

PRIMEIRAS VISTAS: APONTAMENTOS PARA UMA DISCUSSÃO EM TORNO DA ANÁLISE DE FILME

Meize Regina de Lucena Lucas
Doutora em História Social pela UFRJ
Profa. do Departamento de História da UFC

No cerne dos debates entre aqueles que se dedicam ao estudo do cinema, uma questão aparece de forma recorrente: haveria uma especificidade do filme documentário em relação ao filme de ficção ou ambos devem ser vistos como discursos, o que anularia uma pretensa diferença entre eles?

Muitos estudiosos já se debruçaram sobre essa questão e pautaram um importante debate, mas desejo recolocar essa mesma questão em outros termos e para fazê-lo tomo como objeto de reflexão a produção cinematográfica brasileira em seus primórdios.

A quase totalidade dessa produção está irremediavelmente perdida. Se os filmes desapareceram, o mesmo não se pode dizer dos discursos que nos informam sobre eles. São textos de jornais e revistas somados a uns poucos filmes da mesma época que sobreviveram. Textos que, aliás, não informam, apenas; eles, em si, fazem parte da condição de existência do filme na medida em que o filme deve ser entendido como um produto cultural. E o que o torna um produto cultural, e não um objeto qualquer, é a produção de uma crença no valor do produto que permita reconhecê-lo como tal¹. O recurso ao texto impresso visa trabalhar com a produção dessa crença.

Parto do princípio de que toda palavra deve ser considerada numa perspectiva histórica². Todo vocábulo funciona dentro de um contexto que lhe dá sentido ao mesmo tempo em que serve como instrumento para expressar algo que se quer significar. Logo, é preciso pensar o contexto intelectual em que foi concebido e que permite sua própria operacionalidade³.

Se tomarmos as décadas iniciais da produção cinematográfica no país, por exemplo, identificam-se o uso corrente das palavras natural, vistas e atualidades para nomear as fitas dessa época em cujas imagens viam-se paisagens de variadas cidades, suas personalidades, eventos, competições esportivas, atrações turísticas, festividades religiosas. Palavras hoje

desaparecidas. Não porque a substituímos pela palavra documentário, mas porque elas não nomeiam mais nem o objeto nem as práticas em torno dele.

Se olharmos os títulos, tem início nosso estranhamento. Títulos enormes que, por si só, explicavam em grande parte o que se veria na tela: *Fortaleza e navios de guerra na baía de Guanabara*, *Chegada do Dr. Campos Sales a Petrópolis*, *Vistas de aspectos fluminenses* (1908), de Afonso Segreto; *Operação das Marias Xifópagas pelo Dr. Chapot Prevost* (1907), de Antônio Leal; *Segunda-feira de Páscoa na Serra da Cantareira* e *Terceiro match de futebol Corinthians e Brasileiros* (1910), de João Stamato.

Pouca ou nenhuma mudança terá se nos voltarmos para títulos de outros países. Existiam, por exemplo, vários filmes com o título *A chegada do trem...* e tal chegada variava de país para país. Assim, além da famosa chegada do trem francês, tem-se a italiana e a portuguesa. No Brasil, o carnaval e o corso renderam inúmeros metros de filme, assim como as ressacas das praias cariocas, os atos dos presidentes e demais autoridades, as danças nacionais – como o maxixe e o coco – e os exercícios do exército. Entre os programas exibidos no ano de 1908, no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, vemos os seguintes títulos provenientes da Europa: *Batalha das flores e desfile das carruagens na cidade do Porto*, *As grandes touradas em Lisboa*, *Chegada da Rainha Vitória na Exposição*, *Exercícios de Artilharia em ordem de fogo*, *Banhistas na praia de Belém*.

Destacavam-se, portanto, determinados elementos na paisagem e no cotidiano da cidade. De maneira geral, era essa a tônica das filmagens no nascedouro do cinema mundo afora, que se fixava em registrar o movimento dos grandes centros, manifestações coletivas e personalidades. No caso brasileiro, essa tendência se estendeu um pouco mais e esses filmes compuseram a maior parte do que foi realizado nesses anos.

Paulo Emílio Salles Gomes, em artigo publicado em 1974, *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1889-1930)*, comenta essa tendência nos primórdios do cinema brasileiro. No texto, expõe dois conceitos que se tornaram referência nos estudos sobre esse período da atividade cinematográfica no país: “berço esplêndido” e “ritual do poder”.

O Berço Esplêndido é o culto das belezas naturais do país, notadamente da Capital Federal, mecanismo psicológico coletivo que funcionou durante tanto tempo como irrisória

compensação para o nosso atraso. O cinema recém-aparecido foi posto a serviço do culto e nele permaneceu muito tempo apesar da qualidade tosca e monotonia dos resultados. [...]

O Ritual do Poder se cristaliza naturalmente em torno do Presidente da República. [...] O interesse desses documentos devia às vezes se ampliar para além do simples registro de uma personalidade, notadamente quando o tema era a parada militar do 7 de setembro depois de aberta a Avenida, ou então os navios de guerra ...⁴

Cabe lembrar que a questão da “grandiosidade da natureza brasileira” era tema controverso. A mesma natureza que tornava o Brasil um país singular frente a outros países, dada sua exuberância e suas potencialidades – que não poderia ser produzida pelo homem –, era defenestrada pelo exotismo que a ela se relacionava. As florestas impenetráveis e os animais selvagens revelavam o quanto se estava distante dos ideais de modernidade e de progresso europeus e norte-americanos e próximos de uma situação de bárbarie.

Em 1898, ano das primeiras filmagens feitas no Brasil, encontram-se os seguintes títulos: *Chegada do Dr. Campos Sales a Petrópolis, Chegada do Dr. Prudente de Moraes e sua comitiva ao arsenal da Marinha, A família do Presidente Prudente de Moraes no Palácio do Catete, O préstito do Marechal Floriano para o cemitério*. Nos anos que se seguem, demais membros das elites política, econômica e religiosa foram filmados país a fora. Os eventos de celebração nacional ou de orgulho pátrio também foram frequentemente registrados: desfiles militares, inaugurações, manobras do Exército e da Marinha, o 7 de Setembro. Esses temas eram uma constante independente do volume de produção de cada ano.

Amplamente difundidos, os conceitos de “berço esplêndido” e “ritual do poder”, eles norteiam grande parte das pesquisas sobre esse período inicial do cinema no Brasil. Nesse mesmo texto, Paulo Emílio Salles Gomes ressalta outra constante dessa produção: o registro da cidade e de seus moradores. No entanto, esse foi um aspecto relegado a um segundo plano nas análises que tomaram por base os estudos de Paulo Emílio.

Os oradores populares eram apanhados pelas câmeras no Largo do São Francisco assim como em outras concentrações políticas. O futebol, as corridas, o iatismo e outros esportes, as novas modas e vestimentas a serem adotadas pelos cidadãos, as diversões, as atividades econômicas do país – como o cultivo do café –, os assassinatos dos irmãos Fuoco, a rebelião dos marinheiros da esquadra, foram largamente filmados. O que e quem adquirisse notoriedade pública ganhava seu impresso na película. Dessa maneira, Rui Barbosa, o jornalista Lopes Trovão, artistas populares e conhecidos da boêmia carioca à época foram

filmados, já que eram habitantes da capital da República e partícipes de muitos eventos filmados. Assim, a cidade e seus habitantes, mais do que a natureza dos rincões desconhecidos pelos grandes centros, figuravam na tela. No entanto, cabe ressaltar seu lugar secundário em relação às elites, presentes em número bem maior de películas e dando título aos filmes.

Mas a cidade nem sempre precisava fornecer assunto para ser tomada em vistas. No dizer de Paulo Emílio, havia a “atividade de cinegrafistas sem assunto”:

Ainda falta porém a referência a um gênero documental bastante diverso dos anteriores e que teve muita voga e que talvez seja o mais significativo. Não se trata mais de cuidar de acontecimentos ou de atividades de certa relevância, mas de filmagens bastante ocasionais, pegando pessoas nas ruas, nas praças, engraxando o sapato ou lendo o jornal, olhando o mar da amurada do Passeio Público ou conversando nos cafés. E as famílias e os casais de namorados passeando na Quinta, recentemente aberta ao público. Os malandros, capoeiras valentões ou pacíficos seresteiros, postados nas imediações da rua Visconde de Itaúna, reagem vivamente, julgando-se tratar de um trabalho policial de identificação⁵.

Esse repertório de temas e abordagens elencadas por Paulo Emílio nos primeiros anos de atividade cinematográfica, basicamente no Rio de Janeiro – onde se realizou considerável parte do que foi produzido nesse período –, repetiu-se posteriormente com maior ou menor intensidade à medida que, em outras localidades, a atividade cinematográfica foi surgindo e se desenvolvendo. Essa “atividade de cinegrafista sem assunto”, de qualquer maneira, não enfocava a cidade de forma aleatória. Se o centro da capital federal, seus parques e a praia foram frequentemente enfocados, o mesmo não se pode dizer da periferia e dos bairros mais pobres.

Os vários títulos nacionais (transcritos anteriormente) dão uma idéia do repertório dos temas que foram filmados. Enormes, geralmente, para os padrões em voga nas últimas décadas, definiam para o espectador o que ele veria, caso de *Exercícios de esgrima da baioneta executados pelos marinheiros nacionais de Villegaignon*, exibido no Pathé no dia 4 de dezembro de 1908 e filmado por um dos operadores de Marc Ferrez.

Os filmes inicialmente tinham um rolo só. Com o tempo, o número de rolos foi aumentando e as fitas eram classificadas de acordo com o número de partes que continham ou por sua extensão em metros, não havendo ainda os termos curta e longa metragem. Os programas reuniam filmes de diferentes características, como intuito de atrair espectadores e

revelar a diversidade do meio. Em alguns programas publicados no jornal, pode-se distinguir como era composta a programação.

*Hoje no Universal Cinematographo
Matinée a 1 hora e soirée às 6 horas.*

Programa novo e interessante composto de fitas originais nunca exibidas no Rio de Janeiro. Sendo uma de assunto nacional, manipulada pela Photo-Cinematographia Brasileira, importante e bem montado estabelecimento de Labanca, Leal & Cia., que com muita arte e bom gosto, executou um esplêndido trabalho digno de ser apreciado pelo ilustrado público.

- *DANÇAS COSMOPOLITAS – colorida*
- *REBATE FALSO – cômica*
- *TRAGÉDIA EM BALÃO – colorida*
- *PROEZAS DO VISGO – cômica*
- *ENTRADA DA ESQUADRA AMERICANA NA BAÍA DO RIO DE JANEIRO – nacional⁶.*

- 1 – Pathé Jornal – natural*
- 2 – Bigodinho Esgrimista – cômica*
- 3 – Flechas de Fogo – drama*
- 4 – Max Recobra a Liberdade – cômica*
- 5 – Josephina Beauharnais – drama*
- 6 – Law Tennis – comédia⁷.*

São classificações (colorida, cômica, natural, drama) distintas das contemporaneamente utilizadas e em que se buscava acentuar o gênero – sem entender esse termo no sentido atual adquirido com a organização da indústria cinematográfica americana e sim compreendendo que essa classificação tinha por principal referência o repertório teatral –, o fato de ser colorida, constituir uma vista local, reconstituir alguma história conhecida do teatro, uma fábula ou registrar algum acontecimento. A diversidade era a principal característica desses programas que permaneciam em cartaz por poucos dias.

Dentro da diversidade de filmes que constituía um programa, o que se entendia quando se lia que haveria a exibição de um natural, uma vista ou uma atualidade?

ANIMATOGRAPHO – O salão Paris no Rio, centro de diversões bem conhecido, entrou em nova fase de atividade exibindo vistas lindas estrangeiras e nacionais.

Em sessão especial, dedicada à imprensa, foram mostradas as referidas vistas pela primeira vez, e, apesar de serem elas todas muito nítidas e verdadeiras às reproduções dos fatos, notamos, entretanto, as seguintes: Os Três Palhaços, Chegada da Barca de Niterói, Baile Excelsior, A Família Acrobática, Maxixe do Outro Mundo, Estrada de Ferro que Atravessa o Modder River⁸.

HOJE – DOMINGO, 25 de março – HOJE

2 excepcionais espetáculos. Grande matinée familiar a 1 e meia da tarde. Esplêndida soirée às 8 horas da noite dedicada às exmas. Famílias. No espetáculo da noite, a mais palpitante atualidade.

O DESATRE DAS MINAS DE COURRIÈRES, NA FRANÇA.

Emocionante vista exibida no magnífico BIOGRAPHO EDISON, desenrolando-se à vista do espectador, a explosão do gás grisú, o incendiamento das minas, a agonia das vítimas e o heróico salvamento efetuado pelos bombeiros⁹.

Além dessas vistas serão exibidas muitas outras importantes, destacando-se a do Desastre das Minas de Courrières, vendo-se nítidas e exatamente reproduzidas, emocionantes cenas: o trabalho dos mineiros nos subterrâneos, a explosão das minas, a terrível catástrofe, o salvamento, a agonia das vítimas, desolação, etc., etc¹⁰.

O Cinema Palace exibiu ontem, pela primeira vez, Os Funerais dos almirantes Barroso e Saldanha. São as fitas nacionais as que o público mais aprecia. O sr. Leal é um artista perito. As suas fitas são maravilhosas. A dos Funerais é nítida. Conhecem-se as pessoas, oficiais do exército e da armada, senhoras, etc. A perspectiva da Avenida, cheia de povo, é magnífica¹¹.

Essas fitas difundiam, em sua maioria, o ideal da reprodução fidedigna. Podiam-se reconhecer pessoas, locais, acontecimentos cotidianos e eventos ou tomar conhecimento do que acontecia em outras terras. Praticamente tudo era passível de ser enfocado pelas lentes da câmera e, portanto, ser presentificado pela sua ação¹².

Até mesmo no caso das fitas posadas, como eram então chamadas as produções ficcionais, esse elemento – o ideal de reprodução – podia estar presente. Os filmes criminais, então muito famosos, eram baseados em acontecimentos verídicos e constituíram um filão nos primeiros anos de atividade cinematográfica no país, alcançando audiência expressiva. Os crimes conhecidos do público, inclusive pela imprensa, eram praticamente reconstituídos nas películas. Essas fitas eram elogiadas pela possibilidade de causar emoção e revolta através da reprodução exata do que acontecera e do registro dos locais onde o crime ocorrera. Sobre *A mala sinistra* (1908), de Antônio Leal, publicou-se o seguinte na *Gazeta de Notícias*:

Esta fita se compõe de vinte e tantos quadros, entre as quais alguns naturais tomados em São Paulo, a bordo e no Rio, terminando por uma apoteose colorida¹³.

A Mala Sinistra, denominação dada por esta folha ao crime de Michel Traad, tem causado ruído. Hoje o cinema Pálace exhibe uma fita interessantíssima. É a reprodução exata do crime.

*O operador A. Leal foi a Santos e a São Paulo, esteve a bordo, em todos os lugares, em suma, onde se desenrolaram as terríveis cenas. Pode-se dizer que é uma fita verdadeira, d'après nature*¹⁴.

*Como dissemos, o operador A. Leal esteve em Santos, em São Paulo, a bordo, em todos os lugares onde os protagonistas do nefando assassinato estiveram*¹⁵.

O filme em questão propunha encenar um crime que acontecera de fato e que era conhecido do público. Dessa forma, além da própria reprodução dos fatos era necessário o registro dos locais em que o ocorrido se desenrolara. De certa maneira, a tomada do real, no caso, a filmagem dos espaços relacionados ao crime, conferia qualidade à fita ao responder ao anseio dos espectadores, já alimentado pela imprensa e seu farto material fotográfico. Ao mesmo tempo, percebe-se a tênue linha que separava os posados dos naturais. O registro dos locais onde ocorrera o crime interessava tanto pelo que conferia de elemento fílmico à narrativa cinematográfica – os cenários onde se desenrolava a trama – como pela tomada de vista em que a filmagem consistia.

Todavia, limitando a discussão aos filmes de não ficção, pode-se perceber que a questão primeira em relação a essas fitas era a própria novidade que elas constituíam. Por um lado ver-se na tela, reconhecer lugares e pessoas e, de outro, prestar tributo à técnica que permitia sua existência. Ou seja, é necessário reconhecer que o cinema era visto como um espetáculo, de caráter efêmero, que em poucos anos desapareceria frente ao desgaste do uso das mesmas fórmulas – o quê filmar e como filmar. Essa era uma idéia corrente no próprio meio. A noção de uma estética e de uma linguagem cinematográfica só viria anos mais tarde.

É claro que há uma estética e um trabalho de construção de imagens presentes nesses filmes, da escolha dos temas aos ângulos de filmagem. No entanto, não havia, nesse momento, a percepção do filme como uma forma de expressão artística e sim como um produto possível a partir de uma habilidade técnica. Cedo, a câmera sobe em trens, barcos e aeroplanos para aumentar as possibilidades de seu olhar, logo, do espectador. O movimento da câmera pelo espaço tem como objetivo ampliar as capacidades visuais da sociedade e se somar ao arsenal de novidades técnicas que assolavam os grandes espaços urbanos naqueles tempos. Cabe também lembrar que o filme segue no rastro das engenhocas visuais do século XIX, muito apreciadas pelos diferentes públicos que frequentavam circos, cafés e feiras de atrações. Não

era à toa que a qualidade técnica dos equipamentos de filmagem e projeção era item essencial na divulgação e apreciação crítica dos filmes.

O cinema permitia o contato com eventos que não se pôde testemunhar, com pessoas que não se conhecia, estabelecia a possibilidade de contato com o novo, o outro, o diferente ou de ver com outros olhos o que era familiar. Sobre a tela surgia uma nova maneira de olhar o mundo e se reconhecer nele.

De comum a qualquer filmagem, fosse uma competição esportiva, a viagem de um presidente, a praia de Copacabana, o largo do São Francisco, a Avenida Central, a floresta da Tijuca, um incêndio na França, o que se via na tela se propunha como verdadeiro, ou seja, partia-se da premissa da veracidade do que se estava assistindo. O posado, como o próprio nome indica, era algo montado, artificialmente organizado para dar a ilusão de verdade sem, no entanto, esconder a artimanha que o produziu.

Essa distinção era informada antes mesmo do espectador adentrar na sala escura. O emprego cada vez mais corrente das palavras “natural”, “vista” ou “atualidade” ou então “comédia”, “colorido”, “drama”, nos programas já informava ao espectador o que ele iria assistir.

Os anúncios dos filmes no jornal, assim como as apreciações dos mesmos, também davam previamente ao espectador letrado – ou seja, o leitor dos periódicos diários – mais elementos para conformar sua visão durante as projeções.

Assistimos no salão Paris, no Rio, a sessão do animatógrafo dedicada à imprensa para festejar a inauguração das vistas novas que o seu proprietário mandou vir da Europa. As seis e meia horas, representantes de todos os jornais desta Capital e do dr. Chefe de Polícia, etc., foi dado início ao programa, que terminou às 9 horas da noite. Muito agradaram as vistas inauguradas, das quais destacamos as seguintes:

Ilusionista Mundano, de muito efeito; Vendedor de Roupas, vista cômica; A Criada Curiosa, que representa uma criada de casa de banhos, espiando pela bandeira de banhos; O Primeiro Charuto, de efeito cômico pelo jogo de fisionomia; A Carga dos Couraceiros, que muito agradou; O Que Vejo do Meu 6^o Andar, muito agrada; O Rico sem Coração, magnífica vista representando um conto de fadas; As Seis Irmãs Daineff, representando um grupo de mulheres acrobatas; A Erupção na Martinica, em que o espectador aprecia belo-horroroso da atividade do vulcão que destruiu a cidade de Saint-Pierre; Quo Vadis, sucesso ultimamente obtido em representação teatral; e Ali Babá, vista de 200 metros terminando por uma esplêndida apoteose colorida. Com esta vista, fechou-se a sessão, saindo os espectadores debaixo da melhor impressão¹⁶.

Os títulos, muitas vezes longos, também forneciam referência quanto ao que se veria na tela: *O cortejo para a coroação do rei da Inglaterra, O carnaval na Avenida Central, Passeio no Leme*. Independente do tamanho do título, eram filmes curtos, silenciosos, com pouco ou nenhum movimento de câmera e que visavam registrar algo ou alguém.

Nos dois casos, vê-se como o texto escrito compunha uma importante referência para parte dos espectadores. Não se deve ver nesse processo uma elitização do público de cinema, mas sim uma das formas de propagação desse meio, visando ampliar seu alcance e conformar as formas de leitura das imagens.

As vistas, naturais ou atualidades consagravam como seu diferencial em relação ao posado mostrar imagens de um mundo que existe fora dessas imagens. Esse virá a ser posteriormente um dos princípios do documentário.

Fernão Ramos no verbete **documentário mudo**, escrito para a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, questiona o uso dessa terminologia – vistas, naturais e atualidades – nas abordagens sobre o cinema brasileiro dos primeiros anos.

Às atividades que propriamente circundavam a feitura de documentários era dado o nome de cavação. Espaço menosprezado da sobrevivência no cinema, a “cavação” cobre o documentário de encomenda, a propaganda e o ensino em pequenas escolas de cinema. Os fotógrafos são chamados de “operadores”, os diretores de “cinegrafistas” e os documentários de “naturais”. Essa terminologia traz embutido um certo desprezo pela produção documentária e pelo seu esquema de produção, herdado de alguns preconceitos da crítica de cinema do mudo. Preferimos usar aqui os termos modernos que designam autoria no cinema, chamando de “diretores” os “operadores de câmera” do cinema mudo documentário e de “documentário”, em vez de “natural”, o gênero. Gente como Afonso Segreto, Alberto Botelho, Paulino Botelho, Antônio Leal, Antônio Campos, Aristides Junqueira, Igino Bonfioli, Francisco de Almeida Fleming, Aníbal Requião, Eduardo Hirtz, João Batista Groff, Walfredo Rodrigues, Silvino Santos, Luís Tomás Reis, entre outros, em geral, concebem, enquadram e fotografam as tomadas, sendo, portanto diretores de documentários em seu sentido pleno¹⁷.

No entanto, é necessário considerar que as palavras “natural”, “vista” e “atualidade”, bem como “operador” e “cinegrafista”, eram os termos correntes da época. Não havia nenhum sentido negativo ou pejorativo no seu emprego. Posteriormente, a partir dos anos 20, com o desenvolvimento de uma crítica cinematográfica construída paralelamente à formulação de um projeto cinematográfico para o país, essas palavras adquiriram novos significados, pejorativos, como ressalta Fernão Ramos.

Pode-se questionar também a validade do emprego de termos modernos que dizem respeito a uma determinada situação de produção e consumo para se referir a esses filmes dos primórdios, quando as condições de realização e os parâmetros de apreensão dessas fitas eram distintos.

Os filmes são vistos e produzidos segundo situações de consumo que variam no tempo, no espaço e entre as diferentes comunidades de espectadores. Ao analisar a relação dos espectadores com o cinema – e isso compreende um campo vasto que inclui a maneira como as pessoas assistem aos filmes, como vão ao cinema, a quem atribuem a qualidade de um filme, a quem atribuem a sua autoria, como classificam as fitas, o lugar que atribuem à imprensa e às revistas especializadas (quando elas existem), por exemplo – percebe-se que ela varia imensamente.

A palavra “cinema” representa coisas distintas em cada época e lugar, pois essa palavra, na verdade, corresponde a um conceito sobre cinema. Ou seja, há um conteúdo que informa o que se pretende dizer ao empregar a palavra “cinema”. O mesmo é válido para o emprego de outras palavras.

No caso do termo “filme natural”, além da referida ausência de sentido pejorativo, sua construção está ligada a do termo “posado” por oposição. Contrapondo-se à encenação e ao truque presente nos dramas e comédias, existia a tomada do mundo exterior à câmera. Esse é um dos princípios do documentário, mas é necessário perguntar se esse é o único elemento que o define. Afinal, nem toda manifestação imagética de caráter documental constitui filme documentário, nem ele se define única e exclusivamente por essa oposição presente nos tempos primevos do cinema.

Sendo assim, é preciso cuidado para não estabelecer a falsa equação entre documentário e não ficção. O documentário se inclui na não ficção, mas não lhe é coincidente. A não ficção nasce junto com o cinema. Os primeiros filmes constituem películas nas quais foram captadas paisagens, personalidades e eventos. O documentário, no entanto, surge posteriormente.

Dada a proliferação e diversidade das definições de documentário, que revelam produções não menos diversas, entendo que o que individualiza o documentário só pode ser encontrado na sua história, naquilo que ele foi até hoje. É necessário encontrar um fundamento histórico. O gênero documentário tem um passado, existe uma prática construída por aqueles que se dedicaram a sua produção. As raízes dessa prática encontram-se, obviamente, no seu

*nascimento e conseqüente desenvolvimento, no sentido de uma afirmação com identidade própria. Assim, ir até sua origem para averiguar do momento em que se afirmou, em que ganhou contornos de uma identidade própria, em que institucionalizou, é inquestionavelmente o caminho que devemos descobrir e seguir. O que individualiza o documentário face a outras formas de expressão só poderá ser encontrado naquilo que foi até hoje*¹⁸.

A história da produção não ficcional conduz a do documentário. O documentário não é um desdobramento, desenvolvimento ou aperfeiçoamento dos filmes naturais; no entanto, dialoga com eles, pois ambos têm como ponto de partida a tomada de um mundo que existe fora de suas imagens.

Ora, o cinema deve ser estudado também como uma prática na qual não se veja soluções de continuidade. Pensar assim significa repensar as palavras história e histórico. Não se trata de identificar mudanças ao longo do tempo, mas sim de trabalhar com a noção de ruptura. O que entendemos por filme não é a mesma coisa que entenderam nossos antepassados, logo as pessoas também não faziam filmes como os de hoje.

Se começamos a entender a história nesses termos, passamos a ter importantes chaves de compreensão para os produtos culturais e, mais precisamente, o filme e as experiências visuais por ele engendradas.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Faire l'histoire du cinéma – les modèles américaines*. Paris: Nathan, 1993.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever – a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUMONT, Jacques AUMONT, Jacques et alii. *L'histoire du cinéma – nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia – a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur histoire*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997.

GAUDREAU, André; LACASSE, Germain; RAYNAULD, Isabelle (org.). *Le cinéma en histoire – institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*. Québec: Éditions Nota Bene; Paris: Méridiens Klincksieck, 1999.

GAUDREAU, André et alii. *Ce que je vois de mon ciné...* Québec: Méridiens Klincksieck, 1988.

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire – un autre cinéma*. Paris: Nathan, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro. In: MOSTRA e Simpósio do filme documental brasileiro. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977,

NICHOLS, Bill. *La representacion de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran – essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxellas: De Boeck, 2002.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário – história, identidade, tecnologia*. Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

SKINNER, Quentin. *As fundamentações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

¹ DEBATE entre Pierre Boudieu e Roger Chartier. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

² “Por detrás da permanência enganosa de nosso vocabulário, deve-se reconhecer não objetos, mas objetivações que constroem a cada vez uma figura original.” CHARTIER, Roger. *À beira da falésia – a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. p. 58.

³ SKINNER, Quentin. *As fundamentações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro. In: MOSTRA e Simpósio do filme documental brasileiro. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977, p. 32-33.

⁵ GOMES, op. cit., p. 34.

⁶ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1908, p. 6 apud Araújo, op. cit., p. 237.

⁷ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 abr. 1912, p. 9 apud Araújo, op. cit., p. 390.

⁸ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1900, p. 2 apud Araújo, op. cit., p. 122.

⁹ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 25 mar. 1906, p. 10 apud Araújo, op. cit., p. 183.

¹⁰ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1906, p. 8 apud Araújo, op. cit., p. 183.

¹¹ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 abr. 1908, p. 3 apud Araújo, op. cit., p. 244.

¹² Junto à ideia da possibilidade de reprodução fidedigna da realidade, alguns intelectuais, caso de Maxime Gorki e Kafka, viam os filmes como uma fantasmagorização da realidade dada a ausência de cor, som e pela própria questão da reprodução do movimento. NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Paris / Bruxelas: De Boeck Université, 2002.

¹³ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 out. 1908, p. 6 apud Araújo, op. cit., p. 270.

¹⁴ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 13 out. 1908, p. 3 apud Araújo, op. cit., p. 270.

¹⁵ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 out. 1908, p. 3 apud Araújo, op. cit., p. 270-272.

¹⁶ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 fev. 1903, p. 2 apud Araújo, op. cit., p. 150-151.

¹⁷ RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000, P. 177.

¹⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 34.