

Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural¹

Writing Brazilian cinema history in the XXI century: deconstruct singular history and write plural history

Sheila Schvarzman²

1 Texto apresentado na palestra de abertura do projeto "Minas é Cinema", do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. 2015. Sobre o projeto, ver: <http://www.ufjf.br/cpcine/projetos/financiados/minas-e-cinema/>.

2 Pós-doutorado em Multimeios e doutorado em História Social pela Universidade Estadual de Campinas. É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). E-mail: sheilas1000@outlook.com.

Resumo

Este artigo procura analisar e propor uma forma de construir uma história do cinema brasileiro na contemporaneidade que dê conta da diversidade e da ampliação geográfica dos polos de produção cinematográfica e acadêmica que vêm, continuamente, se manifestando. De que maneira é possível fazê-lo, incluindo novos temas, abordagens e campos que vêm se desenvolvendo desde os anos 1990, sem que distinções hierarquizantes, valorativas e, sobretudo, sem um suposto sentido “nacional” que fundou e fundamentou a escrita dessa história desde o seu surgimento se façam preponderantes? Para responder a essa pergunta, encontramos em Reinhart Koselleck e sua proposta de uma História Plural o arcabouço teórico capaz de dar conta dessas várias e significativas questões.

Palavras-chave

Historiografia, história do cinema brasileiro, história plural.

Abstract

This article intends to analyze and propose a way to build a Brazilian Cinema History in contemporary times that considers the diversity and geographic expansion of film and academic production centers, which has been continuously manifested. How to do it including new themes, approaches and fields that have been developing since the 1990s, without hierarchized and evaluative distinctions and above all, without national sense that founded and justified the writing of this story from its inception to the present days? To this end, we find in Reinhart Koselleck and his proposal for a Plural History the theoretical framework capable of accounting for these various and significant issues.

Keywords

Brazilian cinema history, historiography, plural history.

Escrever uma História do Cinema Brasileiro na contemporaneidade é buscar dar conta da atualização e expansão dos estudos históricos e cinematográficos desde os anos 1990. É engendrar formas de incluir no mapa nacional, constituído por hegemonias tradicionais e solidamente implantadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, que se mantêm e atualizam – através de instituições, como universidades com sólida produção de pesquisas, arquivos significativos, cinematecas, poder econômico e até mesmo a sede do mais influente grupo de comunicação audiovisual do Brasil –, os estudos e abordagens antes vistos como regionais. Trata-se de pensar essa história sem ter unicamente o nacional como categoria fundante, foco e sentido.

Desde 1986, quando foi lançada a *História do cinema brasileiro* (RAMOS, 1986), foram muito poucas e inexpressivas as tentativas de produzir um livro que tivesse por objetivo abarcar toda a trajetória do cinema brasileiro. No entanto, diversas mudanças na historiografia incidiram sobre as pesquisas realizadas, sobretudo no Brasil a partir dos anos 1990, seja pelos estudos no âmbito do Cinema ou da Comunicação, com os Estudos Culturais, mas também pelo amplo papel que assume a relação entre História e Cinema nas pesquisas cinematográficas, ou mesmo pelo desenvolvimento da História Cultural, entre outros (SCHVARZMAN, 2007). Nessa tendência, já era marcante o papel dos estudos literários – presentes, por exemplo, na obra fundamental de Paulo Emílio Salles Gomes sobre Humberto Mauro (1974). Com isso, os trabalhos e o âmbito das pesquisas cresceram e se diversificaram exponencialmente, tanto do ponto de vista dos focos, temas, gêneros e abordagens como do ponto de vista geográfico. Esse panorama, no entanto, acompanhando essas mesmas mudanças com a diversificação e o “esmigalhar”, a fragmentação da própria historiografia (DOSSE, 1992), não induziram a produção de uma nova obra de conjunto sobre o cinema brasileiro. Entretanto, essa história vem mudando, e pensá-la outra vez, coletivamente, requer uma nova reflexão historiográfica.

É no corpo a corpo com a estruturação de uma obra distinta, que consiga reunir e dar conta de expressões múltiplas e significativas das trajetórias do

cinema brasileiro, que transita este artigo. Inicialmente, buscou-se elencar de forma breve características gerais da historiografia já estabelecida, para, em um segundo momento, inserindo a contribuição historiográfica de Reinhart Koselleck, pensar uma estruturação diversificada, plural, ao invés de partir de um centro hegemônico e hierarquizante, capaz de abarcar de forma orgânica as diferentes manifestações que podem e devem compor essa história. É sob essa perspectiva que procuramos desenvolver este artigo.

Uma história de afirmação

A história do cinema brasileiro que se conhece, de maneira geral, é a narrativa que se consolidou basicamente desde os anos 1950, dentro dos marcos sociopolíticos, econômicos, culturais e geográficos hegemônicos do Rio de Janeiro e São Paulo, com algumas poucas exceções, e, que ao longo desse tempo, moldou, a partir desses marcos, a constituição e as visões sobre essa história. Foi a história possível a partir de onde era possível fazer história – Rio de Janeiro e São Paulo – com uma vontade totalizante, pois escrever uma história que aspira à totalidade pressupõe dar a ela um sentido nacional. O sentido da história que surgirá desse pressuposto é afirmar a existência desse objeto menosprezado no mundo da cultura, e entre o público letrado, que era então o cinema brasileiro – ainda que esses estudos surgissem no momento em que o próprio cinema brasileiro se adensava culturalmente com as inflexões políticas do pensamento de esquerda, e sua orientação de “afirmação nacional”, assim como através das influências do neorrealismo, da cinefilia e da emergência do cinema moderno.

Entretanto, desde o título tímido da *Introdução ao cinema brasileiro* de Alex Viary em 1959 – o livro que, segundo Arthur Autran (2007), inaugura o que se chamou de “historiografia clássica” – essa história se definiu como nacional, não apenas porque aspira conter a totalidade, como toda história fundadora, mas também porque toma a parte pelo todo, e como tal, preenche vazios de pesquisa e documentação: o leitor é induzido a entender que o que aconteceu em um

lugar, pode ter acontecido em todos os outros. Assim, os acontecimentos políticos e socioculturais significativos de locais como o Rio de Janeiro, antiga capital da República, e São Paulo, o lugar mais rico economicamente, ambos dotados de universidades e cinematecas, passam a estudar, conter e representar, do seu ponto de vista, todo o país.

Isso certamente não se resume ao cinema, mas, no Cinema Brasileiro, foi um traço definidor, como foi também definidora a tensão constante entre o que se denomina “nacional” e “regional”, marcados por uma importância distinta, hierárquica e de valor. O que selecionar e incluir? Como dar conta das diferenças e expressões regionais sem que isso signifique hierarquizar? E, no entanto, sabemos, a hierarquia se expressa “naturalmente” na própria organização do discurso.

Como enfrentar esses desafios em uma história que deve, ao mesmo tempo, incorporar novos objetos, métodos e documentação? Que lugar cabe ao documentário, cuja produção e relevância política e cultural foram sempre fundamentais – ainda que tratado como forma menor – e tem sido um modo de expressão privilegiado nas últimas décadas? No entanto, não foi costumeiramente incluído nos históricos desenhados, prioritariamente a partir da produção ficcional nas antigas histórias do cinema não só brasileiras.

Em vista desse quadro, como incorporar as mudanças da historiografia ao longo dos últimos quarenta anos e dialogar com a historiografia estrangeira dos estudos de cinema – da América Latina, Estados Unidos, França, Inglaterra, sobretudo, pelo tratamento mais complexo e ou complementar de um mesmo período histórico? Um tratamento plural, e não mais no singular?

É a partir de 1979, com *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, que Jean-Claude Bernardet começa a questionar as construções canônicas da historiografia do cinema brasileiro, exercício aprofundado em 1992 com *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. No sugestivo artigo “Acreditam os brasileiros em seus mitos?” Bernardet retoma a reflexão de Paul Veyne (1984) em *Acreditavam os gregos em seus mitos?*, repondo para o cinema brasileiro a questão da construção sacralizada da narrativa das origens. A partir daí, datações

e ideias estabelecidas, como a marginalidade dos chamados “filmes de cavação” – documentários centrais na manutenção da atividade cinematográfica nos anos 1910-1920 – passam a ser questionadas, assim como a noção fundadora dos ciclos, conceito central na construção clássica do cinema brasileiro e essencial para a compreensão da posição deste diante do cinema hegemônico nas salas, no imaginário e nas formas de produção cinematográfica. O recorte por ciclos foi estrutural na historiografia nacional, através da noção de ciclos econômicos, conforme formulação de Caio Prado Júnior em *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), um dos textos fundadores da compreensão sobre o Brasil que se estrutura entre os anos de 1930 e 1940 (SOUZA, 1995).

A operação crítica de Bernardet se aprofunda com Maria Rita Galvão, quando miram diretamente o “nacional” e o “popular” no cinema brasileiro em 1983. Postura ideológica, dever intelectual e militante desde os anos 1950, a ideia de nacional foi então analisada e questionada pelos autores em seus vários aspectos, desde o surgimento do cinema no Brasil (BERNARDET; GALVÃO, 1983).

No entanto – e apesar dos estudos e das críticas de Bernardet e Galvão entre 1979 e 1983 –, o livro organizado em 1986 por Fernão Ramos, *História do cinema brasileiro*, último esforço de escrita de uma história do cinema nacional abrangente, com vários autores de uma nova geração, é ainda marcado pelas matrizes desenvolvidas por Alex Vianny em sua *Introdução*, de 1959, e textos de Paulo Emílio Sales Gomes, como *70 anos de cinema brasileiro*, em parceria com Adhemar Gonzaga (1966), *Pequeno cinema antigo*, de 1969 (1980), ou ainda o seminal *Cinema brasileiro: uma trajetória no subdesenvolvimento*, de 1973 (GOMES, 1980).

A escrita da história desses autores-fundadores havia sido orientada pelo resgate das manifestações possíveis, como forma de afirmar o alcance, extensão e identidade de uma manifestação cultural que luta para existir diante de condições sempre adversas. Em *Uma situação colonial?*, de 1960, Paulo Emílio Sales Gomes (2016) pensa acerca da ocupação ideológica e cultural do cinema estrangeiro e das elites colonizadas sobre o país, imerso no pensamento e engajamento

terceiro-mundista de Franz Fanon em *Condenados da Terra*, de 1961 (2006), obra de grande influência no Brasil.

É preciso ressaltar, no entanto, que a escrita da história do cinema nos Estados Unidos com Lewis Jacobs desde os anos 1920 ou na França com Georges Sadoul (1949) se colocavam como histórias nacionais. Jacobs inclusive reproduz em sua história do cinema americano, os Pais Fundadores, como na história do próprio país (GOMERY; ALLEN, 1993), em que diretores e os primeiros produtores aparecem como grandes condutores dessa história. Os franceses vão, no entanto, mais longe: como precursores do espetáculo cinematográfico, em busca da afirmação do seu lugar perdido para os americanos e tendo em vista até mesmo suas ambições na historiografia como formuladores da “história universal” – tarefa que dividiram com alemães e italianos desde o século XIX –, empenham-se em escrever não só uma história nacional, como os americanos, mas lançam seu olhar sobre todo o mundo, como fez Georges Sadoul em *História do cinema mundial*, de 1949, na qual incluiu países então tidos como pouco relevantes para o desenvolvimento da sétima arte, como Irlanda, Índia, Egito e outros (1963).

Foram os franceses que postularam, no século XVIII, a noção de História no singular, posta em prática depois da Revolução Francesa. O Iluminismo e a queda da Bastilha abriram à humanidade a ideia de um devir positivo na Terra e não mais no céu, do progresso, da evolução desvencilhada do poder da realeza e da Igreja. A história da burguesia triunfante tinha agora um sentido único e positivo, em oposição ao que se praticara anteriormente, conforme expressa o termo alemão *Geshichtes* (“Histórias”) (KOSELLECK, 1997).

No caso de Sadoul, soma-se a essa herança universalista e singular a militância comunista. Assim, sua história mundial, escrita no pós-guerra, espelha o anseio de paz universal – pregação da União Soviética e do Partido Comunista naquele momento, quando a Guerra Fria já era parte do novo cenário político internacional. Espelha também o engajamento da obra na crítica ao imperialismo americano. Assim, sua história não é guiada apenas por transformações estéticas ou tecnológicas, mas, sobretudo, pela documentação

de todos os países possíveis onde o cinema se manifestou, o Brasil inclusive, com Humberto Mauro como seu representante expressivo. Com essa história mundial sendo construída a partir da França, os Estados Unidos perdiam a centralidade que tinham, naquele momento, na história do cinema, enquanto os franceses recuperavam a deles.

Pensar a historiografia do cinema brasileiro é, portanto, repensar a história política, econômica, cultural e intelectual do país. Trata-se de refletir sobre a constituição de discursos, hegemonias e recortes que definem autoridade, como parece claro na operação de Sadoul.

Por outro lado, no caso brasileiro, ainda que se constituam em esferas distintas e complementares, as designações consagradas de nacional e regional expressam, pela linguagem, uma hierarquia de valor, que implica poder e autoridade. Não é menos verdade que essas designações trabalham sobre abordagens distintas e complementares: uma detalha o que a outra generaliza – o nacional busca as semelhanças e o regional as diferenças. No momento contemporâneo, no entanto, uma nova geografia está se forjando – felizmente, pode-se dizer –, e denominações como “Nordeste”, por exemplo, perdem eficácia como modo de conhecimento, sendo o cinema um lugar marcante de expressão dessas transformações, como bem expressa, entre outros, o cinema produzido em Pernambuco desde 1995.

História/Histórias

Em busca de outros parâmetros, para além da dualidade fundadora, e, nesse sentido, ordenadora e hierarquizante – o nacional e o regional³ –, é possível encontrar Reinhart Koselleck, historiador alemão que escreveu entre 1950 e 2006. A linguagem, de acordo com o autor, é “a primeira interpretação global do mundo” (2014, p. 9).

3 Até porque, desde os anos 1960, os conceitos também vêm passando por uma revisão com a História Conceitual, que incide, entre outros campos, sobre a linguagem e a semântica na composição da ideia de história, que é também historicamente determinada.

Koselleck lutou pela Alemanha na Segunda Guerra Mundial. Nessa condição, passou pelo campo de concentração de Auschwitz, e, por fim, ficou preso em um campo de prisioneiros na União Soviética. Essas experiências diversas o levaram a refletir sobre o conceito e as formas de escrita da história em sua relação com a linguagem, com os diferentes estratos do tempo e experiências dos indivíduos. Ao introduzir a noção de *espaço de experiência*, o tempo histórico se amplia, torna-se mais variado, pois a experiência e suas vivências dependem da inserção social de cada sujeito.

Dessa forma, a dualidade entre história nacional e regional não é apenas da ordem da vivência geográfica e espacial, de hegemonia e controle de uma instância sobre outra, mas também de vivência do próprio tempo e da condição social e econômica.

A história sempre tem a ver com o tempo, com tempos que permanecem vinculados a uma condição espacial, não só metafórica, mas também empiricamente. Os espaços históricos se constituem graças ao tempo, que nos permite percorrê-los e compreendê-los, seja do ponto de vista político ou econômico. (KOSELLECK, 2014, p. 9).

Os “estratos de tempo”, metáfora geológica, como observa o autor, permitem remeter a diversos planos, com durações e origens diferentes, mas, ainda assim, simultâneos e presentes (KOSELLECK, 2014).

A reflexão sobre o tempo e o espaço por meio da experiência conecta-se ao conceito de História que o autor revisita exaustivamente, observando, entre outros, os desdobramentos do projeto teleológico da História, desde a Revolução Francesa, passando por Marx. Dessa forma, em oposição a essas concepções histórico-filosóficas finalistas e unificadas, Koselleck tematiza um modo de escrita que vê a História como composta por uma pluralidade de histórias não convergentes com sentidos e experiências distintas, conforme tematiza Niklas (2012) em estudo sobre a obra do autor. Trata-se de uma história aberta à pluralidade, como se pode ver em seu artigo sobre *Eclusas da memória e estratos da experiência*, no qual analisa a *Influência das duas guerras mundiais na consciência social* (KOSELLECK,

2014), enfocando práticas e experiências dos diferentes povos beligerantes que ocorreram sob múltiplas formas, mas também com muitos pontos de encontro.

Dessa forma, o historiador faz emergir em seu trabalho uma ampla gama de estratos de vivências de um mesmo evento no tempo e no espaço, focando, por exemplo, experiências traumáticas como a guerra e suas formas de luto e celebração – como as comemorações ou a construção de monumentos –, indicando dessa forma as possibilidades inclusivas de escrita de história não mais no singular, mas de uma visão ampla, plural, sincrônica e diacrônica, convergente ou não. Outros exemplos nesse sentido podem ser encontrados em artigos como “Alemanha, uma nação atrasada?”, muito útil para as reflexões brasileiras.

História(s) do cinema brasileiro?

Assim, partindo dessas premissas, no que tange especificamente à história do cinema brasileiro, não é mais possível pensar em um Ciclo Regional ou até mesmo um Cinema Regional apenas porque aconteceu fora da capital federal, mas, ao contrário, num Cinema Silencioso, que, até o advento do sonoro, se manifestou de formas semelhantes e distintas em diferentes regiões do Brasil. O que ordena sua inclusão é o fato mesmo de ter existido, deixado rastros e ter sido estudado. Dessa forma, experiência individual, testemunhos orais, revistas locais, produções, realizadores itinerantes, tão comuns no período, poderão ser devidamente incluídos, e com essa maior profusão de manifestações, iluminar não só a produção de outros locais, como a dos próprios centros hegemônicos.

Com isso, mais do que resgatar e afirmar a existência nacional da atividade, torna-se possível observar de forma mais ampla e com suas características específicas o que eram então as facilidades de realização antes do sonoro, a atração pela tecnologia, vontade de invenção, a emulação do que se via nas telas e a promessa de uma atividade econômica lucrativa. Isso sem contar o que foram os próprios filmes, as instigantes relações intermediárias, parcialmente resgatáveis pela documentação escrita local, quando filmes inexistem.

Essa história plural inclui não apenas a realização, mas também a exibição e a própria recepção nos testemunhos sobre a experiência do cinema: ir ao cinema, o lugar do cinema nas vivências e sensibilidades, assim como as sociabilidades em torno do cinema. Do mesmo modo, torna-se necessário agregar o contato com novas tecnologias, desde a introdução do som, e as relações com veículos audiovisuais, como a televisão.

Assim, pode-se de compreender e acolher a singularidade pela singularidade, mas também estudar a origem e o desenvolvimento dessas experiências individuais no jogo de interação constante com a História no singular: a história do cinema brasileiro, do cinema, do Brasil, o desenvolvimento nos diferentes estados do país, relações entre os picos de produção e o desenvolvimento econômico e político, gêneros cinematográficos preferidos e suas adaptações, os *gender studies*, e muito mais.

Isso permite colocar em pauta a própria historiografia e a centralidade dada à capital federal como o padrão para as outras regiões. E, se isso é muito claro para o período silencioso, quando os exibidores ambulantes estrangeiros entravam, em grande parte, no território brasileiro pelo norte, trazendo filmes e equipamentos – inclusive sonoros –, é igualmente claro para os estudos sobre a cinefilia ou a explosão do super-8 entre os anos 1950 e 1980, ou a produção audiovisual desde a “retomada”.

A partir desse enfoque, é possível dissolver também as formulações em torno da excepcionalidade, que é também cambiante e historicamente determinada: o herói, o gênio, o mestre e os condutores. Se pensarmos no papel que Humberto Mauro tinha nos anos 1960 para Paulo Emílio Sales Gomes e o Cinema Novo como expressão de brasilidade, autenticidade, além de se incensar suas formas independentes e baratas de produção e o seu quase total esquecimento hoje como realizador⁴, trata-se de uma mudança muito expressiva a se considerar, e

4 Em que pese sua valorização para a História em trabalhos acadêmicos sobre os documentários do Instituto Nacional de Cinema Educativo.

que diz muito sobre as formas contemporâneas, a estética, conteúdo e recepção das produções.

Saímos da excepcionalidade romântica e utópica do indivíduo para as singularidades, conforme definidas por Deleuze (1992), opondo-se à noção de sujeito: somos todos seres singulares, diferentes uns dos outros. Singulares na multiplicidade. E é dessa maneira que as experiências individuais – mesmo quando longe de grandes centros – de que fala Koselleck, fazem sentido e devem encontrar formas de expressão diversificadas, plurais.

Com a dissolução dos embates pelo nacional no Brasil, a partir das críticas da pós-modernidade e do neoliberalismo, no fim dos anos 1980, passa a ser possível observar como, na imitação de matrizes cinematográficas internacionais, traços nacionais observados como característicos de uma escrita e de formas próprias, de uma visão de mundo e de preconceitos sociais, tornam-se mais do que visíveis e revelam muito sobre a cultura e a sociedade.

Como a imitação era vista como um mal, não era estudada, e sim rejeitada. Excluía-se inclusive a observação dos diálogos com as cinematografias estrangeiras e deixavam-se de lado outros aspectos próximos ao cinema brasileiro, como a influência do circo ou do teatro de variedades sobre os filmes realizados, entre outros.

Era raro até mesmo levar em conta os diálogos que se estabeleciam com o cinema que os historiadores e críticos julgavam como “bom cinema” (que conheciam) e que imaginavam serem vistos pelos realizadores. Deixavam-se de lado os gêneros à época mais populares, tal como os seriados, cuja influência pode ser encontrada em diversos filmes silenciosos (ARAÚJO, 2012), ou até mesmo em trabalhos com as obras dos anos 1950 em sua relação com o cinema mexicano, entre muitos outros.

Nesse escopo, é possível ainda incluir Dudley Andrew, que propõe em *An atlas of world cinema* (2004) outra leitura sobre as relações hegemônicas do cinema americano com diferentes cinemas nacionais, baseada na literatura, tomando a conceituação de Franco Moretti (2000), que propõe considerar o cinema americano

e a linguagem cinematográfica clássica como o latim, em relação às várias culturas que dela se apropriam, construindo seu próprio vernáculo. Isso permite deixar de lado o juízo de valor sobre a imitação, ou a visão sobre “o galho secundário [...] do arbusto de segunda ordem no jardim das musas” (SOUZA, 1959, p. 9)⁵, para, ao invés disso, observar as apropriações várias, em que terminam por ser prevalentes formas narrativas e de expressão local.

Por outro lado, tudo o que se tem feito nos últimos dez anos deve muitíssimo às novas tecnologias e à produção dos arquivos documentais e fílmicos: o acesso a materiais diversificados inéditos está mudando a escrita da História. Novas fontes, parâmetros nacionais e internacionais, com os prolíficos estudos comparativos e multiculturais, vêm permitindo muito mais histórias e perspectivas para um entendimento ampliado.

É inestimável o papel de Paulo Emílio Sales Gomes na constituição da historiografia do cinema brasileiro. No entanto, é necessário rever a centralidade de *Cinearte* nos anos 1920, à luz, por exemplo, da obra significativa de Luiz de Barros – obra essa que, pelo que vem sendo levantado, teve grande relevância. Luiz de Barros foi um realizador, que fez trânsito direto entre o palco e a tela, entre o teatro e o cinema, realizando hibridismos desde 1910 ou 1920 (FREIRE, 2017).

É árduo mudar. Há questões de autoridade já estabelecida, cânones. No entanto, é preciso estabelecer o diálogo. Questionar a tradição. Desconstruir o estabelecido que as novas fontes e abordagens autorizam. Karla Holanda, por exemplo, com seu trabalho sobre o documentário do Nordeste (2008), mostrou como esse Nordeste que foi inventado ao longo do século XX (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009) não se confirma nos filmes da própria região. Pesquisa regional, paradigma historiográfico nacional.

Além disso, o foco em filmes ou diretores cede espaço também para outros personagens. Técnicos, produtores, cenógrafos, fotógrafos, atores e roteiristas emergem em testemunhos de relevante valor documental, como ocorreu com a

5 A definição completa é “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas”.

Coleção Aplauso da Imprensa Oficial de São Paulo; são assim incorporados às novas possibilidades de escrita de uma história centrada não apenas no cinema de ficção, em filmes e seus diretores.

O documentário também deve ser abordado não apenas em suas vertentes já estabelecidas e consagradas, a partir dos anos 1950, mas igualmente, desde as experiências do cinema silencioso, que, enfrentando o caráter pejorativo que foi colado à expressão na época (“cavação”), foi devidamente reavaliado, ressaltando não só as figuras de Silvino Santos e do major Thomas Reis, mas realizadores, como Iginio Bonfilioli, entre tantos outros. Além disso, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde pôde continuar a fazer cinema, Humberto Mauro e o Departamento de Imprensa e Propaganda também encontram seu lugar de pleno direito. Em vista disso, como não incluir o cinema científico, ou os cineclubes onde o cinema amador se desenvolvia a pleno vapor, e com desdobramentos significativos na carreira de nomes como Gustavo Dahl ou Thomaz Farkas, conforme mostrou Foster (2016).

Com a compressão de tempo e espaço dados pela tecnologia, as relações que se estabelecem entre os diferentes níveis – regional ou nacional – ou estratos do tempo, mudam muito. As distâncias espaço-temporais estão mudando essas relações, elas não mudam o passado, as distâncias entre uma cultura metropolitana e uma cultura da província. Porém, com a homogeneização que a televisão operou na cultura brasileira, e em contrapartida, como a universidade implantada em todo o país nos novos programas de pós-graduação em Comunicação e mesmo em História ou Literatura, vem permitindo o trabalho científico e a crítica a essa dualidade, que, se não desapareceram, ganharam novas conotações. É onde não existem cinemas que a cultura cinéfila via internet tem se desenvolvido mais. Isso não quer dizer que a ausência de salas de cinemas, até mesmo em capitais como Florianópolis ou Fortaleza não seja um dado trágico e marcante do empobrecimento e do autoritarismo, imposto pelo capitalismo da convergência, que sob o manto da liberdade de escolha individual impõe a cultura do mesmo,

como se pode ver pela ocupação das salas de cinema até mesmo em grandes centros, como Belo Horizonte ou São Paulo.

O cinema é uma atividade global e de circulação. Tivemos e continuamos a ter muita circulação, não só de ideias, modelos, mas também de profissionais. Além disso, os Estados Unidos não são a produção hegemônica nas telas apenas no Brasil. Os estudos agora são feitos em perspectivas multinacionais, transnacionais, intermediárias, em cruzamentos com a América Latina, bem como com países ibero-americanos, ou de língua portuguesa com a Europa, mas também a África e com os Estados Unidos. As referências, pontos de ancoragem e comparação estão tremendamente diversificados. Dentre eles, temos também as referências regionais.

As histórias devem compor a história hoje. Não mais História, mas Histórias. Histórias que podem abarcar – no caso nacional – uma quantidade expressiva de manifestações que permitam iluminar todas as esferas. A pluralidade detalha, dá tons característicos, contradiz, complementa. Preenche lacunas onde inexistem documentos. São complementares, conflitantes. Instalam tensões e não acordos homogêneos. É parte e é todo. Permitem pensar a história no plural. Não só como somatória, mas, ao contrário, como singularidade e experiência, como nos fala Koselleck, desmontando e pondo a nu as construções de “comunidades imaginadas” de que fala Benedict Anderson (2008) ao estudar justamente o nacionalismo. Contraste, tensão, contradição, complementação. Colorido, vivências, rupturas e permanências.

Mas essa postura contempla também histórias comparativas latino-americanas, ibero-americanas pensadas de um ponto de vista da hegemonia americana. Trânsitos continentais, uma vez que expressões culturais e artísticas como o cinema são globais desde sua origem, e as relações entre o chamado primeiro e terceiro mundo foram de ampla circulação e influência mútua, e só agora, com estudos multiculturais e transnacionais, devidamente observados.

Assim, não é preciso aceitar a hierarquia que esferas em sua denominação discursiva pressupõem, pois estamos conscientes de que nacional e regional são mecanismos de poder a partir do saber que se ancoram na escrita da história.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDREW, D. An Atlas of World Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Detroit, v. 45, n. 2, p. 9-23, 2004.

ARAÚJO, L. C. Os seriados norte-americanos e o cinema brasileiro dos anos 1920. *Contracampo*, Niterói, v. 24, p. 159-177, 2012.

AUTRAN, A. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 17-30, 2007. Disponível em: <<http://bit.ly/2oElhzA>>. Acesso em: 12 out. 2016.

BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1992.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, G. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DOSSE, F. A. *História em migalhas: dos Annales à Nova História*. Campinas: Unicamp, 1992.

FANON, F. *Os condenados da Terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2006.

FOSTER, L. S. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. 266 f. 2016. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2pttKL4>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

FREIRE, R. L. O cinema no Rio de Janeiro: 1914 a 1929. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Sesc 2017.

GOMERY, D.; ALLEN, R. *Film and History: theory and practice*. Boston: Mc Graw-Hill, 1993.

GOMES, P. E. S.; GONZAGA, A. *70 anos de Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980.

_____. Uma situação colonial? In: CALIL, C. A. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1982. v. 2.

HOLANDA, K. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.

KOSELLECK, R. *L'expérience de L'histoire*. Paris: Gallinard: Le Seuil, 1997.

_____. *Os estratos do tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MORETTI, F. Conjecture on World Literature. *New Left Review*, London, n. 1, p. 54-68, 2000.

NIKLAS, O. *History in the Plural: an introduction to the work of Reinhart Koselleck*. New York: Berghahn Books, 2012.

PRADO JÚNIOR, C. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1942.

RAMOS, F. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: ArtEditora, 1986.

SADOUL, G. *Histoire du Cinéma Mondial des origines à nos jours*. Paris: Flammarion, 1949.

_____. *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

SCHVARZMAN, S. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, Santa Cruz, v. 10, n. 17, p. 15-40, 2007.

SOUZA, A. C. M. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1959.

_____. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9-21.

VEYNE, P. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

submetido em: 4 set. 2016 | aprovado em: 27 out. 2016