

ENTREVISTA

com Eduardo Morettin

**POR VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI
e RENATA SILVEIRA DUTRA**



Eduardo Victorio Morettin graduou-se em História, fez mestrado em Artes e doutorado em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo, e realizou pós-doutorado na Université Paris I. Professor de História do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da USP, é autor de *Humberto Mauro, Cinema, História* (SP, Alameda Editorial, 2012) e um dos organizadores de *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual* (2ª ed., SP, Alameda Editorial, 2011), *História e Documentário* (RJ, FGV, 2012) e *Visualidades Hoje* (Salvador, Edufba, 2013).

É um dos líderes do Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”. Em 2010 foi professor visitante da Université Paris-Est Marne-la-Vallée. É membro do Conselho da Cinemateca Brasileira desde 2007. Foi membro do Conselho Deliberativo das seguintes instituições e associações científicas: Museu Paulista (2005 - 2007), Instituto de Estudos Brasileiros (2010 - 2014), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2008 - 2010 e 2013 - 2015), Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (2013 - 2014), Núcleo Regional São Paulo da Associação Nacional de História (ANPUH/SP) (1998 - 2000 e 2004 - 2008), Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) (2007 - 2011). Presidiu a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) no biênio 2013 - 2015 e integrou a diretoria da ANPUH/SP entre 2000 e 2004 e da ANPUH entre 2007 e 2009¹.

Eduardo Morettin se dispôs a conceder esta entrevista para a **Revista Cantareira**, na qual discorre sobre sua formação intelectual, seu percurso universitário, algumas produções acadêmicas, além de discutir questões pertinentes às relações entre os campos da História e do Cinema e avaliar as condições para o trabalho do historiador fora da academia. A entrevista foi realizada por vídeo conferência na manhã de 21 de outubro de 2015, com Vinícius Piassi e Renata Dutra, graduandos da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), também responsáveis por sua transcrição.

Revista Cantareira [RC]: Considerando os caminhos percorridos em sua trajetória profissional para o trabalho com cinema, como se deu esse trânsito

1 Informações disponíveis no Currículo Lattes do entrevistado: <http://lattes.cnpq.br/4673512503585529>.

Eduardo Morettin [EM]: Eu me formei em história nos anos 1980. Entrei no curso de graduação em 1983, e naquela época havia acabado de ser publicado o livro de Marc Ferro, “Cinema e História”. Nosso primeiro contato com o autor foi com o texto “O filme, uma contra-análise da sociedade?”, publicado em 1976 em português dentro da coletânea organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, *História: novos objetos*. Havia no curso, então, um certo estímulo para realizarmos pesquisas sobre cinema, campo relativamente novo na época. Existia da parte dos alunos muito interesse em relacionar o prazer proporcionado pelos filmes com o trabalho do historiador.

Devo lembrar também de uma questão ligada à acessibilidade dos materiais. Hoje é possível assistir a qualquer obra pela internet. Na época, porém, eu me recordo que para se exibir um curta como *Chapeleiros* (1984), de Adrian Cooper, visto na disciplina “História do Brasil República”, ministrada pelo professor Edgard Carone, era necessário, primeiro, conseguir o curta, o que não era propriamente fácil, e, depois, um projetor em 16mm, alguém que soubesse manuseá-lo, etc. Não era uma tarefa muito simples. Por outro lado, nos anos 1980 a tecnologia do vídeo, do VHS, se dissemina, fazendo com que, nas salas de aula, fosse mais freqüente a projeção e o uso de filmes nos cursos universitários.

O movimento rumo ao cinema foi o mesmo em vários que são contemporâneos daquele curso, como a Mônica Campo, que ingressou, salvo engano, em 1984, e de colegas de turma, como Alcides Ramos e Cláudio Aguiar Almeida. Orientado pela professora Maria Helena Capelato, Claudio foi um dos primeiros a defender uma dissertação sobre cinema e história. Em 1993, seu trabalho, publicado posteriormente em 1999, versava sobre o filme *Argila* (1940), de Humberto Mauro.

Há no fundo uma questão de geração e de interesses comuns. Nesse sentido, foi importante a atividade cineclubística que desenvolvemos no Departamento de História entre 1984 e 1986, tentando promover esse diálogo com os historiadores por meio de cursos ou mostras sobre o tema. Para mim, em particular, foi fundamental a decisão de cursar, como aluno especial, disciplinas na graduação em Cinema e Vídeo no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. Tive contato, então, com Ismail Xavier, Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet. Maria Rita foi muito importante na minha formação, porque ela me indicou, em 1987, para participar, como bolsista de Iniciação Científica, de um projeto na *Cinemateca Brasileira*. Financiado pelo CNPq e coordenado pelo Carlos Roberto de Souza, o projeto se dedicou a incorporar os filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) vindos da Embrafilme ao acervo da Cinemateca. Foi possível realizar também uma série de pesquisas sobre Humberto Mauro, contratado em 1936 para ser o diretor técnico do instituto, órgão que pertencia ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Por intermédio deste trabalho, tive a oportunidade de conhecer em profundidade a obra de Mauro. Da frente *Cinemateca* veio a ideia do mestrado, sobre uma produção do INCE, *Os Bandeirantes*, de 1940. Do contato com as disciplinas na ECA, a possibilidade de ser orientado pelo Ismail.

RC: O que você diria da experiência de ter sido orientado pelo professor Ismail Xavier? Que reflexão você faz sobre sua influência em sua trajetória acadêmica?

EM: Ismail já era uma referência, porque ele tinha publicado *Sétima arte: um culto moderno* (São

Paulo: Perspectiva, 1978) e, em 1983, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*"(1ª ed. 1983; 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007)", obra seminal. É um livro que afirma o lugar e a primazia da análise fílmica para a compreensão dos projetos ideológicos. O que, para mim, formado em História e, portanto, muito preocupado com o contexto, foi revelador. Abriu-se um campo de possibilidades, derivadas da articulação que vislumbrava entre estética e política, ou seja, entre a análise fílmica e a pesquisa histórica. A partir daí, eu resolvi fazer o meu mestrado e o meu doutorado na ECA (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo).

O meu mestrado foi feito sob orientação do Ismail porque eu achava que na História me faltaria justamente essa discussão de caráter estético ligada à análise fílmica. Eu acreditava, e creio ter acertado nesta decisão, de que com ele eu poderia trabalhar essas questões de forma mais acurada. Os colegas acima citados optaram por fazer a pós-graduação na História, o que, certamente, contribuiu para que os resultados diferissem.

A experiência de orientação com ele foi fantástica. Além da conhecida erudição e capacidade intelectual, ele sempre foi muito generoso com seus orientandos, tanto no que diz respeito à presença em todos os momentos deste processo, quanto tem no acolhimento de projetos bem variados. Se você entrar no sistema *Dedalus* (Banco de dados bibliográficos da USP), pertencente ao *SIBIUSP* (Sistema Integrado de Bibliotecas da USP), e fizer um levantamento das teses e dissertações que ele orientou, perceberá essa variedade temática. De certo, em comum há a questão da análise fílmica e de certos campos que o preocupam, como o cinema moderno.

Quando ingressei no mestrado, em 1990, meus colegas eram Fernão Ramos, Lúcia Nagib, Mariarosaria Fabris, Rubens Machado Júnior, Antônio Carlos Amâncio, mais conhecido como Tunico Amâncio. O primeiro estudava a questão do realismo, enquanto Lúcia terminava sua pesquisa sobre Werner Herzog. Mariarosaria estava enredada com Nelson Pereira dos Santos, e Rubens finalizava seu estudo sobre o cinema paulistano dos anos 1920. Tunico, por sua vez, tinha por tema a Embrafilme. A esses mestrados e doutorados, outros se seguiram, mantendo-se essa diversidade, o que era muito estimulante do ponto de vista dos debates e reuniões que promovíamos.

Nem sempre, portanto, as pesquisas orientadas por Ismail entravam em campos em que havia da parte dele uma reflexão acumulada. Não correspondiam a zonas de conforto. É nesse sentido que falo de generosidade, principalmente quando pensamos no quadro atual, muito orientado para a constituição de grupos de pesquisa em plataformas de reflexão comuns. O que lhe interessava, e ainda interessa, era estimular o diálogo, a partir da análise fílmica, com outras áreas, como a História, a Literatura (ele mesmo foi um dos que realizou com maestria essa ponte), as Artes Visuais, a Arquitetura, o Teatro (outra vertente bem sólida de sua reflexão) etc.

Além disso, durante anos eu assisti suas aulas na graduação e na pós-graduação desde os anos 1980 até a sua aposentadoria, nos anos 2000. Minha primeira disciplina como professor do departamento foi em 2002, em substituição a ele, que se aposentou formalmente um pouco depois. Na pós-graduação ele continua ativo.

Uma novidade para mim, egresso da FFLCH, era a exibição dos filmes integrais em uma época de pouco acesso, como já disse. Trata-se de uma tradição instaurada pelo Paulo Emílio, de provocar a sensibilidade estética no aluno/espectador. Projeção seguida de discussão, dinâmica que eu ainda preservo em minhas aulas hoje. Voltando às aulas do Ismail, era sempre impressionante perceber que, ano após ano, ele trazia uma questão nova, não pensada por nós, chamando nossa atenção para o filme e para a necessidade de se ter uma postura 'desarmada' em relação às imagens. E o repertório era muito variado, porque o Ismail trabalhou com o cinema clássico, David Griffith e o

melodrama, e o cinema moderno, com teatro e literatura, etc. Ele tem um arsenal de referências que enriquece muito a discussão e estimula nosso envolvimento com o filme.

Esse quadro, por fim, se reflete, em certa medida, nessa diversidade de orientações que mencionei. Toda e qualquer pessoa que entrou em contato com ele nessas situações se sentiu estimulado a pensar diferentes questões a partir desse repertório. Resumindo, a questão da análise fílmica, do melodrama e da literatura foram fundamentais na minha formação. Hoje ele se tornou um amigo e parceiro de trabalho em diferentes projetos. Procuo, na medida do possível, fazer *jus* a tudo o que aprendi em suas aulas e textos.

RC: E qual era a repercussão da escolha do cinema como objeto para a pesquisa em História? Considerando que não era uma tendência ainda, que no Brasil se tratava de algo recente, como essa escolha repercutia entre os colegas da graduação, da pós, e qual era o retorno dos professores em relação a essa questão?

EM: Havia um interesse por isso na época, como comentei. Existiam outros pesquisadores envolvidos com o estudo de fontes não textuais, como a música. Era o caso do professor Arnaldo Contier, estudioso da obra de Heitor Villa-Lobos e alguém que incentivava muito em sala de aula o trabalho com outras fontes. Em “História Contemporânea” foi marcante o estudo do futurismo italiano e suas relações com o fascismo. Nicolau Sevchenko, recentemente falecido, foi outro apoiador. Lembro-me dele em uma seção do cineclubes lendo os folhetos que preparávamos sobre os filmes e cobrando de nós uma opinião pessoal. Ulpiano Bezerra de Meneses procurou trazer a questão da cultura material em sua disciplina. Havia, enfim, um espaço para pesquisas preocupadas em trabalhar com documentos não textuais. Porém, no que diz respeito ao cinema, eram poucos professores disponíveis ou interessados em orientar. Esta falta de disponibilidade e/ou interesse estava relacionada à dificuldade em incorporar a dimensão estética, questão hoje melhor resolvida, não só na USP.

Nos anos 1980/1990, havia certa dificuldade em perceber a dimensão estética como parte integrante da análise, de crítica ao filme como documento histórico. No caso do cinema, se você não domina a análise fílmica, compromete-se o rendimento do exame do documento na perspectiva de uma fonte para a compreensão de um período. Trata-se de uma dificuldade natural para uma geração de historiadores que entrou na universidade nos anos 1960/1970 e que, em sua grande maioria, tinha no horizonte os chamados ‘novos documentos’. A minha geração foi a que completou esse percurso, incorporando o teatro, tal como fez Rosângela Patriota, e a música, com Marcos Napolitano, orientado pela professora Maria Helena Capelato, para ficarmos em algumas referências.

Em pesquisa realizada pelo grupo que coordeno juntamente com Marcos Napolitano² foi feito um levantamento de teses e dissertações sobre Cinema e História. Constata-se que os primeiros trabalhos acadêmicos não foram defendidos na USP: há um na UFF de 1989, outros do início dos anos 1990, indicativo de algo rarefeito e atomizado. É a partir dos anos 1990 que o número de pesquisas começa a crescer em quantidade, sendo que no século XXI a tradição se consolida e se amplia. Creio que faço parte desse processo geral, de acúmulo de reflexão

2 A pesquisa está disponível no site <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/>, do grupo de pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”. O banco de teses e dissertações está sendo organizado por data, mas a maior parte das pesquisas desenvolvidas na área de cinema e história no Brasil já estão disponíveis.

teórica e de prática. As discussões teóricas também são marcadas pelas traduções dos trabalhos referenciais para o português. Como o texto acima referido de Marc Ferro foi logo traduzido, tornou-se bibliografia básica, sendo bastante proveitoso para quem se iniciava naquele campo.

RC: O livro “Humberto Mauro, Cinema, História” é resultado de suas pesquisas de mestrado e doutorado. Como foi produzir essa obra? Comente seu trabalho acadêmico e o percurso editorial do livro.

EM: No mestrado, defendido em 1994 ao analisar *Os Bandeirantes* (1940), percebi a importância de *O Descobrimento do Brasil* (1937), também de Humberto Mauro e produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia. Esse filme teve a orientação histórica de Roquette-Pinto e Afonso de Taunay, que participaram diretamente da produção do INCE, e mobilizou uma série de estratégias de autenticação do discurso fílmico que se encontram presentes no “documentário histórico sobre as bandeiras”, principalmente no que diz respeito ao uso das fontes visuais, as pinturas de história.

No projeto de doutorado, além da análise de *Descobrimento*, a proposta era a de estudar os filmes sobre o universo rural realizados por Mauro dentro do instituto, com destaque para a série *Brasilianas*. Ainda acho que falta, sobre esse e outros filmes do diretor mineiro, uma pesquisa que articule os projetos ideológicos com a análise estética.

Logo no início de 1996, quando comecei meu doutorado, eu me deparei em *Descobrimento* com a música composta para o filme por Villa-Lobos, a produção historiográfica do Taunay (da qual eu já tinha uma dimensão por conta do trabalho no mestrado), a questão do índio e da antropologia em Roquette-Pinto, a historiografia sobre o tema do descobrimento e a sua imensa produção iconográfica. Constatei de imediato que deveria me restringir à análise desse filme e deixar de lado os outros, decisão que contou com o apoio de Ismail.

Do ponto de vista editorial, o conselho dele na época foi que eu esperasse a defesa, que aconteceu em 2001, para fazer um trabalho de edição da dissertação e do doutorado para publicação do livro, o que fez todo sentido. A sua publicação cumpriu uma trajetória bem conhecida de todos. Os livros que hoje são oriundos de pesquisas universitárias têm um mercado editorial cada vez mais reduzido, situação acentuada pelo portal teses da CAPES e pelas bibliotecas digitais universitária. A crise atual agrava ainda mais o quadro. São poucas, enfim, as editoras que trabalham com esse material. No estado de São Paulo a FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) tem uma política de apoio a publicações, que, no meu caso, permitiu que o livro fosse publicado pela Alameda Editorial, que apostou no projeto e fez a edição. Porém, entre sua edição e publicação, foram 4 anos. A princípio o livro seria publicado pela Cosac & Naify, mas, devido a uma série de problemas internos da editora, levei o projeto para a Alameda, com excelente resultado. O prefácio de Ismail e a orelha de Maria Helena Capelato foram muito representativos para mim desse percurso.

A perspectiva metodológica adotada no livro se aproxima muito da empregada pela historiadora Sylvie Lindeperg, que escreveu um livro em 2007 sobre *Noite e Neblina*, um filme de Alain Resnais, de 1955, média metragem sobre os campos de extermínio nazista. Ela define seu método como o da micro-história em movimento, movimento realizado a partir das questões postas pelo filme, que se encontram nele. Em meu caso, *Descobrimento* e *Os Bandeirantes* mobilizam diversos projetos ideológicos, como o cinema educativo e a política cultural do próprio governo Vargas, além dos outros que já citei. São as questões suscitadas pelos filmes que evocam os projetos. Trata-se de um rigoroso exercício de análise fílmica a fim de apontar quais são as

questões que poderiam dialogar com as imagens, valorizando o chamado específico fílmico, não enxergando o filme como reflexo ou espelho do que se encontra no contexto histórico.

RC: Em seu artigo “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, você analisa a construção do cinema como documento/objeto histórico pelo historiador francês, levantando questões acerca das relações entre cinema e história. A partir do estado atual da historiografia, qual o estatuto das proposições teórico-metodológicas de Ferro?

EM: Marc Ferro, como disse, foi importante porque ele foi o primeiro a trazer de forma sistemática o cinema para o centro da reflexão e da pesquisa históricas. Nos anos 1960, ele teve uma experiência como consultor e montador de filmes de caráter histórico com o uso de materiais de arquivo, e isso fez com que escrevesse alguns artigos na *Revista Annales*, antes de “O filme, uma contra-análise da sociedade?”, publicado em 1971. Pensando em tudo o que escreveu depois, é possível situar “O filme...” como um texto-plataforma, lançador de projetos para várias direções que nem sempre atingiram seu alvo ou concretizaram o ataque previsto. Trata-se de um projeto que, no fundo, ele nunca desenvolveu a rigor. No texto que escrevi, sintetizo esse percurso: em seus artigos dos anos 1980 e 1990, Ferro sempre retoma os mesmos pressupostos, não importa se o tema é cinema russo, africano ou norte-americano e se o objeto for a televisão ou o filme publicitário. Além disso, demonstrei que nele o saber histórico prevalece sobre as imagens. Há sempre um movimento de corrigir as imagens a partir de um saber histórico preexistente. Por fim, manifesto minha discordância em relação à ideia de que é possível dividir o filme entre seu significado aparente e seu significado latente, como se a obra pudesse ser trabalhada em duas dimensões dicotômicas, sem outro tipo de articulação e tensão. Procuo ressaltar que na análise fílmica deve prevalecer uma perspectiva dialética, distante do que faz Ferro nos poucos exercícios de *close reading*.

Meu texto é fruto de uma insatisfação, nos anos 1990, decorrente do contato com o trabalho de Ismail, de que o exame de um filme exige mais do que identificar os projetos de origem. Ao mesmo tempo, é uma crítica à ideia de que uma nova história se faz com novos documentos. Como nos lembra Ulpiano Bezerra de Meneses, é preciso, antes de tudo uma problemática histórica que oriente a pesquisa³. O meu artigo é fruto dessa insatisfação, já presente nos *papers* entregues para avaliação nas disciplinas da pós-graduação que realizei e apresentada, parcialmente, nos congressos científicos.

No Brasil, a centralidade de Ferro se deve à sua rápida tradução para o português, o que o tornou a referência sobre o tema. Robert Rosenstone passou a disputar com ele esse lugar, também devido a tradução para o português. Isso cria uma situação curiosa, pois pesquisadores fazem uma junção de tudo o que foi traduzido para o português, juntando “alhos com bugalhos”, dado que Rosenstone trabalha com uma chave de interpretação distinta da de Ferro. Sylvie Lindeperg, raramente traduzida, avança nesse campo, pois está preocupada com a análise fílmica, articulando-a à problemática histórica. Como seus livros não estão disponíveis em português, não se tornou, ainda, referência.

No próprio site do nosso grupo de pesquisa “História e Audiovisual”, já mencionado aqui, encontram-se teses, dissertações e publicações sobre o tema que demonstram a consolidação do campo. Entretanto, dada a natureza destes trabalhos, em muitos encontramos, principalmente na introdução, a tentativa de se fazer um apanhado, que

3 Ulpiano T. Bezerra de Meneses. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 27, 2003.

começa em Ferro, às vezes passa por mim para se fazer a crítica, e depois chega ao Rosenstone, com uma ou outra referência adicional. É óbvio que esse tipo de apanhado é importante para quem está entrando no universo e que precisa demonstrar, principalmente para a banca examinadora, que conhece o percurso teórico. Porém, não acredito que seja a introdução o lugar deste percurso, ainda mais tão acidentado e cheio de atalhos duvidosos. De início deve-se definir o que importa do ponto de vista metodológico a fim de entendermos o exame que será feito na relação do cinema com a história.

Atualmente, as teses e dissertações sobre o tema entram direto na discussão sobre o objeto e as fontes, uma tendência comum. Hoje são raros os autores que justificam o seu percurso, ao contrário dos que defenderam seus trabalhos nos anos 1990 e 2000. É possível constatar essa ausência também nos dossiês dedicados ao tema, como os publicados pela revista *Estudos Históricos*⁴ e *Significação*⁵. Não há, praticamente, discussão teórico-metodológica, como se houvesse o pressuposto de que isso já está dado. Eu não preciso hoje, em um artigo para uma revista científica, introduzir Ferro. Por um lado, isso indica o lugar dessas pesquisas, mas, por outro lado, entendo que isso traz um problema. Eu sou contra essa perspectiva de que é preciso ter um capítulo de introdução teórica para falar do objeto, mas, também, não ter nenhuma teoria ou nenhum pressuposto metodológico explícito é um problema.

Eu procurei definir um campo de abordagem, articulando os pressupostos apresentados acima com a pesquisa documental, incluindo aí o filme. Trata-se de um campo, também construído. Não é o caso de ditar regras ou estabelecer parâmetros rígidos. O que justifica a teoria e a metodologia empregadas é a maneira pela qual o pesquisador constrói e explica esse percurso. Eu sei que existem outras abordagens e formas de pensar. A valorizada por mim é aquela que consegue fazer com que o filme ganhe uma dimensão na análise que permita ao historiador avaliar o seu estatuto como documento, o que ele constrói como discurso e leitura de um determinado momento histórico. Ao mesmo tempo, percebo que nas teses e nas dissertações essa questão da análise fílmica foi incorporada. Hoje os desafios são de outra ordem e natureza.

Essa entrevista que concedo a vocês é significativa desse percurso que tentei resumir. Vinte anos atrás eu, mestrando, tentava justificar porque era importante trabalhar com cinema. E hoje, passado todo esse tempo, estou falando um pouco sobre o quadro atual. Isso é sinal de que certas questões já foram superadas. Então, nesse sentido, para vocês ler Ferro é importante até para avaliar se eu não estou sendo injusto, se não estou sendo demasiadamente crítico, se há questões que lá importam e que devem ser recuperadas. Enfim, é sempre importante esse cotejo, essa leitura.

RC: Ainda a respeito do Marc Ferro, você poderia esclarecer sua visão sobre a noção de contra-história presente em sua análise?

EM: Diz respeito à crítica que faço à separação entre o significado aparente e o latente, como se fosse possível distinguir no filme aquilo que é história e daquilo que é contra-história. A

4 Ver em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/961>, acesso em 19 de dezembro de 2015.

5 Ver em <http://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5652>, acesso em 19 de dezembro de 2015.

respeito de “O Descobrimento do Brasil”, por exemplo, ele é história e contra-história, ao mesmo tempo. Ele não é ou um ou outro. *Descobrimento* tem essa dimensão de um filme que se propõe de propaganda, conservador e autoritário em sua fatura. Isso à época já incomodava. Graciliano Ramos, que havia acabado de sair da prisão, escreveu um texto crítico sobre a cena do encontro dos índios com os portugueses na nau *capitânia*. Trata-se, portanto, de uma obra feita para ser épica, monumental. Só que o filme não realiza esse projeto. E por que não realiza? Não porque houvesse da parte do Mauro interesse em sabotá-lo. Muito pelo contrário. O que faz com que o filme não realize o projeto são as questões ligadas à mise-en-scène, à forma como esses dados estão articulados na imagem, que não corroboram o projeto e que não vão conferir a ele uma dimensão épica. Então, nesse sentido, na sequência final de *Descobrimento* há uma referência ao quadro *Os descobridores* (Belmiro de Almeida, 1899), que é um quadro crítico à celebração do quarto centenário do descobrimento, pois nele temos dois degredados deixados em terra, desesperançados e ao lado de uma natureza que não é trabalhada na chave da exuberância. Ao mesmo tempo, ouvimos na trilha sonora uma composição de Villa-Lobos, *Choros nº 3*, que termina com um canto coral em altíssimo com as palavras “Papipau, papipau, Brasil”, com ênfase em “Brasil”. Ao final temos na conjugação entre imagem e som, um tom de homenagem, conferida pela música, e um problema, tanto para a historiografia, principalmente à crítica ao empreendimento colonial (quem foram, afinal, os homens que de fato colonizaram o Brasil?), quanto para o filme, pois antes os degredados haviam sido retratados negativamente. Os dois registros ao mesmo tempo. Nesta sequência não há um significado aparente distinto do latente. Ele não é um, ou outro. Ele é um e outro, ao mesmo tempo. Há a dimensão épica e há o esvaziamento desta dimensão. Mauro está celebrando e ao mesmo tempo está apontando a perda, porque aqueles degredados estão longe de estarem satisfeitos com a partida da nau capitânia. A divisão proposta por Ferro não contempla essa articulação entre imagens e sons, que podem convergir e divergir dentro de um filme que é clássico, como no caso de *O Descobrimento*. Se você examina um filme moderno, como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), as possibilidades de articulação são múltiplas, tornando muito mais complexa essa segmentação.

Além do problema relacionado aos dois níveis, entendo que o esquema presente no texto de Ferro não tem a abrangência pretendida, mesmo para os exemplos que ele demonstra. É muito mais complexo do que aquilo.

Além do mais, qual era a nossa dificuldade quando líamos esses textos nos anos 1970 e 1980? Nós não tínhamos acesso aos filmes. Quem conhecia cinema via com reserva as observações de Ferro, como foi o caso de Serge Daney, ou não endossava as leituras. Era preciso acreditar em suas análises. Havia um outro dado também. De maneira geral, o historiador não conhecia a história e a estética do cinema. Muitos ainda não conhecem. Ficávamos reféns do texto. A partir do momento em que você conhece os filmes, passa a avaliar de outra forma essas afirmações. Isso vale, aliás, para toda e qualquer análise fílmica: ela precisa resistir ao cotejo com a obra.

De todo modo, o artigo de Ferro demarcou um campo, e foi muito bem sucedido nesse sentido. Ele orientou uma geração de historiadores que devem a ele essa abertura nas próprias universidades. Ferro é uma figura muito respeitada na França, dada sua militância em diferentes frentes, como na questão argelina, por exemplo. Ele, por sua vez, teve uma presença midiática, como ocorreu com boa parte dessa geração da História Nova. Ele comandava um programa semanal de sucesso na televisão durante anos, o *Les Histoires Parallèles*. Esse lugar de Ferro deve ser resguardado, mas não é possível mais tomar “O filme...” como parâmetro para se aproximar do cinema.

RC: Você considera haver hoje caminhos mais promissores na historiografia no tratamento do cinema? Como você avalia a incorporação de conceitos e categorias da História Cultural nas pesquisas históricas com fontes fílmicas?

EM: Tem um campo que se relaciona com o nosso que é o da História do Cinema, com diferentes pesquisadores que realizam um trabalho muito próximo ao do historiador. Um livro em particular, *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), organizado pela Vanessa Schwarz e Leo Charney, deve ser mencionado, pois diversos autores percorrem um caminho muito próximo ao que um historiador faria. Esse livro faz parte de um quadro mais geral, ligado às investigações em torno do primeiro cinema (do final do século XIX à década de 1900), dialogando com a História Cultural e, a partir daí, permitindo que esses filmes fossem articulados com questões outras, ligadas ao campo da visualidade, da cultura material, dentre outros. O livro, curiosamente, não trata de filmes, mas de tudo aquilo que no século XIX prepara a cultura que receberá o cinema.

Esse campo, no Brasil, ainda precisa ser mapeado e as minhas orientações, da iniciação científica ao pós-doutoramento, procuram se inserir nessas linhas, as de pesquisas em torno da relação cinema e história ou de histórias do cinema articuladas à História Cultural. Para ficarmos em uma iniciação científica, eu posso remeter à pesquisa de Carolina Di Giacomo, intitulada “O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema e a sua presença no Brasil”, financiada pela FAPESP. Ela está verificando de que modo a experiência dos *Hale’s Tours*, simuladores de viagens que recorriam ao cinema, criados nos Estados Unidos no começo do século XX, foi adaptada à realidade de nosso país. Ela está conseguindo reunir material inédito e, ao mesmo tempo, articular esse levantamento com a discussão sobre o quadro histórico e cultural do período.

RC: Recentemente, seus interesses se voltaram para o estudo das exposições internacionais, com foco nos filmes exibidos e o papel destes na afirmação da Modernidade. Quais seriam as contribuições desses estudos para a compreensão do lugar ocupado pelo cinema na sociedade do século XX?

EM: O estudo das exposições internacionais surgiu justamente da percepção de que não era possível trabalhar historicamente o cinema apenas na chave dos estudos em torno dos autores, das obras, e dos gêneros; de que era preciso articular a questões mais amplas ligadas à história e, em particular, à História Cultural. O meu texto publicado em *História e Documentário* (Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2012) revela essa preocupação. Eu tomo como estudo de caso para um pequeno filme de Antônio Campos que se chama *Caça à Raposa*, de 1913, um documentário ainda não estudado como deveria ser e que, se o foi, esteve para comprovar a questão da cavação, da precariedade característica desse período, tal como definido por Maria Rita Galvão, em *Crônica do Cinema Paulistano* (São Paulo: Ática Editora, 1975).

Assistindo o filme, percebe-se que a obra escapa desse enquadramento. Produzido em 1913, em um momento em que a linguagem cinematográfica não estava consolidada (lembramos que *Nascimento de uma Nação*, de David Griffith, exemplo dessa consolidação, é de 1915) e não existia a ideia de documentário tal como conhecemos hoje. *Caça à Raposa* retrata uma prática cultural ligada às elites da cidade de São Paulo, portanto do Brasil

daquele período, que é a equitação, e somente é possível entender sua formulação se você tem informações sobre esta prática. Para tanto, as pesquisas no campo da História Cultural são fundamentais. Eu cito um texto de Mônica Raisa Schpun, autora de *Beleza em Jogo* (São Paulo: Senac/Boitempo, 1999), em que ela analisa o universo feminino em São Paulo naqueles anos, análise importante para a compreensão do trabalho de Campos. Se este trabalho for estudado a partir de uma perspectiva exclusiva da história do cinema, ele será pensado no eixo da precariedade, da falta de articulação entre os planos. Demonstrei que todas as imagens presentes no filme estão pautadas pela noção de “mostração”, pelo desejo dos participantes daquele evento de ostentarem trajes, sua montaria, seus automóveis, etc. É um grande desfile. É uma caça à raposa inglesa em São Paulo, que não tinha raposa, como se sabe, mas o filme não explica. Na verdade, trata-se de uma prática da sociedade paulista que havia migrado de suas fazendas para a capital do Estado, prática que consubstancia na criação da Sociedade Hípica Paulista, fundada pela família Prates, cujo casarão aparece no documentário, em uma sequência muito importante dentro da lógica de *Caça à Raposa*, analisada por mim no texto. É possível realizar esse mesmo movimento sobre os filmes de carnaval que sobreviveram, sobre aqueles que registram os funerais de personalidades. É muito incipiente ainda esse tipo de trabalho em nossas pesquisas.

Eu participei de um grupo de pesquisa na Cinemateca Brasileira, que funcionou de maneira mais ativa entre 2005 e 2010, coordenado pelo Carlos Roberto de Souza, Luciana Corrêa de Araújo e Arthur Autran. Nós tivemos contato com praticamente tudo o que restou dos filmes brasileiros realizados no período silencioso. Dentre eles, alguns feitos em 1922 e 1923 e que se relacionavam a uma exposição feita no Brasil, a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. Era conhecida a participação de *No País das Amazonas* (1922), de Silvino Santos, no evento. O trabalho foi o de articular a presença do cinema ao fenômeno das *World's Fairs*. Como se sabe, as exposições universais foram o espaço de manifestação de uma cultura visual moderna ligada ao capitalismo do século XIX, traduzindo em seus pavilhões e monumentos a uma forma de apreensão do mundo.

A minha hipótese é de que o cinema, nas décadas de 1920 e 1930 ocupou o lugar antes destinado às exposições internacionais, naquilo que havia de disputa simbólica entre as nações capitalistas, e depois, com a União Soviética. Em todos esses eventos essa disputa era travada no sentido de afirmar a superioridade cultural/industrial de uma nação. O cinema ganha espaço dentro das exposições também por ser uma atividade industrial, econômica e cultural. E eu acho que não é possível entendê-lo naquele momento fora desse contexto.

Nos anos 1930, dentro desse espírito de competição e, de certa forma, como desdobramento das exposições, são criados os festivais de cinema. O Festival de Cinema de Veneza foi criado pelo estado fascista em 1932. E o de Cannes só não ocorreu em 1939 em virtude da Segunda Guerra Mundial. As primeiras cinematecas também são desse período. No caso alemão, criada pelos nazistas. E o próprio cinema educativo, com o qual eu trabalhei desde o mestrado, teve um lugar nessas exposições que foi bastante relevante. Então, para mim, essa é uma das formas possíveis, talvez a mais produtiva, para se entender alguns filmes, como *No País das Amazonas*, ou os poucos que sobreviveram à ação do tempo, como *A Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* (Antônio Pamplona, 1922) e *Companhia Fabril Cubatão* (João de Sá Rocha, 1922).

Nesse movimento para entender as exposições internacionais e o lugar do cinema, o Brasil tem um lugar específico, porque a Exposição de 1922 procurava colocar o país em um patamar pretendido de civilização e desenvolvimento. Eu procurei ampliar esse quadro, desenvolvendo um estudo sobre o contexto francês. Em meu pós-doutorado, feito entre

2011 e 2012 na Université Paris I, sob a supervisão de Sylvie Lindeperg, estudei a presença do cinema em três exposições internacionais ocorridas em solo francês: a *Exposição Universal* de 1925, em Paris; a *Colonial* de 1931, em Vincennes, e a *Universal* de 1937, também em Paris. Procurei articular essa discussão a partir dos filmes, só que a realidade de lá é muito diferente da nossa. Em primeiro lugar, porque lá havia uma indústria de cinema, os arquivos existem e estão organizados e preservados, o que faz com que tenhamos uma quantidade de fontes, visuais e fílmicas, imensamente maior. Eu me deparei com uma documentação monumental, tão grande quanto as exposições. Logo percebi que não seria possível realizar o mesmo tipo de projeto lá. Porque no caso brasileiro, a maior parte dos filmes não sobreviveu (cerca de 7% dos títulos conhecidos da produção nacional realizada até 1930; quer dizer, 93% desapareceu). No caso francês, essa proporção é muito menor, o que já implica uma quantidade de filmes muito maior.

Orientei esse trabalho, ainda não concluído, para uma outra direção, qual seja, a de pensar quais seriam os filmes emblemáticos destas exposições. Para a exposição universal de 1937, por exemplo, eu selecionei em *A Grande Ilusão* (1937), de Jean Renoir, e *Las Hurdes* (1933), de Luís Buñuel. O primeiro era um filme pacifista em uma exposição dirigida pela Frente Popular, que governava a França naqueles anos. Apesar da forte tensão, também expressa pelos pavilhões nazista e soviético, postados uma à frente do outro na Place de la Concorde, o objetivo geral do evento era de trabalhar pela paz na Europa. O segundo, foi exibido em Paris no final de 1936, por um diretor à época que era responsável pela frente cultural da República Espanhola em Paris, em plena guerra civil. Enfim, são filmes emblemáticos, que ainda não foram explorados nesta relação. De que forma os filmes interferem neste debate e de que maneira os filmes dialogam esteticamente com as questões postas pelas exposições? Acho que é possível encontrar essas respostas.

RC: Para o estudo desses eventos, os filmes entram como objeto principal de análise ou eles concorrem com outros tipos de fonte?

EM: Eles entram como objeto principal. Eu escrevi sobre isso a propósito de *No País das Amazonas*, quando busquei entender o lugar dele na Exposição de 1922. Na preparação deste evento foi montada primeiro uma comissão organizadora que ficou encarregada, dentre outras tarefas, de coordenar a realização de documentários sobre o Brasil. Então, eles designavam cinegrafistas que cobririam diferentes regiões do país. No caso do estado do Amazonas, um oligarca local, Joaquim Gonçalves Araújo, já estava produzindo um filme. Houve uma briga entre ele e a comissão organizadora, vencida por Araújo, sobre quem deveria produzir esse documentário. *No País* foi um grande sucesso de público, ao contrário de todos os outros, encomendados e seguidores, à risca, das recomendações desta comissão. As recomendações eram no sentido do que deveria ser filmado, quais os temas, etc. Além do mais, esses filmes eram submetidos à comissão, que avaliavam sua 'qualidade'. Havia, portanto, controle. Demonstro que todos os que foram controlados fracassaram do ponto de vista comunicacional, não atingindo seu público. Esse dado é importante; o filme escapa ao projeto ideológico de origem. E por que *No País* foi um sucesso? Porque ele dialogava com um certo imaginário do século XIX sobre o Brasil, um país que se vê em processo civilizatório em meio à natureza exuberante e hostil, tema de tantas telas e monumentos, imaginário atualizado pela Exposição de 1922 e pelo filme de Silvino.

Então, o filme continua como fonte, mas o quadro é um pouco mais amplo, como

expus. Não é o mesmo trabalho feito no mestrado e no doutorado, mas é uma pesquisa que procura resguardar essa especificidade do cinema. A documentação sobre 1922 e 1923, mesmo sendo menor comparada à documentação francesa, é bastante expressiva, o que permitirá a produção de diversos artigos. Ismail fez sobre esses filmes institucionais exibidos na exposição um texto belíssimo, publicado na revista *ArtCultura* da UFU, analisando dois documentários já citados, *A Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* e *Companhia Fabril Cubatão*, apontando questões estéticas importantes para entender aquele contexto.

RC: A partir de suas experiências de trabalho em instituições como museus, instituição de preservação do audiovisual e bibliotecas, qual seu ponto de vista sobre a atuação profissional do historiador nestes espaços, hoje, e quais são as perspectivas para o futuro?

EM: O problema no Brasil é que os museus e os arquivos não recebem das instituições públicas a atenção necessária. Isso é particularmente notado no caso dos arquivos audiovisuais. O principal arquivo audiovisual da América Latina, a *Cinemateca Brasileira*, hoje enfrenta uma grave crise. Infelizmente, do ponto de vista histórico, é cíclica. Óbvio que se comparar a Cinemateca hoje com o que ela era nos anos 1950 ou 1960, o patamar de onde a instituição se reerguerá é outro; os trabalhos, quando retomados, o serão a partir de um nível mais elevado. O que falta hoje, de fato, é uma política voltada para os acervos audiovisuais, no sentido não só de manter o patrimônio já existente, mas de garantir seu acesso.

Se os acervos fílmicos estiverem fechados ou pouco acessíveis (a internet hoje nos passa uma falsa impressão de que está tudo disponível; corremos o risco de termos pesquisa apenas sobre o que se encontra on line), se o historiador não chamar a atenção para esse problema, não há condições de desenvolver a pesquisa histórica no que diz respeito ao cinema. Eu dei exemplos nessa entrevista nesse sentido. A pesquisa sobre a Exposição Nacional de 1922 que só foi possível porque eu tive contato com os filmes. Paulo Emílio Salles Gomes, nos anos 1950, quando começa de forma mais sistemática a pensar a questão de uma história do cinema brasileiro, desde o início aponta para a importância das cinematecas, dos arquivos. Ele diz: “não há cultura sem perspectiva histórica, e como conhecer a história do cinema se os filmes não foram conservados?”⁶. Infelizmente, não superamos essa questão. Concluindo, a participação do historiador nesse processo é fundamental. Quanto mais instituições estiverem consolidadas, funcionando a pleno vapor, maior o nosso campo de trabalho, maior conhecimento teremos sobre nossa memória audiovisual, maior a consolidação das pesquisas sobre cinema e história.

6 O congresso de Dubrovnik (13 de outubro de 1956), In: “Crítica de Cinema no Suplemento Literário”. Volume I. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 11.