas pelos documentos escritos. Conquanto a técnica oral seja de utilização recente entre os historiadores, a sua metodologia encontra-se bastante desenvolvida⁽⁸⁾ e há exemplos de sua aplicação à história do cinema brasileiro⁽⁹⁾.

Depois das fontes, cabe ao historiador pensar no eixo temático. No caso do cinema, por sua condição de arte industrial, baseada numa tecnologia sofisticada e baseada numa tecnologia sofisticada e destinada a um consumo de massa, é difícil captar-lhe o caráter multifacetado por meio de um único eixo temático. Com efeito, o pesquisador é levado a pensar numa história tecnológica - estudo das modificações ocorridas com o desenvolvimento do som, da cor, dos processos de revelação fotográficos⁽¹⁰⁾ -, numa história ideológica - ensaio acerca das relações que as obras, interferindo na opinião pública, mantêm com o contexto político⁽¹¹⁾ -, numa história de movimentos,

escolas ou correntes cinematográficas - obra na qual se coloca em evidência, de um lado, os aspectos comuns existentes entre os filmes e, de outro, os debates mantidos com a sociedade e com outros grupos artísticos⁽¹²⁾. E até mesmo um único cineasta⁽¹³⁾ ou filme⁽¹⁴⁾ pode ser historicamente situado.

Além destas, o pesquisador pode se interessar pela história estética do cinema brasileiro. Neste caso, muito do que foi escrito teve com referência o domínio do produto estrangeiro sobre o mercado nacional. Vários são os caminhos que levam à sustentação deste quadro. Sem dúvida, o principal deles é o circuito de exibição no Brasil, visto que o produto importado entra no mercado com os seus custos já pagos no país de origem, o que lhe permite obter alta lucratividade. Outrossim, a crítica cinematográfica, quando se baseia em critérios de qualidade tomados dos filmes europeus e norte-americanos, oferecem sua contribuição no sentido de favorecer o produto estrangeiro. Segundo Jean-Claude Bernardet, diante deste panorama os cineastas encontram historicamente três alternativas para continuar a fazer cinema no Brasil. A primeira é o mimetismo que se assenta no seguinte raciocínio: se o público brasileiro foi formado e educado esteticamente por meio do contato com os filmes de tipo narrativo clássico, nada mais resta ao cineasta senão oferecer um produto similar àquele que os espectadores já conhecem e apreciam. A segunda é a reação de tipo nacionalista que consiste em mostrar algo que os filmes estrangeiros não possam trazer consigo: as imagens do Brasil. Por último, há o recurso à paródia. Nesta proposta estética o cineasta procura vulgarizar de maneira explícita o modelo que lhe serviu de base, rebaixando-o à situação de subdesenvolvimento⁽¹⁵⁾. Como se vê, as categorias analíticas utilizadas (mimetismo, reação nacionalistas, paródia) não são construídas pelo historiador. Elas surgem do embate dos agentes pelo domínio do mercado cinematográfico. O pólo indutor do conflito, o modelo a ser assimilado ou criticado é o filme estrangeiro⁽¹⁶⁾.

Por fim, é necessário mencionar o eixo de pesquisa mais estudado: a história econômica do cinema brasileiro. Se no caso da abordagem estética ficou demonstrada a presença do elemento externo comandando a elaboração das categorias de análise, no que tange ao tratamento historiográfico das questões econômicas o quadro se torna ainda mais nítido. Com efeito, os pioneiros da pesquisa historiográfica, ao rastrear a produção fílmica do início do século, enfatizam a existência das películas ficcionais, ao invés dos documentários, valorizam as realizações no campo do longa metragem, em detrimento do curta e, sobretudo, atribuem estatuto elevado e digno às estruturas de produção industrial, diferentemente do valor dado aos esquemas artesanais de filmagens. Estas atitudes revelam, na realidade, a incorporação de uma metodologia inadequada às condições brasileiras⁽¹⁷⁾. Isto, porém, não

é um fato isolado: corresponde ao projeto que críticos e produtores do cinema brasileiro tinham no sentido de superar a fase dominada pelo improvisado e conquistar seu lugar na etapa industrial⁽¹⁸⁾, tal como tinha sido feito nos EUA e na Europa.

Ainda relacionado ao eixo temático da histórica econômica, é preciso salientar que mesmo quando se trata dos momentos nos quais foi montada uma estrutura de produção industrial (Companhia Cinematográfica Vera Cruz, por exemplo), a historiografia não tematiza o estatuto do trabalhador da indústria cinematográfica brasileira. Deixam-se de lado, pois, temas importantes, tais como: ritmo de trabalho, duração da jornada, remuneração, os protestos dos trabalhadores, a formação de órgãos representativos de classe, etc. O tratamento que este tema recebe (ou a sua ausência pura e simples) coaduna-se com a visão segundo a qual estes trabalhadores realizariam uma missão: contribuir para a construção do cinema brasileiro. Na verdade, trata-se de uma atitude racionalmente composta que consiste em propor dois níveis distintos de conflito. O primeiro, o que coloca em contradição o capital e o trabalho, é considerado secundário ou irrelevante. O segundo, aquele existente entre o cinema nacional e o cinema estrangeiro, é visto como o principal foco de atenção. A fonte de inspiração para tal ordem de idéias encontra-se no arcabouço teórico Isebiano⁽¹⁹⁾.

Em face do que foi exposto, portanto, para que sejam criadas no Brasil as condições básicas à pesquisa no campo da história do cinema, várias são as tarefas a serem cumpridas. Antes de tudo, é preciso estruturar e incentivar as instituições, públicas ou privadas já existentes, encarregadas da preservação e divulgação das fontes orais, escritas e fílmicas, bem como criar e dotar com recursos aquelas que se fizerem necessárias, pois que, apenas assim, a matéria-prima do historiador livrar-se-á da dispersão, do desaparecimento e da destruição. No entanto, se apenas isto for feito, os trabalhos daí resultantes ficarão informados por um viés empirista. Por este motivo, cabe ter em conta as questões relativas à interpretação do material de base e à construção do eixo temático. A este respeito, no plano da historiografia, assim como na cultura e na arte brasileira, percebem-se duas tendências bem nítidas. Uma, de feitio cosmopolita, tende a defender a atualização permanente por intermédio de um contato estreito com as inovações oriundas dos centros hegemônicos. A outra, de contorno nacionalista, advoga a tese segundo a qual, para que se produzam obras de primeira linha, é indispensável se deixar influenciar pelos exemplos nacionais progressos. Ora isoladamente, nem a primeira, nem a segunda oferecem respostas convincentes ao problema. Na realidade, é imprescindível que se trave um diálogo crítico com as obras escritas tanto interna como externamente no contexto cultural brasileiro.

NOTAS

- (1) GOMES, Paulo Emílio Sales. **Suplemento Literário**. RJ, Paz e Terra, 1981 (vol. 2) p. 73-76.
- (2) NOBRE, Francisco Silva. **Pequena história do cinema brasileiro**. RJ, Associação Atlética do Banco do Brasil, 1955 (2 vols).
- (3) GONZAGA, Adhemar. *História do cinema brasileiro*, In: **Jornal do cinema**, Rio de Janeiro, (39), agosto de 1956.
- (4) VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. RJ, INL, 1959.
- (5) Consulte-se o **Guia de Filmes**, uma publicação da EMBRAFILME, iniciada em 1984 que possui vários volumes.
- (6) Francisco Silva Nobre e Alex Viany não indicam as fontes utilizadas em seus trabalhos.
- (7) Jean-Claude Bernardet, no Simpósio Internacional - Patrimônio Histórico e Cidadania promovido pela Prefeitura do Município de São Paulo, discutiu o nascimento do cinema brasileiro. Segundo ele, tudo começa com uma nota do jornal carioca Gazeta de Notícias que anuncia em sua edição do dia 20 um fato importante: em 19 de junho de 1898, ao regressar de Paris - para onde tinha se deslocado com o propósito de adquirir uma câmera cinematográfica produzida pelos irmãos Lumière - Afonso Segreto faz as primeiras filmagens em terras brasileiras a bordo do navio francês Brésil. Segundo Vicente de Paula Araujo "é esta notícia de jornal" que fornece a "certidão de nascimento ao cinema brasileiro" (A bela época do cinema brasileiro, SP, Perspectiva, 1985, p. 108). Jean-Claude, porém discorda desta interpretação argumentando que a notícia poderia não ser verdadeira, pois era comum à época os jornais noticiarem fatos que não tinham ocorrido. (É preciso lembrar: o filme de que se está falando não existe mais). Mesmo que Afonso Segreto tivesse iniciado as filmagens, nada pode garantir que o produto final fosse de boa qualidade, já que ele

estava testando os equipamentos recém-adquiridos. Além disso, o navio de imagens de caráter documental foram tiradas não era brasileiro, mas sim território francês. Por tudo isso, não se pode utilizar semelhante notícia como base factual para o nascimento do cinema brasileiro. Não obstante, ela o foi. E isto se deve a necessidade ideológica de construir um fato: o nascimento do cinema brasileiro a partir da produção e não do consumo.

- (8) VON SIMSON, Olga de Moraes (org). **Experimentos com história de vida**. SP, Vértice, 1988. Consultar particularmente os ensaios de Maria I. P. de Queiroz e de Maria I. Maciotti.
- (9) GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**. RJ, Civilização Brasileira, 1981.
- (10) No caso brasileiro não há publicações nesta linha.
- (11) Relativamente à história do cinema brasileiro, recomenda-se: BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. RJ, Paz e Terra, 1978.
RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**. RJ, Paz e Terra, 1983.
- (12) Nesta perspectiva, ver o seguinte estudo:
RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal**. SP, Brasiliense, 1987.
- (13) GOMES, Paulo Emílio Sales. **Humberto Mauro, Cataguases, Cine-arte**. SP, Perspectiva, 1974.
- (14) GATTI, José. **Barravento**. Florianópolis, Ed. da EFSC, 1987.
- (15) BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: proposta para uma história**. RJ, Paz e Terra, 1979. Consultar o cap. V (p. 69-83)
- (16) Por isso, se não for feita a história da presença do cinema estrangeiro no Brasil, continuar-se-á desconhecendo as reais influências estéticas

exercidas por ele. Para períodos mais recuados, isto poderia ser feito por intermédio do estudo dos circuitos de exibição. Poder-se-ia, para os anos mais recentes, incluir o papel desempenhado pela televisão.

- (17) BERNARDET, Jean-Claude. *Ibidem*, p. 28.
- (18) TAVARES, Zulmira R. *Cinema brasileiro: empresa ou aventura*, In: **Debate & Crítica**, São Paulo, (3), 1974, p. 63 e 65.
- (19) Exemplo disso acha-se na seguinte análise da estratégia do pensamento produzido nos quadros do ISEB: "(...) bem significativamente, o saber sobre a sociedade abandona o tormentoso terreno das contradições de classe, descarta-as como secundárias, desviando o foco de análise para o choque nação/antinação". Maria Sylvia de Carvalho Franco, *O tempo das ilusões*, In: **Ideologia e mobilização popular**, RJ, Paz e Terra, 1978, p. 176.