

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Reflexões sobre Festivais de Cinema, História e Cultura Audiovisual no Brasil: fotografia, arquivo, memória e identidade visual no *É Tudo Verdade*

Juliana Muylaert Mager

Laboratório de História Oral e Imagem/UFF¹

jumuylaert@gmail.com

A proposta deste texto é realizar um debate sobre alguns aspectos da relação entre os festivais de cinema e a cultura visual em perspectiva histórica, buscando refletir sobre: a conexão entre diferentes artes e instituições culturais na concepção e realização dos festivais de cinema no Brasil; as formas como outras artes e imagens têm sido historicamente exploradas na construção da identidade visual desses eventos.

Nossa reflexão parte de dois momentos históricos distintos na história dos festivais audiovisuais brasileiros. O primeiro envolve o contexto de realização dos primeiros festivais cinematográficos no país nos anos 1950. Sem nos determos nesse debate, buscaremos levantar algumas questões sobre o papel de algumas instituições culturais na promoção desses eventos, sobretudo os então recém-criados museus de arte - o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo foi inaugurado em 1948 e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, mas também os arquivos audiovisuais, valendo lembrar que as primeiras cinematecas surgiram elas próprias no interior desses museus - caso da Filmoteca do MAM/SP surgida em 1949 a partir de um acordo entre o museu e o Clube de Cinema de São Paulo.

O segundo momento que mobiliza nosso debate, ao qual dedicaremos mais tempo, se conecta com os festivais de cinema dos anos 1990, em que as articulações entre eventos audiovisuais e instituições culturais ganham novos contornos, mantendo um lugar de importância para os arquivos e museus. Também é um período em que a relação com outras artes, sobretudo as artes gráficas, adquire relevância na elaboração da identidade visual dos eventos.

¹ Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da UFF, com pesquisa vinculada ao LABHOI/UFF.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

A fim de refletir sobre os usos das imagens na construção dessa identidade, pontuaremos algumas questões a partir do material gráfico e de publicidade do *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários*, buscando "reconectar" os dois momentos históricos por meio de uma reflexão inicial sobre o uso de imagens fotográficas do Foto Cine Clube Bandeirante na construção da identidade visual do *É Tudo Verdade*.

Cinema amador, festivais internacionais e a cena cultural paulista na década de 1950

Os anos 1950 representam um primeiro *boom* na criação de festivais de cinema no Brasil, em que se buscava acompanhar as tendências internacionais de expansão das exposições cinematográficas, tendo a Europa como modelo. A experiência brasileira encontra nos recém-criados museus de arte de São Paulo e Rio de Janeiro instituições centrais na organização desses eventos cinematográficos, como aponta Bianca Salles Pires (2019). Foram importantes nesse contexto os departamentos de cinema, clubes de cinema e cinematecas associados aos museus, valendo destacar o Clube de Cinema, depois Fimoteca do MAM de São Paulo, bem como o departamento de cinema do MASP. Igualmente relevante será a atuação de outros clubes de cinema, a exemplo do Foto Cine Clube Bandeirante, que também manteve laços com os museus de arte da capital paulista.

Gostaríamos de assinalar a coincidência temporal e a circularidade de instituições e agentes entre os festivais de cinema e outras exposições e exibições culturais de caráter nacional e internacional, a exemplo das bienais de arte. Os primeiros festivais ocuparam as salas dos museus de arte e tiveram entre seus públicos e agentes promotores nomes ligados aos circuitos artísticos e culturais do país, como veremos em dois exemplos ainda nos anos 1950.

Essa década foi marcada por grande “agitação cultural” na cidade de São Paulo, como afirma Lila Foster (2016), lembrando o investimento da elite paulistana nessa área. Serão citados Francisco Matarazzo por seu papel na criação do MAM/SP (1948), da Bienal de São Paulo (1951) da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), entre outros espaços, e Assis Chateaubriand no surgimento do MASP:

...todas essas instituições propiciaram uma abertura para o mundo e um ambiente cultural mais cosmopolita, permitindo um contato com o que era produzido internacionalmente em termos de artes, o intercâmbio de técnicos e

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

artistas, além de fomentarem a atividade de artistas brasileiros em diversas áreas (Foster, 2016, p. 141)

Foi em meio a esse cenário de intensa atividade cultural e abertura internacional que alguns dos primeiros festivais de cinema do país foram organizados na capital paulista². Um desses eventos audiovisuais, uma das primeiras iniciativas do país com duração, visibilidade e impacto na cena cultural brasileira, sobretudo paulista, foram os festivais de cinema organizados pelo Foto Cine Clube Bandeirante, a partir de 1950. A primeira edição do Festival Internacional de Cinema Amador em outubro de 1950 foi realizado na recém-inaugurada sala de projeções do MASP³, selando uma parceria com o museu que duraria ainda por várias edições, como na edição do festival de 1954, em comemoração ao quarto centenário da cidade de São Paulo.

O Bandeirante foi criado como Foto Clube em 1939, na cidade de São Paulo, tornando-se importante espaço para a fotografia no país, cujo impacto vem sendo revisitado nas últimas décadas (COSTA, 2016; MENEZES, 2018; ESPADA, 2015; LENZINI, 2008; FOSTER, 2016). O departamento de Cinema do Bandeirante foi criado em 1945, sendo presidido pelo holandês Jan Jure Roos e depois por Jean Lecoq. Esse setor do clube foi responsável pela realização dos festivais cinematográficos, eventos que, mesmo estando mais restritos aos circuitos clubistas, integravam o calendário cultural da capital paulista e tiveram um papel na formação de figuras que seriam importantes para o cinema brasileiro nas décadas seguintes, como Thomaz Farkas, membro atuante do Bandeirante tanto na fotografia como no cinema.

Apesar das disputas internas e da tendência de compartimentação dos clubes amadores, o Bandeirante não esteve ausente dos acontecimentos desse momento de intensas transformações do cinema brasileiro. Em sua dissertação de mestrado, Vanessa Lenzini (2008) mostra como as redes do FCCB se expandem para além dos circuitos de

² Correndo o risco de deixar de fora outros eventos, devido ao caráter ainda incipiente das pesquisas sobre os festivais brasileiros em perspectiva histórica e as dificuldades de acesso à documentação dos eventos desse período, vale assinalar pelo menos dois outros festivais relevantes nessa década, o Festival Cinematográfico do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, com várias edições e o I Festival Internacional do Filme de Curta-Metragem da Bahia, organizado pelo Clube de Cinema da Bahia, na cidade de Salvador em 1951. Pesquisas em fontes da imprensa nos permitem afirmar a presença de outros eventos intitulados festivais, mas com variados formatos, pouca regularidade nas iniciativas e menor impacto na cena cinematográfica e cultural.

³ Alguns meses antes, no mesmo ano de 1950, Bandeirante havia participado do I Congresso de Clubes de Cinema organizado pelo Centro de Estudos Cinematográficos do MASP.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

seus membros, promovendo relações com diversas instituições da cidade de São Paulo, mostrando como esse espraiamento se conecta com um projeto de modernidade associada à prática fotográfica. A análise dessas redes de sociabilidade permite, assim, colocar questões às leituras tradicionais tanto do fotoclubismo como da prática do cinema amador nesses clubes enquanto espaços totalmente fechados, isolados do mundo artístico.

Retomando a trajetória de alguns desses cinegrafistas que produziram filmes domésticos no país entre os anos 1920 e 1965, Blank (2015, p. 73) mostra as conexões dessas imagens com outros modelos como da cavação e dos filmes de viagem. Com olhar semelhante, Lila Foster (2016, p. 22) propõe a inclusão da produção amadora na história da cinematografia nacional, apontando, ainda, para as relações com a fotografia, ao analisar a atuação do departamento de cinema do Foto Cine Clube Bandeirante.

Essas trocas que conectam diferentes espaços da cultura visual e da cena cultural paulista nos anos 1950 também aparecem na trajetória do evento que tem merecido maior destaque entre os festivais da década, apesar de sua única edição, o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. Realizado em São Paulo em 1954, integrando as atividades comemorativas do centenário da cidade, o evento de alcance internacional movimentou e dividiu a cena cinematográfica e artística do país, combinando uma elogiada programação de atividades de cunho cultural com não tão bem-sucedidos eventos comerciais e palacianos.

Espalhado em vários espaços de exibição concentrados em sua maioria no centro da capital paulista, o festival teve como seu “palácio” cinematográfico o Cine Marrocos. Já as sessões paralelas, parte das retrospectivas, além de programas e atividades de cunho cultural, foram exibidos em outros espaços, entre eles os museus de arte da cidade, MAM/SP e MASP.

O festival brasileiro se revelou uma tentativa parcialmente frustrada de uma mostra nos moldes europeus, tendo como referências além de Cannes e Veneza, outros eventos menos conhecidos como o *Festival Mondial de Beaux-Arts de Bruxelles* e o Festival de Knokke Le Zoute. A influência dos festivais belgas é destacada por Rafael Zanatto (2021, p. 104) como relevante pelas características que diferenciavam esses eventos dos demais europeus:

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Ao lado das mostras, os belgas avançaram realizando em paralelo exposições de artes plásticas, apresentações teatrais e musicais. Ao mesmo tempo, exposições de documentos, revistas, fotografias, dispositivos ópticos, equipamentos e objetos que integram a cultura material cinematográfica reforçavam o caráter espetacular e os propósitos pedagógicos do festival, voltado à formação cultural do público.

A relação com esses eventos nos ajuda a compreender as escolhas da programação do festival paulista que enfatizou a formação e a integração nos circuitos artísticos e culturais, obtendo destaque internacional pela qualidade do programa apresentado. Esse formato final do evento resulta tanto de uma disputa sobre o papel do cinema e dos festivais, como também das estratégias dos organizadores diante do fracasso de incluir o evento na lista A da FIAPF, recusa que significava na prática a impossibilidade de distribuir prêmios. Outro fator relevante para a composição do programa parece ter sido a presença de nomes importantes tanto para a cena cultural mais ampla como para o cinema, valendo lembrar Francisco Almeida Salles, Vinícius de Moraes, e especialmente Paulo Emílio Salles Gomes, com um papel relevante na definição da programação e na articulação internacional. Também merece menção a participação da Filmoteca do MAM/SP no evento, tendo Caio Scheiby e Benedito Junqueira Duarte⁴ na organização da Retrospectiva Brasileira.

Os Cartazes do I Festival Internacional assinado por Geraldo de Barros e Alexandre Wollner nos oferecem algumas pistas para continuar essa reflexão. A arte criada para o festival de 1954 é parte de uma série de cartazes assinados por Barros e Wollner para o quarto centenário da capital paulista. Figuras relevantes na história da arte e, particularmente, do design brasileiro, história do encontro entre os dois artistas, remonta ao início da década de 1950 e à fundação do primeiro curso de Desenho Industrial do país, no Instituto de Arte Contemporânea do MASP, onde Barros foi professor e Wollner⁵ aluno (Benadetti, 2011).

⁴ B. J. Duarte também era membro do Foto Cine Clube Bandeirante do qual foi vice-presidente em 1939 (Foster, 2016, p. 147).

⁵ Wollner seria, ainda, responsável pelo design de materiais de divulgação de outros eventos e instituições artísticas, merecendo menção a elaboração de cartazes para a Filmoteca do MAM/SP e do logo da instituição em 1954. O sinal “baseado no corte transversal de um projetor de filmes” (Wollner, 2019, p. 293) permaneceu como marca do arquivo mesmo depois da transformação em Cinemateca Brasileira, no ano de 1957. O logo original sofreu algumas modificações nos anos 1960 e foi trocado em 2018, em meio à crise política que tem atingido a área da cultura na esfera federal do país nos últimos anos.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Por meio do cartaz e também do catálogo, o design gráfico assinalava a sua presença na criação da marca do primeiro grande festival internacional do país. Naquele momento, o evento pretendia ser apenas a primeira edição de uma festa do cinema a se fixar no calendário nacional e a criação de uma marca fazia parte desse projeto. Vale lembrar que o design integra a história dos eventos do cinema e faz parte das estratégias para disputar e atrair apoio financeiro, cobertura da imprensa, filmes e públicos.

Um outro detalhe merece nossa atenção: Geraldo de Barros era ele próprio fotógrafo membro do Foto Cine Clube Bandeirante, cujo departamento de cinema promovia os festivais amadores anteriormente citados. Essa presença nos sugere mais uma vez o intercâmbio com outras artes na realização dos festivais, particularmente para as teias tecidas entre fotografia, cinema, artes visuais e design, tendo como elo os museus de arte. Em texto que discute as relações entre o Foto Cine Clube Bandeirante e o MASP, escrito a partir da incorporação de fotografias do clube ao acervo do museu nos anos 2010, Helouise Costa (2016, p. 22) lembra que a valorização da fotografia fez parte da perspectiva ampla de Pietro Maria Bardi para o museu desde seus primeiros anos:

Abrir espaço para o FCCB estava, portanto, em perfeita sintonia com a proposta de Bardi de valorizar a fotografia. Thomaz Farkas e Geraldo de Barros foram os primeiros fotógrafos ligados ao clube que atuaram no MASP, onde montaram um laboratório de fotografia, em 1950, e ministraram cursos a partir de então. Farkas chegaria a atuar, por pouco tempo, como professor no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do museu, enquanto Geraldo de Barros inauguraria, também no MASP, a sua exposição Fotoformas, em 1951, hoje considerada emblemática do processo de diluição das fronteiras entre arte e fotografia no Brasil.

A plena incorporação da fotografia aos circuitos e espaços dos museus e o reconhecimento artístico, sobretudo das práticas amadoras do clubismo, ainda demoraria, no entanto, algumas décadas. Heloisa Espada (2015, p. 36) aponta que as relações de Barros com outros membros do Bandeirante nos anos 1950 eram conflituosas, justamente devido à ligação do mesmo com o campo das artes visuais, perspectiva recusada pela maioria dos integrantes do clube. Esse relato nos permite perceber as tensões e conflitos existentes entre distintos projetos para uma arte moderna perpassando os circuitos artísticos e os próprios festivais de filmes. A realização do I Festival Internacional de

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Cinema do Brasil, em 1954, é ela própria atravessada por distintas perspectivas para o cinema brasileiro, incluindo o debate sobre seu valor como arte.

Taillibert e Wäfler (2016) iniciam artigo que discute a (pré)história dos festivais cinematográficos levantando duas questões relevantes para esse debate. Os autores se questionam sobre as possíveis influências das experiências anteriores à Veneza, cristalizado como marco do fenômeno no interior dos *Film Festival Studies*, mas também a respeito do processo de consolidação desse modelo e sua adoção internacional. Ao longo do artigo, o desenvolvimento da argumentação busca evidenciar as relações entre os festivais de cinema e outros eventos culturais e o caráter gradual da institucionalização de um formato para os festivais internacionais nos anos 1930 e 1940.

Gostaríamos de partir de dois elementos dessa perspectiva de estudo para pensar os festivais brasileiros dos anos 1950, quais sejam: a conexão entre festivais de cinema e a categoria mais ampla dos eventos, festivais e exposições culturais, e o entendimento dessa lenta institucionalização da forma festival e sua relativa instabilidade. Extrapolando alguns dos argumentos iniciais dos autores, podemos interpretar as diferenças entre as características dos eventos nacionais e seus correspondentes estrangeiros, sobretudo europeus, para além da chave do atraso e da falta.

Além de apontar para a relativamente rápida implementação dos festivais de cinema no país já na primeira fase de internacionalização dos circuitos, o olhar para os eventos do cinema e audiovisual a partir da categoria mais ampla dos festivais culturais, também presente na obra *Une histoire des festivals* (2013) permite abarcar sob o termo tanto os festivais de cinema profissional e amador, como as bienais de arte e as exposições e salões fotográficos. Desse modo, podemos compreender melhor algumas características das experiências festivaleiros no Brasil, como a já apontada relação com os museus de arte (Pires, 2019) e o campo cultural, bem como a presença de eventos de diversos formatos sob a categoria festival, incluindo aqueles dedicados à cena amadora (Foster, 2016).

Conectando o cinema à cultura (audio)visual, perspectiva ainda pouco explorada nos *Film Festival Studies*, essas redes e relações dos festivais de cinema com os mundos da arte ganharam novas configurações ao longo do tempo, como veremos a seguir, fazendo um salto para os festivais audiovisuais dos anos 1990, quando (re)encontraremos,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

em novo contexto, alguns dos sujeitos, instituições e imagens da cena cultural dos anos 1950.

Anos 1990: festivais, documentário, design, fotografia, museus e arquivos

A partir da segunda metade da década de 1990, vivemos um novo *boom* na criação de festivais de cinema no país, coincidindo com o momento conhecido como Retomada do cinema brasileiro. Nesse período, notamos a permanência do papel de instituições culturais já presentes desde os anos 1950, como os museus de arte e cinematecas, na realização dos festivais. Observamos, ainda, a participação de outras instituições que surgiram e/ou cresceram entre os anos 1950 e 1990, como os centros culturais, os circuitos alternativos de salas de cinema e as universidades, incluindo os museus da imagem e do som criados em 1965 no Rio – como parte das comemorações do quarto centenário da cidade – e em 1970 em São Paulo. Os cursos e departamentos universitários de cinema, mas também outros como arte e antropologia, se tornaram importantes agentes na criação de novos festivais, sobretudo a partir dos anos 2000.

Como um exemplar dos eventos criados nos anos 1990, o *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários* de 1996 trouxe como característica central a especialização no cinema documentário. O diretor e curador do evento, Amir Labaki, combina marcas características da cinefilia e programação das décadas anteriores e o perfil dos diretores de eventos afinados com os novos modelos de organização e patrocínio, ligados ao marketing cultural, na passagem para o século XXI. Esses traços, e a presença de políticas públicas – agora ameaçadas pelo corte de investimentos na área da cultura – contribuíram para a profissionalização do evento e sua relativa estabilidade até o presente. A parceria entre diferentes instituições marca a trajetória do *É Tudo Verdade*, como o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, do qual Labaki foi diretor e onde nasce o festival, a produtora Kinoforum⁶ (do qual o festival se separou em 2003), além da parceria com diferentes cinematecas e arquivos audiovisuais nacionais e estrangeiros, centros culturais como o CCBB/RJ, salas dos circuitos alternativos de cinema e universidades representadas sobretudo no trabalho conjunto com a USP.

⁶ A Produção Executiva do *É Tudo Verdade* foi assumida pela produtora, tendo à frente Zita Carvalhosa. A Kinoforum foi também responsável pelo Festival Internacional de Curta-Metragem de São Paulo, surgido em 1990, tendo como sede o MIS-SP.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Depois dos anos 1990, os novos formatos de festivais, o processo de profissionalização dos mesmos e sua crescente virtualização, contribuem para uma maior importância do trabalho gráfico na elaboração da identidade visual dos eventos. O design se torna um elemento relevante na competição por público e financiamento via editais, conferindo um diferencial para cada mostra ou festival. Como mostra Tetê Mattos de Moraes (2018, p. 18) em sua tese sobre o Festival do Rio, “o discurso institucional está presente na comunicação visual do evento” e se expressa nos diferentes artefatos e materiais, incluindo a marca e a identidade visual de cada edição.

A parte gráfica é composta por diferentes criações como catálogos, cartazes, vinhetas, cadernos de programação e releases de imprensa, ocupando uma parte relevante da identidade visual dos eventos. Desde a primeira edição do *É Tudo Verdade*⁷, ainda uma mostra não competitiva de documentários, nota-se o cuidado com a elaboração dos materiais, destacando o design gráfico assinado por Débora Ivanov, com arte produzida a partir da colagem de imagens de dois filmes “os jangadeiros de Orson Welles em *It's All True* e um fotograma de *Carl Dreyer - Meu métier* do cineasta dinamarquês Torben Jensen (LABAKI, 2010, p. 26). Ivanov assina o design gráfico do evento até 2006, função assumida de 2007 a 2013 por Élcio Miazaki, ele próprio fotógrafo, e depois por outros como Trame Design em 2014, Zozi Design de 2015 a 2018, e nos últimos anos por diferentes profissionais, Murilo Thaveira, Dimitri Luppi Slavov e Tide Gugliano em 2019, Marcio Freitas e Marciana de Barros, em 2020 e Flávia Castanheira em 2021.

A presença de diferentes nomes na assinatura da concepção do design gráfico do festival assinala fases diferentes na comunicação visual do evento, sem deixar de notar uma continuidade que institui uma marca para o festival. Notamos como traços estáveis dessa visualidade a logo formada pelo título, as fontes, o formato e diagramação dos catálogos e cadernos de programação, além de outros elementos como a exploração de imagens para a elaboração da arte gráfica, escolha presente desde a primeira edição.

A singularidade de cada edição fica pela escolha da imagem a compor a base da identidade visual daquele ano presente nos diferentes materiais. Em termos da escolha das imagens podemos apontar inicialmente algumas características predominantes como

⁷ As informações e imagens de capa dos catálogos mencionadas podem ser encontradas no site do *É Tudo Verdade*.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

os usos do preto e branco, a presença de elementos do próprio audiovisual e seus dispositivos, além da exploração de imagens de cenários urbanos.

Característica do evento, o uso de imagens, sobretudo fotográficas, está presente em 25 das 26 edições. Assim, uma apenas não tem uma arte produzida a partir de imagens (2005), todas as outras exploram imagens do cinema, da fotografia e das artes gráficas, sendo três delas com fotogramas de filmes, duas delas colagens (1996 , 1997 e 2000), uma edição elaborada a partir de um cartaz dos Irmãos Steinberg (2013) e as outras produzidas com base em imagens fotográficas, sendo parte delas produzidas por cineastas ou em contexto de realização de filmes, e a maioria da autoria de fotógrafos brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil.

No total são 19 edições com a identidade visual construída com base em fotografias. O primeiro trabalho de um fotógrafo homenageado na arte da identidade visual foi uma imagem de Thomaz Farkas na edição 1998, o que Labaki (2010, p. 47) descreve como "imensa honra" para o festival, destacando o caráter inovador da obra de Farkas tanto na fotografia como no documentário. Na mesma edição, Farkas foi presidente do júri da competição brasileira, movimento que assinala uma das distintas estratégias para escolha da identidade visual observadas na trajetória do *É Tudo Verdade*, com a presença do fotógrafo em atividades do evento. Nem sempre explicitadas nos materiais do evento, as escolhas observadas envolvem ainda outras aproximações, como a conexão com obras e seções da programação do evento.

Algumas das pistas sobre as opções do festival em sua comunicação visual são encontradas nos próprios catálogos que desde a 6ª edição trazem textos sobre as imagens de capa, identificando autoria e, por vezes, os arquivos em que os materiais estão depositados. É por meio das informações presentes nesses pequenos textos que podemos destacar a parceria com arquivos audiovisuais nacionais e estrangeiros, também fundamental para a realização de mostras retrospectivas e outras seções paralelas do programa, e observar a relevância de um desses arquivos em particular, o Instituto Moreira Salles.

A partir desses elementos, notamos o estabelecimento de redes entre instituições, sujeitos, eventos e imagens desde finais dos anos 1990, semelhantes às que tentamos esboçar para os anos 1950. Uma outra coincidência liga as duas décadas. Farkas inaugura

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

na terceira edição a presença de fotógrafos, sendo o primeiro de uma série de representantes da fotografia moderna e contemporânea no Brasil homenageados pela identidade visual do *É Tudo Verdade*. A arte de 1998 marcará, ainda, a primeira aparição do Foto Cine Clube Bandeirante entre essas imagens, sendo seguida por Chico Albuquerque em 2001, Geraldo Barros em 2002, German Lorca em 2008, Roberto Yoshida em 2012, Haruo Ohara em 2014, Eduardo Salvatore em 2019. Ainda na relação com membros do Bandeirante, não poderíamos deixar de mencionar que Benedito Junqueira Duarte, membro do clube, foi homenageado com uma retrospectiva de seus filmes no festival de 2010.

Além do clubismo, o *É Tudo Verdade* também rendeu homenagem a fotógrafos dos círculos profissionais, como o fotojornalismo e a fotografia artística contemporânea. Parte deste último grupo, estão as imagens de Gal Oppido utilizada em 2004, de Cristiano Mascaro em 2006, de Cássio Vasconcelos na edição de 2016, de Maureen Bisilliat em 2021. Poderíamos incluir entre os fotojornalistas que tiveram suas fotos na identidade visual do festival, Hildegard Rosenthal em 2010, David Drew Zingg em 2018, e Henri Ballot em 2020.

Um último conjunto é formado pelas imagens de autoria de cineastas e profissionais da fotografia mais ligados ao cinema, como é o caso do das imagens do diretor de cinema Johan Van Der Keuken⁸ em 1999, do diretor de fotografia Walter Carvalho em 2003, do cineasta Kryzstof Kieslowski em 2007, do também cineasta brasileiro Jorge Bodanzky em 2011. As fotografias de Chico Albuquerque também poderiam ser incluídas nesse grupo, por terem sido produzidas nas filmagens de *It's All True*, de Orson Welles.

Diferentes nomes e circuitos da fotografia aparecem entre os fotógrafos que assinam as imagens trabalhadas pelo design gráfico no *É Tudo Verdade*. O gesto de retomada dessas imagens apresenta novos usos e espaços de circulação para as mesmas, sendo necessário interrogar os efeitos na construção de sentido que afetam tanto as fotografias utilizadas com a imagem do festival de documentários. Vale questionar quais associações surgem entre cinema documentário e fotografia, ou ainda, porque convocar essas e não outras imagens para a comunicação visual do evento.

⁸ Keuken foi homenageado pela Retrospectiva Internacional da edição de 1999.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Para concluir o texto, gostaríamos de apontar algumas questões a partir do estudo de caso das imagens de membros do Foto Cine Clube Bandeirante incorporadas no material gráfico do *É Tudo Verdade*, que se destacam tanto pelo número de fotógrafos do clube homenageados pelo evento, como pelo lugar do Bandeirante nas discussões historiográficas recentes sobre a fotografia brasileira moderna, sem deixar de mencionar os elos evocados entre os festivais de cinema do presente com os eventos amadores do passado, pontos que nos permitem recolocar o tema da relação entre os festivais de cinema e a cultura visual.

Como vimos anteriormente, a fotografia de Farkas selecionada para a terceira edição do *É Tudo Verdade* foi celebrada por Labaki como oportunidade de homenagear a fotografia brasileira. A escolha do fotógrafo é emblemática pelo papel peculiar que ocupa para a fotografia e para o documentário. No catálogo daquele ano não se faz menção à imagem, diferente do que acontece em 2001, quando o segundo fotógrafo do Bandeirante a ganhar a identidade visual do festival.

Chico Albuquerque, falecido no final de 2000, recebe texto no material do evento com explicação sobre a imagem escolhida e dados biográficos. Não há menção ao Bandeirante, mas sim ao trabalho de Albuquerque que o liga mais diretamente ao cinema, e ao festival, a fotografia *still* de *It's All True* de Orson Welles nos anos 1940. Embora não seja informada a origem exata da fotografia escolhida para a identidade visual, é possível identificar a imagem que traz jangadeiros empurrando a embarcação na praia como parte de um ensaio do fotógrafo de 1952 em Mucuripe, 10 anos depois das gravações com Welles. As imagens desse ensaio foram publicadas em livro lançado primeiramente em 1989 pelo próprio fotógrafo, e reeditado em janeiro de 2001. O Museu da Imagem e do Som de São Paulo é lembrado no catálogo como depositário de uma coleção de fotografias de Albuquerque, além do MIS/SP, parte do acervo de Albuquerque encontra-se em Fortaleza.

Em 2015, Albuquerque retorna à identidade visual do *É Tudo Verdade* com fotografia do making of da produção de *It's All True*. Dessa vez, a descrição se refere à carreira de Albuquerque na fotografia depois do filme, citando diretamente a passagem pelo Foto Cine Clube Bandeirante. Welles foi o homenageado da retrospectiva internacional da edição. As conexões múltiplas de sentido envolvem desde a relação com

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

o título do festival até o problema da sobrevivência das imagens do filme e das fotografias de Albuquerque, permitindo esse trânsito entre passado e presente. A esse respeito, vale assinalar a realização de exposições da obra do fotógrafo realizadas em momentos próximos às edições do *É Tudo Verdade* acima citadas, primeiramente em 2000, *Chico Albuquerque - Fotografias*, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, e depois em outras capitais, e, anos mais tarde *O estúdio fotográfico de Chico Albuquerque* no Museu da Imagem e do Som de São Paulo em 2013, também percorrendo outras cidades em seguida.

O terceiro fotógrafo do Bandeirante a estampar os materiais gráficos do festival foi Geraldo de Barros com uma fotografia da série Sobras em 2002. Em conexão com essa escolha, o festival exibiu em sessão especial o filme *Sobras em obras* de Michel Favre (1998), participante da edição anterior do evento, quando venceu o prêmio do público. Citado como fotógrafo e artista plástico no texto do catálogo, Barros é celebrado por seu papel para a arte concreta. Novamente, a presença no Bandeirante não é destacada entre os aspectos marcantes da trajetória do artista no material do *É Tudo Verdade*. Barros também foi objeto de várias exposições no período recente, valendo ressaltar pela relação temporal e temática com a edição do festival de 2002, a realização da exposição Sobras + Fotoformas em vários centros culturais e museus de diferentes países, a partir de 2001. Anos mais tarde, a exposição Geraldo de Barros e a fotografia seria exibida no Instituto Moreira Salles entre 2014 e 2015.

German Lorca foi o homenageado em 2008. A imagem escolhida, *Menino correndo - dupla exposição do negativo* (1967), é destacada por seu vanguardismo no texto do catálogo que também inclui Lorca entre "uma geração que introduziu a modernidade na fotografia brasileira, ao lado de Thomaz Farkas e Geraldo de Barros". Um possível paralelo pode ser encontrado na programação, com a retrospectiva brasileira que celebrou o cinema experimental em mostra com curadoria de Carlos Adriano e Bernardo Voborow. Considerando a circulação da obra de Lorca nos mundos da arte nesse período, merece menção a realização de uma exposição individual *Fotografia como Memória*, em 2007, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, parte de uma série de mostras dedicadas ao trabalho do fotógrafo nas últimas décadas.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Em 2012, foi a vez de uma fotografia de Roberto Yoshida figurar na arte do *É Tudo Verdade*. Dessa vez, a página de apresentação da arte de capa no catálogo, apresentou uma imagem da ficha de sócio do Foto Clube Bandeirante de Yoshida, ressaltando no texto a relação com os clubes e o papel dos mesmos para a prática fotográfica no século XX. Outra informação relevante observada é a inclusão de citações de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, curadores e autores do livro de 1995, reeditado nos anos 2000, *A fotografia moderna no Brasil* (2004). A imagem selecionada, *Arranha-céus* (1959), foi lançada no 18º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo em 1959 e, no mesmo ano, circulou como imagem de capa do número 114 do Boletim do Foto Clube Bandeirante (1959). Em 2012, o texto do catálogo do *É Tudo Verdade* assinalou a relação entre o caráter abstrato e de intervenção no real da imagem com "a fronteira do documentário" presente no festival.

Haruo Ohara foi o homenageado de 2014, com a imagem *Brincadeira no canteiro de flores* (1950) que retrata a filha do fotógrafo. O texto do catálogo ressalta a trajetória de Ohara na fotografia, mencionando sua militância no fotoclubismo, particularmente a fundação do Foto Cine Clube de Londrina, mas sem citar o Bandeirante, do qual o fotógrafo também fez parte. Uma informação importante que passa a se fazer presente em alguns catálogos mais recentes do festival, é a referência aos arquivos, no caso de Ohara, o texto menciona a presença da coleção no Instituto Moreira Salles desde 2008.

A identidade visual da edição de 2019 assinada por Murilo Thaveira, Dimitri Luppi Slavov e Tide Gugliano foi criada a partir da fotografia *Por aqui passaram* de Eduardo Salvatore. Outro membro do Foto Cine Clube Bandeirante, Salvatore é figura de destaque do clubismo e foi diretor do clube de 1943 a 1990 - portanto, no período de realização dos festivais de cinema amador mencionados anteriormente. De acordo com o texto assinado pela pesquisadora Marly Porto para o catálogo do evento, a foto teria sido exposta pela primeira vez no 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo em 1951. Alguns anos depois, sob o título "Pegadas", a fotografia teria sido novamente exibida na 2ª Bienal de Arte de São Paulo.

A trajetória dessas imagens até sua incorporação à identidade visual do *É Tudo Verdade* nos fala dos trajetos de fotografias transformadas em imagens de arquivo ao serem guardadas, incorporadas aos arquivos audiovisuais e desarquivadas para ser

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

exibida em distintos contextos, entre eles o festival. Fala ainda de seu retorno à condição de arquivo ao ganhar a forma de artefatos que sobrevivem ao momento efêmero dos festivais como catálogos, cartazes e cadernos de programação, eles próprios depositados em filmotecas e/ou cuidadosamente guardados seja pela direção do evento ou em coleções pessoais de membros do público.

Se retorno ao espaço público no festival de documentários é parte de uma série de reencontros e novos caminhos pelos mundos da arte, com a aquisição de coleções por museus e institutos culturais e a realização de uma série de exposições diretamente ligadas ao FCCB ou à fotografia moderna no Brasil, de que citamos apenas alguns exemplos ligados às obras individuais dos fotógrafos homenageados pelo *É Tudo Verdade*. Vale destacar, ainda, as exposições *Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede* no MASP, com curadoria de Rosângela Rennó, em 2015, e inaugurada em 2021, ainda em cartaz, *Brazilian modernist photography 1946-1964* no MoMA, nos Estados Unidos.

O entendimento do caso específico do festival encontra eco nesse movimento mais amplo de passagem das fotografias aos mundos da arte e do crescimento das pesquisas historiográficas sobre as imagens fotográficas em geral, e sobre a fotografia brasileira moderna, em particular. Lucas Menezes (2018) analisa esses processos de institucionalização que ajudaram a estabelecer, nas últimas décadas, uma geração de fotógrafos amadores brasileiros ligados ao clubismo, destacando nesse caso, o papel das exposições de arte e a entrada da fotografia nos circuitos artísticos dos museus e galerias.

As exposições e publicações sobre a fotografia moderna e o Foto Cine Clube Bandeirante realizadas nesse período ofereceram uma maior visibilidade para os acervos, sendo importante para a sua legitimação. Essas conexões nos remetem ao passado das imagens e dos festivais, mas também aos processos de valorização da fotografia nas últimas décadas, que envolve, por um lado, o reconhecimento como arte e a incorporação aos circuitos artísticos, e por outro, a valorização de seu caráter documental. A presença da fotografia no *É Tudo Verdade* levanta um debate sobre o estatuto dessas imagens, entre documento e arte. Essa ambiguidade das imagens fotográficas remete à própria condição do documentário e seu crescimento nos últimos anos, entre a exploração de seus aspectos criativos e das fronteiras com a ficção, e seu valor documental, histórico e político, relações que atravessam a história do *É Tudo Verdade*.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Ligando passado e presente, a presença das fotografias do Bandeirante no festival, conectam de alguma forma, como o rastro deixado pelas pegadas da imagem de Salvatore, a história do *É Tudo Verdade*, aos primeiros festivais de cinema amador, nos lembrando das redes que ligam as práticas cinematográficas e fotográficas à cultura visual, ao longo de sua história, conexões que ainda estão por ser plenamente exploradas em pesquisas futuras.

Referências

- BLANK, Thais. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro (1920-1965)*. 2015. 208 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- BENATTI, Cesar. *De artista a designer: Alexandre Wollner e o pensamento concreto na construção do design visual no Brasil*. 2011. 278 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UNESP, 2011.
- BOLETIM Foto-Cine, ano IV, v. 04, n. 42 out 1949.
- BOLETIM Foto-Cine. ano X, n. 114, dez 1959.
- COSTA, Helouise. O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo. In: PEDROSA, Adriano (Org.). *Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante*. São Paulo: MASP, 2016, 336 p.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ESPADA, Heloisa. Geraldo de Barros no Foto Cine Clube Bandeirante. In: _____. (Org.) *Geraldo de Barros e a fotografia*. Rio de Janeiro, IMS. 2015, p. 36-51.
- FLÉCHET, Anaïs; GOETSCHÉL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia; JACOTOT, Sophie; MOINE, Caroline; VERLAINE, Julie. (Dir.). *Une histoire des festivals XIXe-XXIe siècle*. Paris: Publications Sorbonne, 2013.
- FOSTER, Lila. Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 304 p.
- LENZINI, Vanessa. *Noções de moderno no Foto-Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*. 2008. 274 f. Dissertação (Mestrado em história) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2008
- MORAES, Maria Teresa Mattos de. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018. 236 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- MENEZES, Lucas. Que seja moderna enquanto dure: a apropriação da fotografia amadora brasileira. *Resgate*. v. 26, n. 2 [36], jul./dez. 2018, p. 99-116.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

PIRES, Bianca Salles. *A formação de públicos cinéfilos: Circuitos paralelos, Museus e Festivais Internacionais*. 2019. 341 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

TAILLIBERT, Christel; WÄFLER, John. Groundwork for a (pre)history of film festivals. *New Review of Film and Television Studies*. v. 14. 2016.

WÖLLNER, Alexandre. *Alex Wöllner: Brasil: design visual* [Curadoria: Kleus Kemp, Julia Koch]. São Paulo: Museu da Casa Brasileira. 2019, 340 p.

ZANATTO, Rafael. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954). *Aniki*, v. 8, n. 1. 2021, p. 101-130.