

ACERVOS CINEMATOGRAFICOS E PESQUISA HISTÓRICA: QUESTÕES DE MÉTODO¹

CINEMATOGRAPHIC ARCHIVES AND HISTORICAL RESEARCH: METHODOLOGICAL ISSUES

Eduardo Victorio Morettin*

Resumo: O objetivo deste artigo é o de pensar as questões suscitadas pela pesquisa histórica em cinema, procurando mapear alguns dos problemas trazidos pela acessibilidade plena aos filmes e acervos digitais via Internet, bem como refletir sobre as questões de método implicadas no estudo desta história. Por fim, discutir o valor das imagens em movimento como documento e a sua guarda em arquivos fílmicos brasileiros.

Palavras-chave: Cinema e história. Historiografia do cinema. Arquivos fílmicos.

Abstract: The objective of this article is to think the issues raised by the historical research in cinema, aiming at mapping the problems caused by the full accessibility to the films and digital archives via the web, as well as to reflect the method issues used to analyze this topic. At last, this article discusses the value of moving images as document and its storage in Brazilian film archives.

Keywords: Film and history. Historiography of cinema. Film archives.

* Professor de História do Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: cunhamorettin@uol.com.br

Cada período histórico propõe novos desafios ao pesquisador, tanto no que diz respeito às tecnologias existentes, quanto aos problemas que orientam o exame das fontes. Não por acaso, nos anos 1970, uma importante coletânea organizada por Pierre Nora e Jacques Le Goff se ocupava do que à época era entendido como novo.² Mais do que pensar as “novidades”, trata-se, neste artigo, de refletir sobre as questões suscitadas pela pesquisa histórica em cinema hoje, procurando mapear alguns dos contextos trazidos pela acessibilidade plena aos filmes e acervos digitais via Internet, bem como refletir sobre as referidas problemáticas históricas. Por fim, discutiremos o valor das imagens em movimento como documento e a sua guarda em arquivos filmicos brasileiros.

O pesquisador dedicado à história do cinema vive hoje uma situação bem diferente daquela encontrada por qualquer interessado no assunto nos anos 1980, como foi o caso do autor deste artigo quando se interessou pelas relações entre cinema e história. Essa constatação é óbvia, pois o VHS ainda não era disseminado, não existiam computadores de uso doméstico e a Internet era algo muito longínquo dentro do horizonte das humanidades. Não havia, enfim, a cultura do digital. Mesmo assim, talvez não seja necessário recuar tanto no tempo para atestar tal mudança: o quadro já se modificou bastante desde a última década.

O ACESSO AOS FILMES NA CONTEMPORANEIDADE: ALGUMAS PONDERAÇÕES

Um primeiro aspecto diz respeito à acessibilidade aos filmes. Hoje, é possível encontrar na web todo e qualquer título, sendo raros os casos em que uma ou outra obra não esteja disponível para visionamento, disponibilidade que certamente traz outros problemas.

Alguns exemplos podem contribuir para o entendimento da questão referente às versões disponíveis e o risco que corremos ao não determinar com exatidão de que cópia se trata. Começemos pelo cinema experimental. Andy Warhol realizou cerca de 650 filmes entre 1963 e 1968. Roy Grundmann precisa que, deste total, 500 tinham duração média de três minutos, pequenos trabalhos que ficaram conhecidos como screen tests.³ Neles, diferentes membros do seu círculo cultural e artístico se postavam diante da câmera, sem nada fazer a não ser fitar a objetiva. Esta focalizava o rosto de maneira direta, com o enquadramento ou muito próximo da face ou recortado na altura do peito da pessoa/personagem. Os outros 150, de caráter ainda mais experimental, possuíam duração maior, oscilando de 20 minutos a 25 horas. Dentre eles, podem ser citados *Empire* (1964), que em suas 8 horas e cinco minutos registra, se este for o termo adequado, o The Empire State Building, e *Blow Job* (1964), que em cerca de 36 minutos, entre alguns cortes, mostra em primeiro plano o

rosto de um homem que reage aos desdobramentos da ação sugerida pelo título. Uma das alusões importantes feitas por Warhol aqui é à figura de James Dean, tal como propõe Grundmann.⁴ Não se trata de um homem qualquer: jovem e bonito, ele veste, nas poucas vezes em que conseguimos vislumbrar algo de sua roupa, uma jaqueta de couro, parte de uma indumentária muito vinculada à iconografia de uma juventude rebelde criada pelo cinema nos anos 1950.

Os dois filmes estão disponíveis na web, o que é ótimo, pois podemos conhecer o trabalho e avaliar se a análise contida nos textos é precisa. Porém, os dois estão para serem vistos nas durações de tempo as mais variadas. *Blow Job* pode ser encontrado em versões de três, cinco, oito, nove e vinte e sete minutos. Já de *Empire* há links que nos permitam acessar o filme inteiro, mas predominam versões reduzidas.⁵

Por que, do ponto de vista estético, é importante o enfrentamento destas imagens praticamente imóveis durante o tempo idealizado e expandido propositadamente por Warhol? Por que o contato com uma versão de 10 minutos destas obras sabota o sentido original da produção cinematográfica?

Blow Job incorpora a forma dos *screen tests*, em que o corpo não é mostrado dentro de uma tradição pornográfica, e a extensão temporal do ato sugerido pelo título acentua a dimensão não erotizada da imagem. Neste sentido, podemos nos perguntar, diante destas imagens, se tudo ou nada vemos, pontos extremos que sustentam um diálogo ambíguo com a dimensão de consumo ensejada pelos meios de comunicação de massa, um dos temas do artista.

Por outro lado, *Empire*, assim como outros trabalhos de Warhol, também discute o estatuto documental do cinema. Estamos diante de algo que existe, captado em locação e filmado em tempo ‘real’. Porém, o estar no mundo nada significa, e a duração da tomada trabalha no sentido de acentuar o vazio mais do que o acumular informações. A “máxima visibilidade” nada acrescenta, e tampouco há o chamado “frenesi do visível”.⁶

Trabalhamos de forma mais detida um exemplo ligado ao contexto brasileiro: *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro.⁷ Existem pelo menos duas versões do filme, as duas circulando pela Internet: uma, a partir da cópia depositada na Cinemateca Brasileira; a outra, restaurada pela Funarte em 1997. Nesta última, diversas modificações foram feitas, sendo a mais importante a que foi operada na trilha sonora. No lugar da música original, gravada e executada especialmente para o filme por Heitor Villa-Lobos em 1937, compositor responsável pelas quatro suítes que compõem a sua obra *O Descobrimento do Brasil*, os restauradores recorreram às registradas em 1993 pelo maestro Roberto Duarte.⁸

A “justificativa” dada pelos responsáveis pelo restauro reside, principalmente, no fato de que, segundo as palavras de Duarte, havia na versão remanescente “o aparecimento de *O pica-pau* e trechos do *Noneto*, que são obras conhecidas e à parte da suíte, e diferente daquilo a que se propõe *O descobrimento*”.⁹

Dentre os diversos pontos discutíveis da argumentação, um dos problemas mais graves está na substituição da trilha de época por uma contemporânea. Com isso, perde-se a historicidade do registro musical, dado que a primeira gravação das suítes que se tem notícia encontra-se no filme de Mauro.¹⁰ Além do mais, sabemos que cada regente tem a sua visão sobre a obra que conduz, o que se reflete na orquestração e no andamento das peças diferentes em cada versão.

Um último aspecto pode ser evocado a propósito de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, filme-palimpsesto, termo empregado por Enno Patalas, expressão muito apropriada para uma obra que teve várias versões.¹¹ São vários *Metropolis*: o primeiro deles é o exibido no início de 1927 na Alemanha; em novembro de 1926, quando submetido à censura, tinha 4189 metros (m).¹² A maior versão conhecida possuía 3100 m, o que já indica um corte substantivo entre a cópia submetida aos censores e a projetada. Depois da exibição, em março de 1927, a cópia foi cortada novamente no negativo, edição feita pelos enviados da empresa americana Paramount à Alemanha a fim de prepará-la para o mercado americano, dentro de um acordo que tinham com a UFA, companhia produtora de *Metropolis*. Em abril do mesmo ano o filme fez carreira em Berlim. Como a recepção não foi boa, os executivos da UFA colocaram à disposição dos exibidores a cópia americana. Uma outra versão, reduzida, reorganizada e com intertítulos novos foi exibida nos EUA por Channing Pollock. Uma segunda versão alemã, realizada a partir da americana, circulou pelos cinemas no final de 1927: a partir da versão americana, os executivos da UFA fizeram novas alterações, incorporando sugestões dos distribuidores, com mais de 1/5 de corte. Décadas depois, o compositor Giorgio Moroder atualizou *Metropolis*, apresentando em 1984 uma versão colorida e com músicas contemporâneas ligadas ao universo do rock e da *pop music*. Em 1998 o trabalho de restauro do filme localizou materiais que haviam sido considerados perdidos. Por fim, em 2008, foram descobertos na Argentina 25 minutos do filme em 16mm, absolutamente desconhecidos de todas as versões feitas após o seu lançamento na Alemanha em 1927. Hoje, assistimos a um *Metropolis* mais próximo daquele concebido por Fritz Lang. Como diz Patalas, a partir deste histórico sobre a obra prima do diretor alemão: “Poucos filmes foram cortados, remontados, reinterpretados tão insistentemente, sistematicamente e rigorosamente como *Metropolis*”.¹³

Em 2011 e 2012, uma exposição na Cinemateca Francesa em torno do filme trouxe mais uma questão. Não havia em 1926 um suporte de duplicação confiável, ou seja, um negativo que permitisse a produção de cópias (positivos) em quantidade suficiente para a distribuição em mercado amplo. Por isso, mais de um negativo e, portanto, mais de uma câmera foram utilizados nas filmagens a fim de que fosse viável a confecção de muitas cópias. Assim, os negativos produzidos não são completamente idênticos, pois as suas imagens

são oriundas de câmeras colocadas lado a lado no momento da tomada, gerando planos com angulações distintas, dado o seu posicionamento. Não raro tivemos em *Metropolis* uma mesma cena registrada por mais de uma câmera, gerando pontos de vista diversos. Desta forma, mesmo que se consiga no futuro chegar a *Metropolis* integral, tal qual foi submetida à censura alemã no final de 1926, nunca teremos o mesmo filme, dada a diversidade de negativos usada na montagem dos muitos *Metropolis* distribuídos ao mercado exibidor.¹⁴

Se uma das preocupações fundamentais do historiador se relaciona com a origem das fontes e sua integralidade, cabe, tendo em vista o percurso apresentado, sempre a ressalva e/ou nota sobre a cópia consultada e o lugar, mesmo que virtual, em que ela pode ser visionada. Dependendo da versão, o ponto de partida do comentário poderá ser frágil, suscitando explicações que não encontrarão respaldo no cotejo com a historiografia sobre a obra e seu tempo.

Não são apenas os filmes que se encontram na web para o pesquisador preocupado com a história do cinema. Para ficarmos no Brasil, vários são os acervos documentais que podem ser consultados pelo computador.

Desde o início do século XXI a Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall, em São Paulo, em parceria com diferentes instituições, digitalizou dois periódicos importantes para a pesquisa em cinema, a saber, *Cinearte* (1926-1942) e *A Scena Muda* (1921-1955).¹⁵ Os acervos e bibliotecas digitais proliferam, sendo hoje factível consultar muitos jornais antigos, com a facilidade proporcionada pelos instrumentos de busca, como a Hemeroteca Digital Brasileira oferece ao consulente atualmente, site derivado de uma ação empreendida pela Fundação Biblioteca Nacional e pela FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos).¹⁶

Com isso, as pesquisas sobre os registros e as menções aos filmes brasileiros que se têm notícia, de 1897 até os dias atuais, tarefa a que se dedica a Cinemateca Brasileira desde os anos 1950 para a constituição da chamada “Filmografia Brasileira”, devem ter solução de continuidade. Tal iniciativa permitirá o lançamento de luzes sobre uma produção ainda desconhecida, dado que a pesquisa mais meticulosa, feita por Jean-Claude Bernardet e José Inácio de Melo Sousa nos anos 1970 e 1980, se restringiu à cidade de São Paulo, tendo como recorte temporal o final do século XIX e a década de 1940.¹⁷ Sabemos que até os anos 1920 a capital paulista não era o principal centro exibidor de filmes no Brasil, papel que cabia a então capital federal, Rio de Janeiro. Além do mais, é conhecido que os filmes brasileiros não tinham circulação ampla, não sendo incomum que a exibição de uma obra ocorresse apenas em uma cidade.¹⁸ Se o jornal *O Estado de São Paulo* teve todas as suas edições impressas compulsadas de forma diligente pelos dois pesquisadores, as páginas digitalizadas do *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *Jornal do Comércio*, referentes ao final dos anos 1910¹⁹ e décadas seguintes, aguardam, porém, o labor das novas gerações.

Com a expansão da rede, a quantidade de informações disponíveis aumentou consideravelmente, como indica o quadro parcialmente construído acima. Tanto os diversos bancos de dados quanto os múltiplos repertórios bibliográficos dificultam, por um lado, acompanhar prontamente as pesquisas que estão sendo desenvolvidas aqui e fora do país.

O acesso, os instrumentos de busca e a disponibilidade das fontes talvez iludam o pesquisador em história do cinema brasileiro a respeito de sua tarefa. Como apontado acima, existem trabalhos que precisam ser enfrentados, como o esgotamento das informações disponíveis sobre os filmes de ficção, documentários e cinejornais produzidos em nosso país. Em segundo lugar, há um universo ainda a ser digitalizado, tanto no que diz respeito à documentação impressa quanto à audiovisual.²⁰

Para quem se debruça sobre a história do cinema silencioso brasileiro, uma constatação pesarosa: neste período, menos de 10% dos filmes produzidos sobreviveu. A pesquisa de fontes impressas em arquivos históricos continua sendo fundamental para que tenhamos um quadro mais completo desta produção. Detendo-se em particular no lugar do cinema na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, ocorrida em 1922 e 1923, na cidade do Rio de Janeiro, constatamos a importância da documentação depositada no Arquivo Nacional para compreender o fenômeno.²¹ Neste caso, em que a análise não está centrada na obra de um diretor ou em um movimento ou ciclo, mas sim ao 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 moderna na qual o cinematógrafo se insere, sendo necessário explorar arquivos ainda não consultados pelos historiadores do nosso cinema.²²

QUESTÕES DE MÉTODO

Para além das tarefas e da consulta à documentação que não está ainda no formato digital, há que se pensar no método. A “história do cinema brasileiro” é, em si, um campo, não um dado bruto, escondidos os seus componentes aqui e ali em um passado remoto, à espera do historiador para restituí-los em sua plenitude e transparência, retirando-os das profundezas em que estariam soterrados. Enquanto um campo a ser constituído, assim ele foi pensado nos anos 1950.

Esta década assistiu, antes da emergência do cinema novo, um verdadeiro movimento de reflexão sobre o passado cinematográfico, marcado por diferentes ações. Em primeiro lugar, pelo papel desempenhado pela Cinemateca Brasileira, da qual falaremos mais à frente, na incipiente organização dos documentos e filmes que sobreviveram ao tempo. Em compasso com essa iniciativa, tivemos

as mostras que exibiram as obras remanescentes dos anos 1910 e seguintes, como a Primeira (1952) e a Segunda Retrospectiva de Cinema Brasileiro, a última ocorrida durante o I Festival Internacional de Cinema no Brasil, em fevereiro de 1954, um dos eventos que marcaram as festividades do quarto centenário da cidade de São Paulo.²³ Foram importantes também o I e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizados em 1952 e 1953, respectivamente, que pensaram, de maneira coordenada, em políticas relativas aos diferentes segmentos da atividade cinematográfica, constituindo a crítica um de seus principais eixos.²⁴

Foi o momento também de “elaboração da história do cinema brasileiro”, como afirma Paulo Emilio Salles Gomes²⁵, figura fundamental nesse processo de constituição de uma história do cinema brasileiro, processo do qual participavam nestes anos 1950 Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, estes da geração de críticos dos anos 1920, Pery Ribas, Francisco Silva Nobre, Carlos Ortiz e Alex Viany.²⁶ Não eram esses autores historiadores de profissão e, de uma maneira ou de outra, havia um projeto de intervenção mais direta no presente, no próprio processo de produção filmica. O voltar-se para trás implicava, literalmente, em aprender com os erros, repensar estratégias cuja eficácia deveriam ter sua validade verificada, arma de combate dentro de um campo de luta bem demarcado: o da conquista de um mercado exibidor para os filmes aqui feitos.

O primeiro texto de Paulo Emilio no Suplemento Literário no jornal *O Estado de São Paulo* é sobre história. Um pioneiro esquecido, publicado a 6 de outubro de 1956, revela o método. Em artigo escrito a propósito de homenagem aos pioneiros preparada pela Cinemateca Brasileira, instituição criada por Paulo Emilio, ele constata a dificuldade de “situar no tempo o cinema primitivo brasileiro”, dada a ausência de datas, de personagens, de filmes e, conseqüentemente, dos temas que agrupam nesse conjunto aquilo que o historiador costuma chamar de fato histórico. Voltando aqui e ali em suposições sobre a determinação do momento inaugural de nossa cinematografia de ficção, Paulo Emilio diz:

Já não haveria surpresas se, considerando-se o cinema brasileiro, por motivos metodológicos, como uma realidade autônoma, chagássemos a fixar como data conclusiva da era primitiva do nosso cinema o ano de 1913, com a produção, na rica e europeizada Pelotas do tempo do charque, do *Crime dos Banhados*, de Francisco Santos.²⁷

O importante da citação está em seu início, o “considerando-se o cinema brasileiro, por motivos metodológicos, como uma realidade autônoma”. Hoje, desconsidera-se essa ideia de “realidade autônoma”, como se não houvesse um recorte de caráter metodológico a dar origem às pesquisas que valorizam

um eixo em detrimento de outro. Nessa tradição instituída por Paulo Emilio, de forma articulada a um projeto cultural mais amplo, valorizava-se por sua vez a análise do produtor das imagens, diretor ou companhia produtora, ressaltando-se certos traços estilísticos dentre alguns dos responsáveis pelos filmes que sobreviveram ao tempo, como foi o caso dos estudos feitos sobre, principalmente, Humberto Mauro.²⁸

Os artigos publicados por Paulo Emilio até o final de 1956 e no decorrer de 1957 no Suplemento Literário se debruçaram sobre a necessidade de construção desse campo. Dentre eles, “Pesquisa histórica”, de 17 de novembro de 1956, avalia os dois caminhos que se entrelaçam nesta construção: a pesquisa histórica e a preservação. Apesar de não existir ainda “uma verdadeira cinemateca” - e demorará décadas para que ela, de fato, exista -, Paulo Emilio percebe um descompasso, dado que a pesquisa estaria naquele momento atrás das iniciativas destinadas ao arquivamento. Observa a “dispersão de esforços e iniciativas” nos pesquisadores preocupados com a questão, apontando a necessidade de “um trabalho de coordenação e harmonização”.²⁹

Esta “coordenação e harmonização” somente se efetivaram quando Paulo Emilio ingressou em 1967 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para criar o curso de cinema, dois anos após a experiência de constituir um curso similar na Universidade de Brasília ter sido interrompida pela ditadura militar. Esta nova ação institucional, articulada ao empenho para manter a Cinemateca Brasileira, permitiu a formação e constituição de uma série de pesquisas.³⁰ Maria Rita Galvão, uma de suas primeiras orientandas, realizou dissertação e tese de doutorado de grande fôlego documental sobre o cinema paulistano das primeiras décadas do século XX e a companhia cinematográfica Vera Cruz.³¹ Ela, por sua vez, seguiu o caminho dedicado ao preenchimento desta história, atuando também nas duas instituições. Na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, foi responsável pela orientação de diferentes trabalhos que praticamente terminam por preencher esse campo.³²

Atualmente a pesquisa apresenta outros contornos. Por um lado, muito derivada da aproximação dos historiadores de formação à pesquisa sobre cinema, aproximação pautada pelas relações entre cinema e história, pensada de forma pioneira por Marc Ferro nos anos 1970.³³ Por outro, impactada pela publicação de *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, em 1995, por Jean-Claude Bernardet³⁴, livro que procurou atualizar para o contexto brasileiro a renovação proposta por pesquisadores como Tom Gunning, André Gaudreault, Charles Musser e Richard Abel, muito identificados ao estudo do chamado primeiro cinema.³⁵

O primeiro aspecto a ser considerado nesse quadro diz respeito à consolidação da pesquisa histórica que privilegia como fonte o cinema, apreendido em sua especificidade, e, *pari passu*, à incorporação dos problemas trazidos pela recente historiografia por aquele que se dedica à análise estética.

Várias são as possibilidades hoje de pensar a relação entre cinema e história, expressa pelo adensamento do campo a partir da publicação, no Brasil e no exterior, de diferentes obras em que os diálogos entre os filmes e o seu contexto são explorados por intermédio de inúmeros caminhos.³⁶ Hoje são muitos os encontros científicos que abrigam seminários temáticos dedicados ao campo, como os da Associação Nacional de História (ANPUH)³⁷, da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) e da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (Alcar). Há também reuniões acadêmicas em que essa perspectiva constitui o foco central dos trabalhos apresentados, como o Encontro Nacional de Estudos da Imagem, promovido pela Universidade Estadual de Londrina e que se encontra atualmente em sua quarta edição.

Já é comum encontrarmos nos programas de pós-graduação do país quantidade significativa de teses e dissertações que se debruçam sobre o tema, ao contrário do que ocorria nos anos 1990. Tomando como referência o contexto paulista, o primeiro trabalho em nível de pós-graduação que tratou o cinema como fonte histórica, foi o de Cláudio Almeida, *O cinema como agitador de almas*, defendido em 1993 no programa de pós-graduação em História da USP, publicado em 1999 pela editora Annablume. Nesta instituição, Luiz Nazário teve sua tese de doutorado, *Papel da imagem na preparação do holocausto*, apresentada um ano depois, sob orientação de Anita Novinsky. É de 1995 a dissertação *Cenas de povo explícito: elementos para análise de um tema político (Brasil, 1962-1969)*, de Sérgio Souza, tendo como orientador Marcos Silva. Alcides Freire Ramos, em 1996, terminou seu doutorado intitulado *Canibalismo dos fracos: história/cinema/ficção - um estudo de Os Inconfidentes (1972, Joaquim Pedro de Andrade)*, tese editada pela Edusc em 2003. Anteriores a 1993, em outros programas de pós-graduação, temos Luiz Octavio Câmara de Mello Coimbra, *Canal 100: um cinejornal e a memória social* (1989, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais) e William Reis Meirelles, *Cinema e história: o cinema brasileiro nos anos 50* (1990, Universidade Estadual Paulista - Assis, Faculdade de Ciências e Letras). De 1993 é a dissertação de Cláudia Damiani Meyer, *Um estudo sobre a relação entre o cinema e a história* (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). De 1994 é a dissertação de Sheila Schvarzman, *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*, defendida na Universidade Estadual de Campinas.³⁸

Esse mapeamento, preliminar, indica caminhos para pensar as questões teóricas hoje em pauta, sendo necessário completar o quadro, a fim de pensar tendências e realizar o balanço conceitual. Também coloca uma questão, já indicada pelo percurso iniciado nos anos 1950: antes de tudo, deve-se levar em conta a “problemática histórica”, que orienta a pesquisa, questão mais abrangente do que o recorte proposto, tanto do ponto de vista do objeto,

quanto das fontes. Como diz Ulpiano Bezerra de Meneses, trata-se de formular “problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes”.³⁹

A ANÁLISE FÍLMICA

Trata-se de apreender os sentidos produzidos pela obra na tentativa de refazer o caminho trilhado pela narrativa, reconhecendo a área a ser percorrida para compreender as opções feitas e as deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. Com este movimento, evitamos o emprego do cinema como ilustração de uma bibliografia selecionada, anterior ao filme. Desta forma, impedimos que as imagens e os sons sejam sobrepostos pela pesquisa histórica.⁴⁰

Esse movimento não é uma via de mão única, ou seja, nem sempre o incômodo inicial partiu dos historiadores preocupados com a maneira pela qual o cinema era incorporado à pesquisa histórica. Deve ser ressaltado, nesse sentido, a solicitação de Tom Gunning a propósito da necessidade dos estudos cinematográficos voltaram-se para história. Como diz:

Se os métodos de análise de filmes como sistemas de significação e como mercadorias são diferentes, eles não são de forma mutuamente exclusiva, ou em última análise, totalmente independente [...] Temos que desenvolver métodos de análise dos próprios filmes, que incluem uma dimensão histórica [...] o tempo chegou para uma comparação diacrônica de sistemas fílmicos dentro da história.⁴¹

A demanda atual, digamos assim, tem como desafio a conciliação entre a dimensão histórica e a análise fílmica, trabalho que vem sendo desenvolvido também por Gunning desde os anos 1980.⁴²

É possível encontrar textos pertencentes à coleção do British Film Institute, como o de David Robinson dedicado a *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e o de Jonathan Rosenthal sobre *Greed* (Eric von Stroheim, 1924), exemplos, cada um a sua maneira, de uma revisão da história do cinema a partir do exame mais acurado da documentação sobre um filme.⁴³ O problema, nestes dois casos, é a própria análise, pois parece ser suficiente a comparação dos documentos com a obra, apontando lacunas e adaptações, sem uma imersão no significado decorrente das opções construídas pela própria narrativa ao longo de seu percurso.

A questão da análise fílmica deve ser pensada, portanto, não apenas nos termos de como a análise é feita, mas como se relaciona com o quadro geral traçado pelo levantamento das fontes, articulando-as à uma esfera mais

ampla, vinculada à história cultural, social e política, procurando as matrizes de estruturas representacionais, anteriores ao cinema, mas que ele absorve, retrabalha e constrói.⁴⁴ Assim procuramos fazer no caso do exame de *Caça à Raposa* (1913), de Antonio Campos, em que, analisando as imagens do pequeno documentário referidas ao contexto de época, pudemos pensá-lo dentro do quadro geral do lazer das elites paulistanas daquele período, sem desconsiderar a dimensão estética, nem a pesquisa documental.⁴⁵

Assim, essa pesquisa, necessária para a compreensão da trajetória de um filme, não corresponde de maneira exclusiva à contribuição dada pela história ao processo de intelecção do cinema, pois, neste caso, não estaríamos distantes de uma tradicional, porém mais acurada, história do cinema e de suas produções. O esforço reside em desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o filmico antecipado pelo estudo erudito.⁴⁶

A IMPORTÂNCIA DAS CINEMATECAS

Por último, gostaríamos de retomar uma questão abordada no início deste artigo e que permeou sua escrita: o valor das imagens em movimento como documento e a sua guarda em arquivos filmicos. Esse reconhecimento de que estamos diante de um testemunho de época, de um registro de eventos que deve ser guardado para o futuro, de um elemento constitutivo da memória de uma sociedade, foi contemporâneo ao surgimento do próprio cinema. Boleslas Matuszewski, um cinegrafista que trabalhava para os irmãos Lumière na corte do czar russo, escrevia em Paris no ano de 1898 que as imagens em movimento eram uma nova fonte para a história.⁴⁷

Um pouco mais adiante, David Griffith, diretor norte-americano responsável pela consolidação da linguagem cinematográfica clássica, afirmou em 1915 que o papel do novo meio de comunicação de massas compreendia, dentre outras funções, a de nos auxiliar a apreender o seu entendimento acerca do processo de visualização da História. Refletindo sobre o seu poder educativo, imaginava no futuro o cinema ocupando o lugar do livro. Para ele, em uma cinemateca idealizada, as imagens em movimento eliminariam as dúvidas dos alunos/consulentes, pois nos colocariam diante do conhecimento puro, permitindo o “ver o que aconteceu”.⁴⁸

Pensado desde o início como fonte para a história e recurso educativo, a dimensão patrimonial do cinema, correspondendo à constituição dos acervos filmicos, somente se consolidará quando da criação nos anos 1930 das primeiras

cinematecas, instituições que armazenam nossa memória audiovisual, militando pela sua preservação e difusão. Suécia (1933), Alemanha (1934), Inglaterra (1935), Estados Unidos (1935), Itália (1935) e França (1936) foram alguns dos estados pioneiros nesse campo, pioneirismo que por sua vez está em sintonia com o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica e fortemente vinculada à tradição arquivística, expressa em centenários arquivos e centros de documentação espalhados nestes países.

No Brasil o descompasso é notável. Como o cinema nunca se constituiu como indústria e sempre foi atividade marginal da cultura brasileira até os anos 1930, não existiu propriamente uma consciência de que havia uma memória a ser preservada. A Cinemateca Brasileira, ligada hoje ao Ministério da Cultura, teve sua origem no Clube de Cinema de São Paulo em 1940, fundado por jovens estudantes do curso de Filosofia da USP, entre eles, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza. No entanto, sua história é marcada por dificuldades e sucessivas crises, típicas de um país pouco afeito ao investimento maciço na preservação de sua história, que impediram a constituição de um acervo maior e mais representativo de tudo o que foi produzido até hoje.⁴⁹ Porém, se atualmente essas imagens existem, devemos sua existência à Cinemateca. Como dizia Paulo Emilio, “não há cultura sem perspectiva histórica, e como conhecer a história do cinema se os filmes não foram conservados?”⁵⁰

A preservação da memória audiovisual é essencial para o fortalecimento da pesquisa histórica, catalogação e difusão necessários a fim de que as obras pertencentes ao nosso passado possam sobreviver, não apenas materialmente guardadas em acervos bem equipados, mas pelo contato renovado com um público que se espera cada vez mais amplo e, principalmente, pelo trabalho de análise a ser desenvolvido pelo investigador interessado em seus elementos históricos e estéticos.

Pensar o filme como documento pressupõe políticas sólidas para a sua preservação e difusão. Nessa medida, a ampliação dos acervos colocados à disposição dos pesquisadores aumentam os desafios já enfrentados pelas cinematecas e pelas universidades. Desafios que são também teóricos, pois estes constituem o cerne da pesquisa em cinema, seja em torno das reflexões sobre os recortes propostos e os conceitos mobilizados, seja a respeito do estatuto documental do filme e de seu vínculo com a história cultural, eixos que o presente artigo procurou desenvolver.

NOTAS

¹ Pesquisa financiada pelo CNPq.

² Estamos nos referindo ao livro LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*.

Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976. Da ‘coleção’, tivemos também, organizados pelos mesmos autores e publicados também pela Francisco Alves em 1976, *História: novas abordagens e História: novos problemas*.

³ GRUNDMANN, Roy. *Andy Warhol's Blow Job*. Philadelphia: Temple University Press, 2003. p. 4.

⁴ Ibidem, p. 132-163.

⁵ A pesquisa foi feita a partir de consultas no Youtube e Google em 11 de março de 2014.

⁶ Sobre essa questão ver BALTAR, Mariana. Frenesi da máxima visibilidade. Ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de *Blow Job* de Andy Warhol. In: ENCONTRO ANUAL COMPÓS, 19., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. CD-ROM. Também disponível em: <<http://compos.org.br/biblioteca.php>>.

⁷ Ver MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.

⁸ Registros disponíveis nos CDs *Heitor Villa-Lobos. Discovery of Brazil*. Germany: HNH, 1994, e *Descobrimento do Brasil. Humberto Mauro. Trilha Sonora de Villa-Lobos*. Brasil: Ministério da Cultura/Funarte, 1997(?).

⁹ Cf. DUARTE, Roberto. A partitura. In: *Funarte, Restauração*. Rio de Janeiro: Funarte/CTAv, 1997. p. 7. MAYRINCK Jr., Edwaldo; LEITE, Roberto argumentam no mesmo sentido (Cf. Trilha sonora, In: *Funarte*, op. cit., p. 10-11).

¹⁰ A primeira execução e gravação integral desta obra por Villa-Lobos somente ocorreu nos anos 1950 em Paris (Cf. CD *Villa-Lobos par lui-même*. USA: Emi France, 1991). Em *Humberto Mauro, Cinema, História* avaliamos os problemas estéticos trazidos pelo restauro, com prejuízo, sempre, para os achados e as inovações que o cineasta mineiro conseguiu trazer para o filme de 1937 (ver p. 193 e seguintes). Demonstramos também que *O pica-pau* e *Noneto* não são “diferente(s) daquilo a que se propõe *O descobrimento*” (ver p. 230 e seguintes, para o uso de *Noneto*, e p. 279-289 para o emprego de *O pica-pau*).

¹¹ PATALAS, Enno. The City of the future - a film of ruins. On the work of the Munich Film Museum. In: MINDEN, Michael e BAHCMANN, Holger (Orgs.). *Fritz Lang's Metropolis*. Cinematic visions of technology and fear. Rochester, NY: Camden House, 2000. p. 111-122.

¹² A 24 quadros por segundo, velocidade predominante a partir dos anos 1930, essa metragem corresponde a aproximadamente duas horas e meia. No período em que *Metropolis* foi realizado, a velocidade era de 18 quadros por segundo, o que tornava a projeção mais lenta.

¹³ Ibidem, p. 115. Patalas faz um relato detalhado sobre todas as versões existentes, algumas das quais não mencionadas neste arrazoado, além de mostrar passo a passo o processo de restauração que levou à versão mais completa e conhecida quando da publicação do texto, que não dá conta do achado na Argentina (ver PATALAS, op. cit., p. 111 e seguintes). ELSAESSER, Thomas. *Metropolis*. London: British Film Institute, 2003, também historia e analisa algumas das versões, com ênfase na leitura de Moroder ao clássico de Lang.

¹⁴ Tivemos a oportunidade de assistir a exposição *Metropolis* em Paris. Em uma das salas, projetava-se lado a lado dois trechos de uma mesma sequência do filme, o que permitia ao visitante perceber de forma clara a diferença de angulação. Em <http://www.cinematheque.fr/zooms/robot-metropolis/index.htm>, a Cinemateca Francesa colocou à disposição um pouco desta história, com uma fotografia de cena em que duas câmeras registram a mesma ação. Para se chegar a esta fotografia, o caminho é: ‘Zoom sur Le robot de *Metropolis* de Fritz Lang’,

‘Autour de l’œuvre’, ‘Metropolis, version intégrale’ e ‘Restaurations’.

¹⁵ O endereço para a pesquisa é <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/index.html>. Sobre as revistas ver, dentre outros, XAVIER, Ismail. *A sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, e ADAMATTI, Margarida Maria. *A Crítica Cinematográfica e o Star System nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2009.

¹⁶ Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>.

¹⁷ O trabalho de Bernardet foi publicado. Trata-se de *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935*. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979. Os de José Inácio de Melo Souza, *Filmografia do cinema brasileiro 1936-1946*. *Jornal O Estado de S. Paulo*. 5 volumes (São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1987) e *Filmografia do cinema brasileiro: O Estado de São Paulo 1947-1949* (São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1994. 200p.) não tiveram ampla circulação, encontrando-se disponíveis nas bibliotecas de poucas instituições públicas. De todo modo, os dados colhidos foram incorporados à Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, que pode ser acessada em <www.cinemateca.gov.br>.

¹⁸ Houve um período da história do cinema brasileiro, situado no final da década de 1920, em que havia a produção contínua de filmes de caráter ficcional em cidades mais afastadas do eixo Rio-São Paulo. *Aytaré da Praia* (1925), de Jota Soares, foi exibido nos cinemas de Recife, atingindo, até onde se saiba, o estado da Bahia. *Tesouro Perdido* (1927), de Humberto Mauro, rodado em Cataguases, interior de Minas Gerais, e considerado o melhor filme do ano pela revista *Cinearte*, não foi exibido nem em São Paulo, nem no Rio de Janeiro.

¹⁹ Vicente de Paula Araújo fez esse trabalho de levantamento de informações nestes jornais impressos nos anos 1960. O resultado está em *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

²⁰ Nesse sentido, o material audiovisual (alguns capítulos de telenovelas e reportagens da TV Tupi, filmes do Instituto Nacional do Cinema Educativo, Instituto Nacional do Cinema, e cartazes, dentre outros) reunido no chamado Banco de Conteúdos Culturais (Disponível em: <www.bcc.gov.br>) corresponde a uma ínfima parcela do que ainda pode ser digitalizado e que se encontra depositado na Cinemateca Brasileira.

²¹ Os resultados foram apresentados em MORETTIN, Eduardo. Um apóstolo do modernismo na Exposição Internacional do Centenário: Armando Pamplona e a Independência Film. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, v. 39, n. 37, p. 75-92, jan./jun. 2012; Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 89, p. 137-148, mar. 2011; e Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (Orgs). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 152-173.

²² Outro trabalho importante neste sentido é o desenvolvido por SOUZA, José Inácio de Melo a partir das pesquisas realizadas no Arquivo Municipal Washington Luiz, intitulado *Histórico Salas de cinema de São Paulo (1895-1929)*. Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929, disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CINESP&lang=p>>. Outra pesquisa de Melo Souza a ser destacada é *Imagens do Passado*. São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema. São Paulo: Ed. Senac, 2004, que aborda a expansão do mercado exibidor nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, o impacto desta ampliação sobre a produção de filmes brasileiros e a recepção crítica das películas aqui exibidas.

²³ Foram publicados os catálogos destas retrospectivas, a saber: Museu de Arte Moderna (São Paulo), Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo e Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro. *Primeira mostra retrospectiva do cinema brasileiro: catálogo*. São Paulo, 1952. 30 p.; 1º Festival Internacional de Cinema do Brasil. *Retrospectiva do cinema brasileiro*. Em colaboração com o Museu de Arte Moderna de São Paulo; introdução e comentários críticos de B.J. Duarte. São Paulo, 1954, 46 p. il.

²⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões: subsídios para uma história dos congressos de cinema*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981, SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003, se ocuparam deste período também, assim como dos textos produzidos nesta época dedicados à recuperação do passado.

²⁵ SALLES GOMES, Paulo Emilio. Um pioneiro esquecido. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. v. 1. p. 8.

²⁶ GONZAGA, Adhemar escreveu História do cinema brasileiro, capítulo I. *Jornal do Cinema*, n. 39, 1956, e História do cinema brasileiro, capítulo II. *Jornal do Cinema*, n. 40, 1958. ORTIZ, Carlos publicou *O romance do gato prêto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950?, com um capítulo dedicado à história do cinema brasileiro, e *Abc cinematográfico: dicionário do cinema brasileiro*. São Paulo: Iris, 1954. NOBRE, Francisco Silva publicou *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética do Banco do Brasil, 1955. 2v. (Cadernos A.A.B.B.). O trabalho de maior peso e consistência é o de VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959, objeto de estudo tanto de AUTRAN, Arthur, op. cit., quanto de GALVÃO, Maria Rita. Historiador Alex Viany. In: VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1986. Além dos autores mencionados na nota temos nos anos 1950 CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953, que traz um capítulo sobre a história do cinema brasileiro, e BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, que em sua segunda edição, escrita em 1959, incorpora em apêndice um estudo sobre as origens literárias do cinema brasileiro, tomando como período abordado os anos 1910.

²⁷ SALLES GOMES, op. cit., p. 8.

²⁸ Nesse sentido é exemplar SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, obra que coroa um percurso iniciado no Brasil com esses artigos escritos para Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. São vários: O congresso de Dubrovnik (13 de outubro de 1956); Pesquisa histórica (17 de novembro de 1956); Evocação campineira (15 de dezembro de 1956), entre muitos outros. Na década de 1960, Paulo Emilio se dedica ao estudo mais particularizado da obra de Mauro, conciliando essa pesquisa com a publicação de textos gerais sobre a história do cinema brasileiro e seu sentido. Temos Mauro e due altri grandi e Una situazione coloniale. In: AMICO, Gianni (Org.). *Il Cinema Brasiliano*. Genova: Silva Editore, 1961?; GONZAGA, Adhemar; SALLES GOMES, Paulo Emilio. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão Cultural, 1966; SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. São Paulo: USP/ Escola de Comunicações e Artes, 1970. Quando ressaltamos o lugar dessa produção, Brasil, é porque Paulo Emilio já se ocupava da pesquisa histórica antes, como demonstram *Jean Vigo*. Paris: Seuil, 1957, e *L'œuvre de Vigo et la critique historique*. *Positif*, Paris, mai 1953, publicado em português na *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 10, jan. 1955. Sobre Paulo Emilio e sua leitura da história ver SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002; MENDES, Adilson Inácio. *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emilio Sales Gomes (1935-1952)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) –

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007, e MENDES, Adilson Inácio, *Trajatória de Paulo Emilio*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

²⁹ SALLES GOMES, op. cit., p. 30.

³⁰ XAVIER, Ismail discorre sobre essa questão em Paulo Emilio e o estudo do cinema. *Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, p. 297-300, set./dez. 1994.

³¹ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975 e *Companhia cinematográfica Vera Cruz - a fábrica de sonhos: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. Tese (Doutorado), São Paulo, 1976. 5 v. Dentre as orientações de Paulo Emilio temos também BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *Cinema pernambucano de 1922 a 1931 primeira abordagem*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970, e XAVIER, Ismail. *A procura da essência do cinema: o caminho da avant-garde e as iniciações brasileiras*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975, depois publicada como XAVIER, Ismail. *A sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

³² A lista de orientações aponta para a constituição desta história a partir de um olhar regional, completando-se o quadro a partir de extensa pesquisa de fontes em jornais, principalmente. Eis a relação: SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. *Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma hollywood brasileira*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979; QUEIROZ, Eliana de Oliveira. *Cena muda como fonte para a historia do cinema brasileiro: 1921-1933*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981, OLIVEIRA, José Marinho de. *Ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1985; GATTI, José. *Barravento, cinema & documento*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1985; RIBEIRO, Jose Américo. *Cinema mineiro: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60, em Belo Horizonte*. Tese (Doutorado), São Paulo, 1988. 2v.; ALVETTI, Celina do Rocio Paz. *Cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1989; SOUZA, José Inácio de Melo. *Ação e o imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1990; BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. *Memória e mito no cinema em Mato Grosso*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1995. 3v; ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Correa de. *Crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1994. 2v; Souza, Miriam Correa de. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1994; FALCONE, Fernando Trevas. *Crítica paraibana e o cinema brasileiro - anos 50/60*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1995; PÓVOAS, Glênio Nicola. *História e análise do filme Vento Norte*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1998; ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Correa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. Tese (Doutorado), São Paulo, 1999.

³³ Estudamos essa questão em O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (Orgs.) *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. p. 39-64.

³⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995. Analisamos algumas das questões trazidas por este livro em MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. In: KORNIS, Mônica Almeida; NAPOLITANO, Marcos; MORETTIN, Eduardo (Orgs.) *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 11 e seguintes.

³⁵ No Brasil, a publicação de CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, permitiu o contato com essa historiografia por parte de um público mais amplo.

³⁶ Além da contribuição dada por nós a esse debate com os já citados livros *Humberto Mauro, Cinema, História, e História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*, deve ser acrescido *História e Documentário*, mencionado na nota n. 34.

³⁷ A título de exemplo, no XVII Simpósio Nacional de História: História e Utopias, promovido pela ANPUH e realizado de 19 a 23 de julho de 1993 na Universidade de São Paulo, não chegavam a cinco as comunicações sobre as relações entre cinema e história. No penúltimo encontro, o XXVI, realizado de 17 a 22 de julho de 2011 na mesma instituição, tivemos três seminários temáticos dedicados ao tema, como mais de cinquenta trabalhos inscritos.

³⁸ A consulta foi feita a partir das bases de dados disponíveis em: <www.usp.br/sibi>, <www.mnemocine.com.br> e <www.capes.gov.br>, acessadas em out. 2012.

³⁹ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 28, 2003.

⁴⁰ Fundamental nesse percurso é XAVIER, Ismail, que em *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2 ed., SP: Cosac & Naify, 2007, e *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, demonstra a eficácia da análise fílmica no entendimento das questões culturais mais amplas do período em questão. Sobre ele, ver também KORNIS, Mônica; MORETTIN, Eduardo. Entrevista com Ismail Xavier. *Revista Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, p. 213-238, ago. 2013. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/10377/9377>>.

⁴¹ GUNNING, Tom. Non-continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films. In: ELSAESSER, Thomas. *Space, Frame, Narrative*. Londres: BFI Publishing, 1990. p. 86.

⁴² Seu último livro, *The Films of Fritz Lang*. London: British Film Institute, 2000, procura conciliar essas duas dimensões a partir da análise do conjunto da obra do diretor alemão.

⁴³ Os dois livros citados foram traduzidos pela editora Rocco. São eles: ROSENBAUM, Jonathan. *Ouro e Maldição*. São Paulo: Rocco, 1999; e ROBINSON, David. *O Gabinete do Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari). Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

⁴⁴ PRZYBLYSKI, Jeannene. Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871. In: CHARNEY; SCHWARTZ, op. cit., p. 379. A autora refere-se à fotografia para entender essa relação com as matrizes de estruturas representacionais, termo também emprestado dela.

⁴⁵ Ver MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *História e Documentário*, op. cit., p. 32 e seguintes.

⁴⁶ Essa é a questão desenvolvida em MORETTIN, 2012, op. cit.

⁴⁷ MATUSZEWSKI, Boleslas. *Écrits cinématographiques*. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006.

⁴⁸ Essa questão foi desenvolvida em MORETTIN, Eduardo. “Ver o que aconteceu”: Cinema e História em Griffith e Spielberg. *Galáxia*, v. 11, n. 22, p. 196-207, 2011, disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/6975/6072>>.

⁴⁹ Sobre essa história, dentre outros, ver COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação na conservação de acervos audiovisuais*. Dissertação (Mestrado

em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009; SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009; e CORREA Jr., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira*. Das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

⁵⁰ SALLES GOMES, Paulo E. O congresso de Dubrovnik, Suplemento Literário, *O Estado de São Paulo*, 13 out. 1956, p. 11.

Artigo recebido em junho de 2014. Aceito em agosto de 2014.