

HISTÓRIA DO CINEMA, UM ARQUIVO ABERTO

HISTORY OF CINEMA, AN OPEN ARCHIVE

Tiago Vieira da Silva

Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto, Porto, Portugal/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

Araújo, N. (2023). *História do cinema. Dos primórdios ao cinema contemporâneo* (2.^a ed.). Edições 70.

Se a cultura é um arquivo aberto, tal assunção pressupõe uma reinterpretação constante daquilo que nesse arquivo foi depositado, tanto o que persistiu como o que foi esquecido; mas o facto de ser um arquivo aberto implica também que tanto as permanências como as ausências não sejam definitivas. Por esse motivo, Stuart Hall (2003/2006), por exemplo, considerou que a cultura não era uma arqueologia, mas uma produção, pois possuía os seus recursos no trabalho produtivo. E daí irrompe o real valor do conhecimento, que só subsiste se for permanentemente reatualizado.

A segunda edição de *História do Cinema: Dos Primórdios ao Cinema Contemporâneo* (2023), obra coordenada por Nelson Araújo, ao ser apresentada numa versão revista e aumentada, ilustra a importância dessa reatualização do conhecimento. Deste modo, além de revisões feitas pelos autores aos textos originais, a obra integra ainda dois capítulos que não faziam parte da primeira edição, assim como um prefácio de João Mário Grilo. Percebemos assim que esta história do cinema não se encontra fechada.

Verificamos que, tanto no *Prefácio* como na *Introdução*, escrita por Nelson Araújo, é salientada a diversidade metodológica e epistemológica dos textos, sintoma de uma vontade de prosseguir e desenvolver o trabalho científico no campo dos estudos fílmicos em Portugal, mas também de transmitir o conhecimento produzido além das fronteiras da esfera académica. Se, como enuncia João Mário Grilo, esta obra traduz os esforços de “uma comunidade científica que haverá de ter pela frente a difícil missão de delinear o futuro da investigação e do ensino teórico e histórico do cinema em Portugal” (p. 13), não deixa de se marcar, nas palavras de Nelson Araújo, pelo “poder de síntese dos investigadores, num esforço de tornar acessível o conhecimento exteriorizado, mantendo a promessa de rigor e objetividade” (p. 16).

Tais palavras priorizam o compromisso entre a produção científica e a sociedade civil. Por este motivo, urge igualmente assinalar a relevância da obra no campo da literacia fílmica, isto é, enquanto projeto que, ao propor atualizadas leituras sobre as paisagens do cinema, se compromete em revelá-las, não apenas com o propósito de satisfazer anelos de investigadores familiarizados com as suas áreas de investigação, mas pensando toda a comunidade — isto é, uma comunidade plural e receptiva a diversas fontes de produção de conhecimento.

A obra é animada pelo desejo de revelar diversas cinematografias, suas histórias e momentos-chave, e de explorar problemáticas que inscrevem o trajeto da linguagem cinematográfica, numa proposta de universalidade onde o cinema se revela a geografia primordial, como diria Serge Daney (1994/2022) — nas suas palavras, o cinema era um país, o país que faltava no seu mapa. Como surge no título, o mapeamento do imaginário fílmico global compreende o período desde as origens ao cinema contemporâneo, desde contextos amplamente conhecidos e estudados à incursão ao terreno dos discursos contra-hegemónicos. E se, como afirma Nelson Araújo, o que se privilegia é “um fluxo discursivo que pretende articular novas perspetivas, sinalizar novos filões de investigação e sistematizar protagonistas, momentos e movimentos artísticos que contribuíram para o aprofundamento e fortalecimento da linguagem cinematográfica” (p. 16), compreende-se que esta panorâmica da história do cinema se demarque justamente por geografias, movimentos ou inquietações vertidas numa urgência de confluência de conceitos, epistemologias e metodologias.

A maioria dos capítulos debruça-se ora sobre um contexto específico de uma cinematografia (revisitando, em muitos casos, discussões teóricas que já foram assaz trabalhadas), ora sobre o contexto geral de uma cinematografia. No primeiro caso, inserem-se os capítulos “Cinema Clássico Americano” e “O Neorealismo Italiano”, de Carlos Melo Ferreira, “A Nouvelle Vague – As Origens da Nouvelle Vague”, de José Bértolo, “Novo Cinema Alemão”, de Liliana Rosa, “Itália no Pós-Neorealismo – Antonioni, Bertolucci, Fellini, Pasolini, Rossellini, Scola e Visconti”, de Anabela Dinis Branco de Oliveira, “O Novo Cinema Americano”, de Ana Bela Morais e José Duarte e “Nova Hollywood: Pontos de Fuga do Cinema Americano dos Anos 60 e 70”, de Luís Mendonça; no segundo caso, inserem-se os capítulos “Cinema da(s) Rússia(s)”, de André Rui Graça e “Cinema Britânico”, de Nelson Araújo.

É fundamental, porém, uma descrição mais rigorosa do mapeamento, porquanto existem também autores que trabalharam a partir de geografias mais vastas, isto é, procurando justificar as afinidades múltiplas que ligam diferentes países (e, por sua vez, cinematografias) a um imaginário territorial e fílmico. Isto verifica-se nos capítulos “O Cinema Nórdico”, de Daniel Ribas, “A Renovação na Europa de Leste”, de Sérgio Dias Branco, “Ásia, um Vasto Histórico Cinematográfico”, de António Costa Valente ou “Cinemas Africanos Contemporâneos: Demandas e Reflexões”, de Jusciele C. A. de Oliveira.

Apesar das fragilidades e dos desafios que, de resto, os autores assumem, este mapeamento englobante traduz uma leitura adequada de dinâmicas territoriais indissociáveis do contexto histórico, social e cultural. No texto “O Cinema Nórdico”, Daniel Ribas estabelece de antemão a escolha da terminologia, referindo as peculiaridades históricas, políticas e administrativas partilhadas pela Dinamarca, pela Finlândia, pela Islândia, pela Noruega e pela Suécia ao longo do século XX; no texto “A Renovação na Europa de Leste”, Sérgio Dias Branco parte das alterações político-culturais na União Soviética após a morte de Josef Stalin em 1953 até à queda do muro de Berlim em 1989, propondo um exercício de síntese de realidades cinematográficas do bloco socialista: a Escola Polaca, a Nova Vaga Checa, a Escola de Budapeste e a Vaga Negra Jugoslava; António

Costa Valente, ciente da ambiciosa proposta de escrever sobre o cinema da Ásia (“Ásia, um Vasto Histórico Cinematográfico”), não só se abstém de omitir o seu olhar ocidental, como o assume na execução do mapeamento que faz das “histórias de uma história cinematográfica com o olhar [de] dois grandes eventos do cinema ocidental: os Oscar e o Festival de Cannes” (Valente, 2023, p. 280); e, por fim, Jusciele C. A. de Oliveira, com o texto “Cinemas Africanos Contemporâneos: Demandas e Reflexões”, vai encontrar em África a imagem partilhada de luta pela descolonização e autodeterminação dos seus povos e dos seus cinemas — que, como a autora esclarece, se trata de uma luta ainda em curso.

Deste modo, verificamos que a priorização do referencial geográfico, independentemente de dizer respeito a uma cinematografia ou a um conjunto de cinematografias, não deixa de suscitar certas interrogações terminológicas e de classificação por parte dos seus autores. É necessário acrescentar que esta priorização pode também reproduzir as ausências que são tradutoras da periferização de determinadas geografias — e, por consequência, também das respetivas cinematografias.

Esta segunda edição de *História do Cinema: Dos Primórdios ao Cinema Contemporâneo*, porém, propõe-se suprir algumas dessas ausências. Não obstante, é importante assinalar, na primeira edição, os textos de Paulo Cunha (“Terçer Cine ou a Descolonização do Cinema”) e de Nelson Araújo e Liliana Rosa (“Cinema Independente”), que exploraram conceitos, cinematografias e geografias periféricas. Nestes dois textos, porém, o referencial geográfico não parece ser o eixo principal de estudo, porquanto os autores se mostram mais empenhados em debater as movimentações de formas estéticas e narrativas e as suas interpenetrações a nível global.

No texto de Cunha, o autor recorre à elaboração de um inventário das dinâmicas de subversão e dissídio que sustentaram a consolidação do movimento do *tercer cine*, não se cingindo, no entanto, à América Latina. Nesta linha de pensamento, o autor propõe, ainda, um derradeiro diálogo com manifestações mais tardias (as teorias de cinema feminista, na década de 1970, e *queer*, na década de 1980) e, por fim, com um presente ainda dominado por “estereótipos e normas, assentes ainda no eurocentismo, no patriarcado machista ou na heteronormatividade” (Cunha, 2023, p. 161). Por sua vez, o texto de Araújo e Rosa inicia-se com uma reflexão sobre o impacto do fenómeno da globalização na diluição de fronteiras, no incentivo da mobilidade de pessoas e bens e na promoção de uma nova ordem marcada pela disseminação de corporações económicas que se alastraram a nível global. Assim, este capítulo não se centra numa única geografia, mas recorre ao referencial geográfico a fim de estruturar o seu texto (cinema europeu, cinema da América Latina e cinema do Médio Oriente).

Os capítulos acrescentados a esta edição procuram estimular o debate sobre as invisibilidades, os lugares de fala e a premência da interseccionalidade, como o já referido texto “Cinemas Africanos Contemporâneos: Demandas e Reflexões”, de Jusciele C. A. de Oliveira, e, por fim, o texto “Cinemas Feministas, Queer e Decoloniais”, de Michelle Sales. Alinhando-se, a nosso ver, com o mapeamento proposto por Paulo Cunha (“Terçer Cine ou a Descolonização do Cinema”) e Nelson Araújo e Liliana Rosa (“Cinema Independente”),

o capítulo de Michelle Sales evidencia uma vontade de renovação dos debates em torno das relações entre o cinema, o discurso e o poder, numa linha que supera as especificidades geográficas quando o tema assim o exige.

Persiste, todavia, o desafio de suprir outras ausências em edições futuras desta obra, o que pode ser concretizado a partir de um olhar mais incisivo sobre mapeamentos genéricos — *vide* os supramencionados textos “Ásia, um Vasto Histórico Cinematográfico” de António Costa Valente ou “Cinemas Africanos Contemporâneos: Demandas e Reflexões”, de Jusciele C. A. de Oliveira, cujo objeto de estudo se poderia desdobrar a partir de trabalhos específicos sobre determinadas cinematografias dos respetivos continentes.

Importa ressaltar, porém, que esta preocupação não é descuidada: no texto de António Costa Valente, o autor assume estar ciente dos riscos que implica o ato de cortar o mapa do continente (Japão, China, Taiwan, Coreia do Sul e Índia), construindo “uma Ásia diferente, agora suportada numa geografia cinematográfica no lugar da política e cultural” (p. 280). Por sua vez, ao debruçar-se sobre os cinemas africanos, Jusciele C. A. de Oliveira propõe-se discutir os problemas dessa terminologia na sua análise geral. A autora considera este “um termo paradoxal de inclusão e exclusão” (p. 416), partindo dessa profícua premissa para sondar os complexos trajetos dos cinemas africanos ao longo do tempo, desde os ecos do pan-africanismo, o papel durante a descolonização e o fito de construção de novas imagens de África, a um presente ainda marcado pela luta contra a subjugação face ao olhar eurocêntrico e a Hollywood.

Nos interstícios do referencial geográfico, que, como verificamos, pode inspirar múltiplos esquemas de estudo, desvenda-se outra linha que atesta a diversidade metodológica da obra. Deste modo, importa identificar alguns capítulos cuja reflexão se orienta a partir de uma inquietação específica que diz respeito à linguagem do cinema no seu sentido universal: “Os Primórdios do Cinema (1895-1920)”, de Elena Cordero-Hoyo, “Cinema e Vanguardas – Entre o Encantamento e o Desencanto”, de Mirian Tavares, “Os Géneros na História do Cinema”, de Luís Nogueira, “(R)Evoluções Digitais”, de José Alberto Pinheiro, “Percurso Pelo Documentário: Evolução Histórica em Geral e os Filmes Portugueses dos Anos 90 em Particular”, de Manuela Penafria e “O Audiovisual Contemporâneo – Novos Cinemas”, de Antonio Fatorelli.

No texto “Os Primórdios do Cinema (1895-1920)”, Elena Cordero-Hoyo parte da interrogação relativamente à ontologia da imagem cinematográfica, remetendo-nos a teses já sobremaneira debatidas, de Georges Sadoul (*Histoire Générale du Cinéma* [História Geral do Cinema], obra dividida em seis volumes, 1946—1954) a André Bazin (*Ontologie de l'Image Photographique* [Ontologia da Imagem Fotográfica], 1945/1958), insistindo, no entanto, na perene atualidade da sua relevância. É a partir dessa discussão que a autora vai explorando outros tópicos que inscrevem o seu olhar diacrónico sobre este período do cinema, comprometendo-se com a descrição do contexto histórico (sem, no entanto, limitar este cinema a uma condição embrionária, mas a uma criativa fase de experimentação, segundo as suas palavras) e, sobretudo, com a preocupação relativamente aos problemas em torno da conservação e preservação dos filmes.

Mirian Tavares assina o texto “Cinema e Vanguardas – Entre o Encantamento e o Desencanto”, refletindo sobre as experimentações das vanguardas europeias durante o cinema mudo. A autora mapeia este território a partir de vários tópicos: as transformações sociais e culturais que marcaram a Europa após a Primeira Guerra Mundial, as diferenças entre as experimentações dos primórdios do cinema e as experimentações das vanguardas artísticas, as mudanças na relação com os públicos e o início de sólidas teorizações sobre o cinema. No final, Mirian Tavares remete o “desencanto” do seu título à subsequente transição do cinema para a “tendência realista-naturalista de cunho programático” (p. 68), evocando a célebre disputa travada entre as filiações artística e industrial do cinema, e da qual a última saiu triunfante.

“Os Géneros na História do Cinema”, de Luís Nogueira, propõe, como o título imediatamente indica, um estudo teórico sobre a evolução dos géneros cinematográficos. Ao declarar o seu objetivo — isto é, propondo-se abordar, “entre outros aspetos, a definição, a génese, a dinâmica, a canonicidade ou os limites dos géneros no cinema” (p. 364) —, Nogueira debruça-se sobre os paradoxos suscitados pelas categorizações, questionando as limitações das mesmas, discutindo, a partir de tópicos múltiplos, o papel incontornável dos géneros na evolução da linguagem cinematográfica, assim como na produção de significados culturais.

Tal como Elena Cordero-Hoyo, também José Alberto Pinheiro, em “(R)Evoluções Digitais”, revisita, de forma genérica, algumas das teses sobre a ontologia da imagem cinematográfica; apesar de remeter ocasionalmente para os primórdios do cinema (*vide* as referências pontuais aos filmes de George Méliès), o autor mostra-se interessado em discutir a inovação tecnológica e suas repercussões na história do cinema, mais concretamente, a “aliança da computação com a imagem em movimento no grande ecrã” (p. 389). Com efeito, ao longo do texto, somos sugestionados por antigos desafios da teoria do cinema — não apenas a ideia do mito do cinema total (Bazin, 1946/1991), mas também a dicotomia entre não realismo e realismo — evidenciando assim a diversidade e complexidade de expressões do fenómeno do desenvolvimento tecnológico.

Podemos identificar uma lógica geográfica no texto de Manuela Penafria, intitulado “Percurso Pelo Documentário: Evolução Histórica em Geral e os Filmes Portugueses dos Anos 90 em Particular”. Porém, o cinema português surge como objeto de estudo que ilustra as inquietações que inscrevem a primeira parte do texto; é, pois, através destas que a autora mapeia o contexto histórico e cultural do documentário, assim como a discussão teórica assente no problema das terminologias e das dicotomias concetuais, estas últimas profundamente relacionadas com as fronteiras cada vez mais esbatidas entre géneros e sistemas narrativos.

Por fim, Antonio Fatorelli assina o texto “O Audiovisual Contemporâneo – Novos Cinemas”, discutindo algumas das proposições baseadas nas teses de Henri Bergson (a partir de Serge Daney, 1994/2022; e Gilles Deleuze, 1985/2006a, 1985/2006b), num contexto de transformação e disseminação das tecnologias à luz dos debates sobre a cultura digital e sobre as novas configurações e interstícios do complexo audiovisual.

Encontrar-nos-emos diante de uma revolução nos regimes estéticos e, deste modo, diante de uma mudança de paradigma? Lançando esta interrogação, Fatorelli problematiza a ideia de hibrididade, tão cara às novas configurações da linguagem fílmica, estreitamente relacionada com “o atual trânsito das imagens e entre as imagens, as assimilações, sobreposições e atravessamentos entre fotografia, cinema, vídeo e imagem digital” (p. 528).

Neste momento, porém, é impossível debruçarmo-nos exaustivamente sobre os vários capítulos desta *História do Cinema*. Como já foi justificado, o ambicioso recorte da obra suscita-nos múltiplas inquietações, ao mesmo tempo que abre novas portas, novas hipóteses de estudo. E, ao tomar como desafio derradeiro procurar responder à vastidão de um terreno sem confiar num diagnóstico definitivo, acaba por traduzir o fito dos vários autores que integram o projeto: pensar uma história em permanente reatualização, sempre aberta a novos olhares que a reinscrevam continuamente.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

REFERÊNCIAS

- Bazin, A. (1991). *O cinema. Ensaios* (E. de A. Ribeiro, Trad.). Editora Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1946)
- Daney, S. (2022). *Perseverança* (L. Lima, Trad.). The stone and the Plot. (Trabalho original publicado em 1994)
- Deleuze, G. (2006a). *A imagem-movimento* (R. Godinho, Trad.). Assírio e Alvim. (Trabalho original publicado em 1985)
- Deleuze, G. (2006b). *A imagem-tempo* (S. Dias, Trad.). Assírio e Alvim. (Trabalho original publicado em 1985)
- Hall, S. (2006). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (A. Resende, A. Escosteguy, C. Álvares, F. Rudiger, & S. Amaral, Trans.). FMG. (Trabalho original publicado em 2003)

NOTA BIOGRÁFICA

Tiago Vieira da Silva formou-se em cinema e audiovisual (Escola Superior Artística do Porto; ESAP) e frequenta o doutoramento em ciências da comunicação (Universidade do Minho), com a tese “O Debate da Identidade Nacional Desde a Revolução de Abril Até ao Presente, Através do Cinema Português”, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Investigador no Centro de Estudos Arnaldo Araújo/ESAP e no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade/Universidade do Minho e docente convidado no curso do cinema e audiovisual (ESAP). Integrou o projeto internacional *Memórias, Culturas e Identidades: O Passado e o Presente das Relações Interculturais em Moçambique e Portugal* e o projeto nacional *Mapeamento e Sentidos Críticos do Arquivo Fotográfico da Empresa*

Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), em 2020. Integra presentemente o projeto *MigraMediaActs: Migrações, Media e Ativismos em Língua Portuguesa: Descolonizar Paisagens Mediáticas e Imaginar Futuros Alternativos* e é gestor de conteúdos do Museu Virtual da Lusofonia, atual unidade cultural da Universidade do Minho.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1917-7642>

Email: tiagocamposvieira@gmail.com

Morada: CEAA – Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto, R. dos Navegantes 51, 4050-358 Porto

Submetido: 08/04/2023 | Aceite: 25/05/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.