

# Paiva, Samuel; Schvarzman, Sheila (Org.) *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*

Iara Lis Franco Schiavinatto\*

Rio de Janeiro: Editorial Azougue, 2011. 310p.

É bem-vinda esta obra escrita por pesquisadores do cinema que, desde 2002, se reúnem amiúde para ver filmes silenciosos na Cinemateca Brasileira. De partida, há uma lição de método: a escrita nasce da experiência de vê-los e da necessidade de melhor compreendê-los, considerando os sentidos da imagem e suas relações com o real. Desta maneira, reordena-se sua memória, atualizando-a. O livro inicia-se com um estudo sobre o estado atual da prospecção, restauração e preservação desses filmes no Brasil, dos catálogos à crítica, passando pela materialidade e pelo acesso. O acervo é concebido como uma coleção catalogada e mutável, pois pode se expandir e redimensionar. No âmbito da memória, a documentarista Guiomar Ramos retomou com d. Guiomar Rocha Álvares suas impressões ao assistir *Voyage de nos souverains au Brésil* (1920), isso porque d. Guiomar testemunhou, quando jovem, essa real visita. O filme dispara a memória, vindo à baila a cultura política da época. Já Mauro Alice descreveu seu interesse em usar o mesmo filme e *Lembranças de velhos*<sup>1</sup> na elaboração de um roteiro cinematográfico. O livro apresenta um mapeamento comentado das *Atualidades Gaúchas*, o importante catálogo dos filmes disponíveis nesta Cinemateca, e o notável *Relatório*, escrito pelo major Reis sobre sua viagem a Nova York, extraído do acervo da Embrafilme – hoje, na Cinemateca. Major Reis explicitou as negociações e estratégias para exibir nos Estados Unidos *Os sertões*, produzido nas expedições do coronel Rondon. Dizia haver lá “quase uma prevenção” contra filmes estrangeiros. “Reduzidos aos assuntos não teatrais”, entravam como *educational films*. Exibiu seu filme, pioneiramente etnográfico, num circuito culto e científico, intermediado pelo coronel Theodore Roosevelt. No texto, transparecem tensões do mundo vincado pelo colonialismo. Pesa na memória o repúdio da *Cinearte* aos *naturaes*

---

\* Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Rua Elis Regina, 50. Cidade Universitária Zeferino Vaz. 13083-970 Campinas – SP – Brasil. iara.schio@gmail.com

e *cavadores*. *Cinearte* condenou a presença de negros, índios, caboclos, traços de Congo nos filmes, numa “postura racista”, e buscou a imagem do Brasil moderno, depois vislumbrada na *Cinédia*. Ato contínuo, desmereceu uma gama de profissionais e procedimentos. A rememoração e a visibilidade desses filmes são temas correlatos e fortes no livro; seja ao recuperar sua constituição histórica entre 1896 e 1934, no momento da consolidação do cinema como meio de comunicação de massa e entretenimento, seja ao nuançar as perspectivas dos sujeitos sociais aí enredados.

O livro enfrenta algumas questões fundamentais do assunto, com discrepâncias e discordâncias. Dialoga com os críticos Paulo Emilio Salles Gomes, Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, e com a noção de *primeiro cinema* no viés de Tom Gunning e Charles Musser. Seria um cinema fascinado pela sua própria atração e capacidade expositiva, embebido na representação do cotidiano e encantado por ela. Releva-se, nele, o processo de cosmopolitização das imagens e práticas expositivas. Contudo, não são réguas da sua inteligibilidade: a ausência de uma linguagem cinematográfica sistematizada e acabada, o progresso técnico ou o recorte nacional. Daí, o valor, para esses pesquisadores, em indicar a materialidade do filme e em situar os lugares, os circuitos, os momentos de exibição. Há diferença entre exibir *No Paiz das Amazonas* (1922) no Odeon ou no Palais e exibi-lo no espaço da Exposição Internacional de 1922, sempre no Rio de Janeiro. Porém, a maior parte dos filmes vistos no Brasil, principalmente a partir de 1912, era estrangeira. Da produção aqui realizada, preponderava o *natural* ao *posado*, para ficar no vocabulário dos profissionais de então. Em várias passagens, os autores distinguem *natural*, *atualidade*, *cavação*, *travelogue* e *posado* nos termos e implicações da época, explorando especificidades e ambiguidades.

Alguns autores debatem o gênero fílmico. Em parte, exploram a recepção e elaboração de gêneros, incorporando modelos cinematográficos, sem cair na cópia. Alfredo Supia aborda a ficção científica e flagra a recepção da sua iconografia e do seu imaginário em filmes *posados* e *naturais* – estes últimos reforçariam a verossimilhança científica. Luciana Araújo questiona a virada da figura dramaturgica do herói, do mocinho em galã, ao comparar o norte-americano *Tol’able David* (1921) e *Tesouro perdido* (1927) de Humberto Mauro, observando essa mudança em filmes feitos em São Paulo e Pernambuco. Em suas tramas, importaria menos a construção do herói e mais a reafirmação da figura do senhor – entendido, pela autora, na esteira de Joaquim Nabuco. As relações sociais ditadas pela dialética do senhor-escravo explicariam

essa dissociação entre herói e galã. Sheila Schvarzman mapeia a produção de *travelogue* em Cornélio Pires na condição de imagens também negociadas, onde se evidenciam a continuidade de certos tipos sociais e a grandeza do paulista. No plano das representações sociais, Luciene Pizoqueiro trabalha a figura feminina em três filmes paulistas centrados na sociabilidade burguesa e familiar. Eles mostram o papel da elite na cidade de São Paulo ao designar hábitos e emoldurar gestos e formas, bem como suas estratégias para cristalizar sua identidade.

Os filmes, além disso, funcionam como um elemento constitutivo da geografia imaginária da nação. Eduardo Morettin trata da geração de riqueza e do lugar da natureza em *No País das Amazonas, Terra Encantada* e *No Rastro do Eldorado*, de Silvino Santos, esmiuçando os significados da sua produção e exibição durante o ciclo comemorativo do centenário da Independência do Brasil, em 1922. Essa geografia imaginária ressurgue em Ana Lobato e Paulo Menezes, ao exporem a montagem de uma cartografia que designa interior/litoral, campo/cidade, as fronteiras do país e, simultaneamente, insere o Brasil, como nação e simbolicamente, no contexto mundial. As irmãs Fabri desmontam os liames entre *A Real Nave Itália no Rio Grande do Sul* de Benjamin Camozato e a exposição itinerante levada pelo navio *Regia Nave Italia* por vários portos brasileiros, propagando uma iconografia fascista, o imaginário político do fascismo, o discurso eugenista e o entusiasmo da imprensa brasileira. O filme, hoje aos pedaços, dirigia-se preferencialmente ao público italiano. Alguns artigos, pontualmente, nomeiam os sentimentos de pertencimento e seus mecanismos, a exemplo do *sentimento patriótico* em Fabris ou o *respeito cerimonioso* de Cornélio Pires pela grande propriedade.

Em escalas distintas, alguns artigos problematizam as relações entre filmes vistos, de imagens precárias, e o real. Apontam a força da *performance* nessa filmografia, como no caso do major Reis a tomar posse, através da imagem, da fronteira, capturando-a com suas gentes para o Estado nacional. O assunto é menos a “autenticidade da imagem”, argumenta Flavia Cesarino Costa, mas o “relato acontecendo visualmente” na frente da câmera. Nessa condição, situações involuntárias, até mesmo indesejadas, vazavam. As imagens expunham o tal “atraso brasileiro” combatido pela *Cinearte*, que propunha a criação da filmografia *de fato* moderna. Por sua vez, as mediações com o real implicavam o diálogo com imagens oitocentistas, fotografias brasileiras ou não, denotando a frequência ao mundo das imagens que precede a emergência do cinema. Esse repertório imagético oitocentista, no geral, imbricou-se à viagem, na me-

didada em que dela resulta e representa sítios visitados, inscrevendo-se muitas vezes na lógica colonial de reconhecimento do mundo e sua posse, ajudando a estabelecer o tráfego contínuo, rápido, simultâneo, em massa das imagens em ordem planetária. O fotográfico concorreu para o estabelecimento de uma percepção do lá e do aqui, do local e do global, da imagem que documenta e do objeto. Foi em si mesmo um mediador. Aí, a noção de *viagem* adquire, ao longo da leitura, sentidos entrecruzados: a captura da imagem na viagem, o gênero *travelogue*, o tema da viagem nos filmes, o alto trânsito das imagens a tecer entre si relações variadas em sua exibição. Alude às condições da e à própria experiência de ver os filmes naquelas circunstâncias e hoje. A viagem, ademais, revela a atitude por parte dos pesquisadores ao embarcar nessa experiência estética, acadêmica e cinematográfica.

Com base nesse livro, é possível refletir sobre o lugar que o corpo ocupa nessas relações entre imagem e real a considerar as conclusões de Luciana Araújo, sobre a centralidade do corpo nos filmes de major Reis e naqueles comentados por Pizoqueiro. Ou sobre a potência do ritual do poder, dizia Paulo Emílio, para gerar imagens capazes de representá-lo em celebrações de grandeza variada, do funeral de Rio Branco ao Centenário da Independência. No todo, o leitor é surpreendido pelo matiz político conservador desses filmes no temário, no tratamento das imagens, na narrativização, na recepção, nas negociações entabuladas, porque, no limite e no pinga-pinga, representavam do cotidiano a desigualdade social e espriavam, no senso comum, uma percepção modulada pela noção de raça – expediente a justificar tal desigualdade. Ficam em mim perguntas: filmes como *São Paulo: sinfonia da metrópole* (1929) soaram mais arrojados do que pareciam até agora? Não caberia precisar mais os liames entre a geração de cavadores e da *Cinearte*? Há mais pistas no inteligente *Baile perfumado* (1997) para compreender essa produção tanto na fatura da imagem, no instante em que é feita, quanto sua transformação em moeda de poder e na sua rememoração?

#### NOTA

<sup>1</sup> Trata-se de BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Resenha recebida em 19 de março de 2012. Aprovada em 16 de maio de 2012.