

Atração, Formalismo e História do Cinema: Uma conversa com Tom Gunning

Lúcia Ramos Monteiro

Universidade Federal Fluminense, Brasil
luciar Monteiro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0962-1498>

Pablo Gonçalo

Universidade de Brasília, Brasil
pablogoncalo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3745-161X>

Victor Cruzeiro

Instituto Federal de Goiás, Brasil
victorlcruzeiro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2417-6441>

RESUMO Nesta entrevista, Tom Gunning comenta sua trajetória cinéfila, sua formação acadêmica e os primeiros anos de pesquisa. Gunning também ressalta os diálogos com outros colegas da sua geração, como Noël Burch, David Bordwell, Thomas Elsaesser e Laura Mulvey. O conceito de cinema de atração, o papel da análise formalista nos estudos de cinema e a questão do racismo na obra de D.W. Griffith são alguns dos temas abordados.

PALAVRAS-CHAVE História do cinema; cinema de atração; arqueologia das mídias; racismo; metodologia de pesquisa.

Entre abril e junho de 2020, realizamos dois encontros virtuais com Tom Gunning, professor emérito da Universidade de Chicago, e uma das personalidades mais influentes nos estudos de cinema das últimas décadas. Era o auge da pandemia. Seja no Brasil, seja nos Estados Unidos, onde Gunning vive, estávamos todos em pleno confinamento, aprendendo a lidar com isso, mas também nos acostumando à

desinibição diante das ferramentas online como o Meeting e o Zoom. Aquele contexto parecia nos oferecer uma boa oportunidade para uma longa conversa com Tom Gunning, enfatizando sua trajetória intelectual, sua detalhada pesquisa sobre a história do cinema, seu pensamento acerca das metodologias de pesquisa e os tópicos que ganharam atualidade nos últimos anos, como o racismo na história do cinema e o cancelamento, em meio a uma onda de derrubada de monumentos históricos que ocorria na ocasião da nossa conversa.

Alguns meses antes do encontro, em outubro de 2019, o Departamento de Cinema and Media Studies da Universidade de Chicago, então coordenado por Daniel Morgan, organizou um importante seminário, “The Attraction of Movie Images: A Celebration of Tom Gunning”, que reviu com cuidado a obra do autor estadunidense, recentemente aposentado. Marcaram presença personalidades essenciais das pesquisas no campo, iniciadas nos anos 1980, representando uma certa guinada historiográfica e uma dobra histórica nos estudos de cinema, tais como Charles Musser, André Gaudreault, Dudley Andrew, Thomas Elsaesser (que veio a falecer poucas semanas depois), e o cineasta Ken Jacobs. Cada um ao seu modo, esses pesquisadores e artistas se voltaram para as experiências do chamado “primeiro cinema”, proporcionando uma profunda revisão teórica e historiográfica, em que as concepções de narrativa, atração e protagonismo do espectador diante de várias nuances de espetáculo começaram a ganhar uma atenção detalhada das pesquisas.

Ainda pouco traduzida para o português, a obra de Tom Gunning, publicada em livros e artigos, resulta de investigações sobre o primeiro cinema, abordando o conceito de *atração*, o período de D. W. Griffith na Biograph – com seus curta-metragens realizados em Nova Iorque, anteriores à guinada épica e sua ida a Hollywood –, além do cinema de Fritz Lang. Primoroso e incontornável, o livro de Gunning sobre Griffith (1994) é um legado de como assimilar e interpretar documentos ancilares ao fenômeno cinematográfico, como reportagens, para compreender detalhes históricos do espetáculo cinematográfico.

Durante a conversa, Gunning contou como a sua geração se inclinou para avaliar, via Jay Leyda, os registros armazenados na Library of Congress, em Washington, de filmes do primeiro cinema que eram tidos como desaparecidos e que, devido à lei do *copyright* dos Estados Unidos, tiveram cópias de cada frame preservadas, impressas em papel. Gunning não poupou detalhes sobre seus anos de formação, como o

desenvolvimento de sua cinefilia em Nova Iorque, nos anos 1970, e os debates em sala de aula com nomes como Noël Burch e Annette Michelson. O autor também evoca temas como a relação entre o *slow cinema* e o cinema de atrações, as continuidades nas discontinuidades da arqueologia das mídias, além do cinema negro, os *race films* e o ímpeto de cancelamento a D. W. Griffith, que agora compartilhamos com os leitores.

Ao final da conversa, Gunning disse que deve ser publicada entre 2024 e 2025, pela University of Chicago Press, uma coletânea com os seus principais artigos. Também contou que está escrevendo um livro mais abrangente, que inclui intersecções com artes visuais e animações, possivelmente a ser intitulado “The Invention of the Moving Image”. Finalmente, lembrou das duas vezes que veio ao Brasil e dos amigos no país, como João Luiz Vieira e Ismail Xavier, colegas de doutorado na Universidade de Nova Iorque, e que se tornaram, tal como ele, professores de destaque na formação de gerações de pesquisadores de cinema. Da viagem ao Brasil, Gunning lembra com carinho de experimentar um pão de queijo. Fica, portanto, a sugestão do próprio Tom que essa entrevista seja apreciada sem pressa, com um café coado e um pão de queijo ao lado.

Durante o processo de edição da entrevista, Victor Cruzeiro somou-se a Lúcia Ramos Monteiro e Pablo Gonçalo. Além de atuar na transcrição e na tradução da entrevista do inglês para o português, Victor Cruzeiro teve participação decisiva no processo de edição, de modo que pudemos transformar as mais de duas horas de material bruto de vídeo e áudio nas 8 mil palavras do texto que se segue.

Lúcia Ramos Monteiro – Para começar esta entrevista, queríamos saber das origens de sua cinefilia. De onde veio seu amor pelo cinema e pelos estudos de cinema?

Tom Gunning – Bem, é sempre um pouco complicado falar sobre a “primeira vez”, ou as origens. Nas minhas aulas, eu meio que proíbo meus alunos de dizerem “a primeira vez” quando abordamos a História do Cinema, porque nunca sabemos exatamente quando ocorreu a primeira vez, nem mesmo na nossa própria história de vida. Eu adorava Westerns. Lembro, na minha infância, quando meus pais compraram uma televisão. Então, meu contato com filmes ocorreu pela televisão, já

que muitos filmes eram exibidos na TV. Isso diz muito da minha cinefilia inicial: eu era um espectador de televisão.

Na adolescência, tive uma doença chamada mononucleose e foi quando comecei a pensar nos filmes como tendo uma certa história. Nessa época, eu tinha visto, por exemplo, *O Encouraçado Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*, S. Eisenstein, 1926], alguns dos primeiros filmes de [D.W.] Griffith e muitas produções da Hollywood clássica. Aos 14 anos, eu já tinha plena consciência de que o cinema era uma das minhas grandes paixões. Eu ia muito ao cinema. Nessa idade, quando eu ia a Nova Iorque, eu visitava o Museu de Arte Moderna, o MoMA, e aproveitava para assistir aos filmes que eram exibidos lá. Em 1964 ou 1965, o Museu estava com uma retrospectiva de [D.W.] Griffith, e vi, pela primeira vez, *Intolerância* [*Intolerance: A Sun-Play of the Ages*, D.W. Griffith, 1916], *O Nascimento de uma Nação* [*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915] e acho que *The Struggle* [D.W. Griffith, 1931], seu primeiro filme sonoro. Eu fiquei muito interessado em Griffith.

No meu segundo ano na Universidade de Nova Iorque (NYU), conheci uma garota que era apaixonada por filmes. Ela tinha morado um tempo em Paris e trouxe de lá algumas novidades sobre a teoria do autor.¹ Ela me explicou e comecei a fazer listas e aprender sobre diretores. Fui ficando muito, muito apaixonado por tudo isso. Havia vários cinemas especializados em filmes antigos em Nova Iorque. Na Upper Broadway, havia um cinema chamado The Thalia, e o Museu de Arte Moderna. Eram lugares que eu frequentava quase todos os dias. Minhas amizades começaram a se formar em torno do hábito de ir ao cinema, e conheci várias pessoas no Museu de Arte Moderna que estavam intimamente ligadas ao Andrew Sarris [1928-2012], o crítico do *The Village Voice* e quem introduziu a teoria do autor nos Estados Unidos.² Na época, eu cursava uma especialização em História da Literatura e da Religião. Não era exatamente Teologia, e sim História Comparada da Religião, mas eu passava todo o meu tempo indo ao cinema.

¹ A teoria do autor tem origem num artigo de Alexandre Astruc, publicado em 1948, “Nascimento de uma Nova Vanguarda: A *caméra-stylo*”, que via no diretor de cinema características próximas das de um artista. A ênfase na encenação é um dos seus maiores atributos, que foi assimilada pelos jovens críticos e diretores da Nouvelle Vague e dos *Cahiers du Cinéma* e a partir dali obteve uma disseminação mundial.

² O *Village Voice*, que funcionou de 1955 a 2018, foi o primeiro jornal semanal de contracultura dos Estados Unidos da América.

No final da minha graduação, decidi que faria pós-graduação na NYU em Estudos de Cinema. Eu não tinha nenhuma noção sobre o que seria essa carreira e, realmente, não me via sendo um professor universitário. Só pensei “se eu estiver na pós-graduação em Estudos de Cinema, posso explicar para os meus pais porque vou ao cinema três vezes por dia”! Deixaria de ter um hábito estranho e excêntrico e até ganharia uma bolsa de estudos.

O curso na NYU, começando em 1970, me transformou. Frequentei as aulas e o curso da Annette Michelson [1922-2018], que me apresentou à vanguarda. Sempre fui bastante interessado pelo Cinema Soviético e pelo Cinema Expressionista Alemão, mas até então eu nunca tinha dado muita atenção à vanguarda americana, especialidade de Annette Michelson. Foi quando assisti a *Wavelength*, Michael Snow, 1967], e pensei “Isso é ridículo!... O quê?... Sem história nenhuma... apenas... 45 minutos de uma sala...”. Quando ela começou a mostrar Brakhage [Stan Brakhage, 1933-2003], eu meio que me transformei. Até porque sempre me interessei por poesia modernista e comecei a perceber “ok, isso é um outro gênero, um modo diferente e é mais poesia do que prosa”. Também tive a sensação de que muitas pessoas que se dedicam à vanguarda não admitiam que você poderia estar interessado, ao mesmo tempo, em Brakhage e John Ford [1894-1973]. Percebi que eles não eram exatamente exclusivos, embora muitas pessoas considerassem que fossem. Nos anos 1970, em Nova Iorque, começava o Anthology Film Archive, que era uma espécie de cinemateca da vanguarda e da tradição *avant-garde*. Lá se programava pelo menos duas sessões por dia, às vezes três sessões. Comecei a ir sempre e experimentei uma verdadeira transformação da minha compreensão sobre o que é cinema.

Pablo Gonçalo – Tom, você entrou em um dos primeiros programas de doutorado em Estudos de Cinema do mundo, na NYU. Você poderia contar um pouco sobre a sua formação como historiador de cinema, estudioso e professor?

TG – Bem, no início era apenas um programa de mestrado e tinha muitos professores. Rapidamente me dei conta que a Annette Michelson era a professora mais interessante e original. Annette era um pouco diferente, porque ela tinha um interesse muito forte por Stanley Kubrick [1928-1999]. Uma vez, disse que sua carreira oscilava entre os dois Stanleys – Stan Brakhage e Stanley Kubrick. A certa altura de uma aula com P. Adams Sitney [n. 1944], quando este estava falando sobre a influência da poesia moderna no cinema, alguém o interrompe e pergunta: “Será

que isso também cabe para o cinema americano?” Ele responde, “Claro! [Stan] Brakhage, [Kenneth] Anger, [Gregory J.] Markopoulos” e, em seguida, emenda: “Não, não! Isso não vale para Hollywood!” Ele encarou o aluno que fez a pergunta e complementou: “Você está se referindo aos produtores? Aos empresários? Será que eles são influenciados por essa verve poética? Imagina, nunca!” O aluno então olhou na minha direção, ele sabia que eu estava rindo, e disse: “Talvez o Gunning discorde de mim!” Ele me pergunta: “Você diria que há uma influência?” Eu respondo: “Acho que sim!” E ele disse: “Com quem? Com [D.W.] Griffith?” “Sim, acho que as obras de Griffith, em alguns aspectos, também eram uma manifestação de poesia moderna.” Aí ele só disse: “Ok! Pode ser. Da minha parte eu não sei nada sobre esse assunto.”

Lá pelo terceiro ano do meu mestrado, o Noël Burch [n. 1932] veio como professor visitante. Ele tinha deixado os EUA nos anos 1950, por conta da Guerra da Coreia [1950-1953]. Foi um professor que exerceu uma enorme influência na minha carreira, embora, devo confessar, tenha sido uma influência muito estranha. Lemos *Práxis do Cinema* [2008] e ficamos todos entusiasmados porque aprendemos pela análise formal do filme. Analisávamos como os planos eram compostos, como os planos eram cortados, como a câmera se movimentava. Estávamos começando a fazer esse tipo de abordagem à la Greenberg [Clement Greenberg, 1909-1994], atentos à forma do filme, ao seu formalismo. *Práxis do Cinema* foi realmente o primeiro livro que tentou abordar a linguagem cinematográfica por esse viés. Ficamos, portanto, todos muito empolgados. Eu sabia que ele tinha esse interesse em fazer um curso sobre os primórdios do cinema. Vou contar uma anedota. Noël Burch estava exibindo alguns dos primeiros filmes de Griffith, e foi no período em que eu já tinha iniciado minha pesquisa com Jay Leyda [1910-1988], quando passei a frequentar os arquivos em Washington, procurando tudo o que eu poderia ter sobre os primeiros filmes na época da Biograph.

Como eles foram preservados em impressões de papel, consegui assistir e pesquisar boa parte dos filmes daquele período.³ Faltava um ou dois, mas basicamente todos os filmes feitos nesses primeiros quatro anos

³ A Biblioteca do Congresso, em Washington, possui uma coleção de filmes com fotogramas impressos, que abarcam obras do primeiro cinema, até 1912, que eram tidas como perdidas. Ver: <https://www.loc.gov/collections/spanish-american-war-in-motion-pictures/articles-and-essays/the-paper-print-film-collection-at-the-library-of-congress/>.

estavam lá, no arquivo. Então Burch estava falando, na aula, de algum filme que ele tinha visto, de 1909, sobre o corte, quando a câmera corta para um ponto de vista mais próximo. Aí eu levanto a mão, como um mero estudante petulante, que quer ser notado, e digo: “Ah, você pode se interessar pelo primeiro filme em que Griffith faz esse tipo corte, acho que é de 1908, um filme chamado *The Greaser’s Gauntlet*.” Desconfiado, Burch olha para mim e retruca: “Mas ninguém nunca viu esses filmes.” Eu afronto: “Ah não. Não estou falando do primeiro filme da história do cinema. Estou me referindo ao primeiro filme que Griffith fez.” Burch sustenta: “Ninguém nunca viu isso! Ninguém nunca assistiu a esses filmes!” E eu disse: “Sinto muito, mas eu assisti, tenho acesso a eles.” “Eles não existem!” Aí sou mais enfático, e argumento: “Eles existem sim, estão nas impressões de papel.” A maioria dos alunos já sabia da existência dos filmes impressos no papel por conta das aulas do Jay Leyda. Pra gente isso era um fato. Na segunda aula, Noël Burch ficava me corrigindo e ele estava errado [risos]! Por outro lado, eu estava expondo um professor! Isso o deixou bem incomodado, irritado, eu acho. A partir daí, sempre que eu levantava a mão na aula, ele falava: “Lá vem ele falar que estou errado! Bem, eu não me importo!” No início, fui bastante influenciado por suas ideias sobre o chamado “primeiro cinema”. Por outro lado, sempre desconfiei e tive um pé atrás com várias de suas afirmações mais conhecidas, sobretudo a ideia de que haveria um tipo de estilo “transparente”, característico do cinema clássico. Essa ideia não me convencia, nem me convence... Ao lidar diretamente com os filmes, percebi que o estilo clássico não combina com a ideia de uma transparência, já que, na verdade, o cinema clássico se constrói a partir de muitas operações. Se o seu estilo esconde algo, é preciso avaliar o quê está de fato escondido. Nesse sentido, Jay Leyda foi outra grande influência na minha carreira. Ele me mostrou que formalismo sem história carece de expressividade, fica uma metodologia que não leva a lugar algum. Então ele me conduziu a um método bastante simples e eficiente: assistir a filmes em ordem cronológica. Foi uma revelação! Não se tratava apenas de vê-los por um viés formalista. Eu também acho que isso pode ser interessante, mas quando você não olha para o histórico, acaba fazendo falta.

PG – Tom, aproveitando, queria saber mais dos aspectos metodológicos no seu trabalho. Como você acha que essa atenção conjunta à cronologia e ao formalismo impactou a sua pesquisa?

TG – É complicado. A influência formalista, como eu disse, foi a primeira e ela continua fundamental para mim. Quando entrei na NYU, acho que 90% da crítica de cinema era mais concentrada na temática do filme do que na sua forma. As críticas ressaltavam as ideias, e raramente comentavam algum aspecto do estilo ou da forma, que eram abordados de uma maneira muito, mas muito geral mesmo. Andrew Sarris, na sua análise dos diretores norte-americanos, tinha algum senso de estilo, era genérico, perspicaz, mas raramente rompia com as convenções da crítica de viés jornalístico de se deter apenas no tema de uma obra cinematográfica.

LRM – Talvez esse método de pesquisa tenha ficado mais evidente com o conceito de atrações, que você elaborou.

TG – Isso ocorreu durante minha tese sobre Griffith sobre os primeiros filmes da Biograph. Em 1976, o Museu de Arte Moderna fez uma mostra sobre Griffith, com curadoria de Eileen Bowser [1928-2018]. Alguns anos depois dessa retrospectiva, ela, junto com a FIAF [Fédération internationale des archives du film], iniciou o que ficou conhecido como “The Brighton Project”. Isso ocorreu em 1980, quando assistimos aos filmes feitos antes de 1906, principalmente entre 1900 e 1906. Éramos todos jovens estudantes, eu, Charlie Musser [n. 1951] e André Gaudreault [n. 1952]. Eu tinha assistido sistematicamente aos filmes de Griffith de 1908 a 1913. Agora, assistir a filmes anteriores foi uma grande revelação. Eu percebi: “Ok, esses filmes são tão diferentes do que Griffith fez apenas alguns anos depois. Preciso pensar neles como pertencentes a uma lógica e a um propósito totalmente diferente, um outro sentido de organização formal.” Era realmente impressionante constatar que esses filmes não contavam histórias exatamente; eles não necessariamente desenvolviam a continuidade que Griffith impôs e sistematizou de 1908 em diante. Então comecei a pensar: “Ok, que diferença é essa?” Aí veio a ideia de atração.

Havia algumas diferenças bem evidentes; primeiro, você sabe, os *performers* olham para a câmera de [Georges] Méliès [1861-1938]. Se pensarmos nos truques de Méliès, percebemos que o que eles estavam armando não era tanto para contar uma história, e mais para nos fazer dizer toda hora: “Uau!” Acabei chamando esse susto de “Estética do Assombro.”⁴ Eu tinha a intuição de que, embora houvesse grandes

⁴ Sobre a estética do assombro e sua relação com o cinema de atrações ver Gunning (1989).

diferenças entre o cinema anterior a 1906 e o cinema posterior, também havia continuidades. Então, o cinema de atrações não podia ser resumido a algo que durou apenas dez anos ou menos, no início do cinema, mas era um dos impulsos básicos do cinema. O cinema também tem seus tipos de explosão, de interrupção, e não apenas o primeiro cinema, mas o cinema como uma arte popular. Por isso me interessei pelo musical, pela comédia pastelão e até mesmo por filmes espetaculares e de ação. Esse é um esboço de como a atração se formatou como conceito. Mas, historicamente, no meu próprio pensamento sobre o primeiro cinema, destaco um aspecto muito importante sobre o protagonismo do espectador, realçando o trabalho em cena. O espectador estabelece uma relação essencial no e com o filme. Uma influência muito importante aqui foi, de certa forma, a Laura Mulvey [n. 1941].

LRM – Sim, talvez a abordagem de Laura Mulvey e a sua tenham realmente isso em comum. Quando ela analisa momentos espetaculares, que interrompem a narrativa, há um método próximo a seu jeito de estudar as atrações em meio à história que avança.

TG – Você está totalmente certa! Há sutilezas que é preciso resolver, mas de muitas maneiras meu conceito de cinema de atração deve-se a uma inquietação similar à dela. A análise de Mulvey é sobre gênero, ela estuda o olhar masculino sobre as mulheres como objetos de um espetáculo. De minha parte, eu estava interessado em vários tipos de espetáculo. Isso não significa negar a predominância do cinema clássico, ou seja, da representação feminina como espetáculo. Mas as aparições femininas não são a única coisa que interrompe a narrativa. Há também efeitos especiais, paisagens espetaculares, figurinos incríveis, acrobacias, canções e danças. De maneira nenhuma estou afirmando: “Mulvey superenfatizou e sobrevalorizou o gênero.” De jeito nenhum! Ela está absolutamente correta na argumentação dela. Minha única questão é a seguinte: “será que é o único fator?” O que não quer dizer que haja apenas um fator. Acredito, em síntese, que a ideia de espetáculo de Mulvey foi extremamente importante para elaborar o conceito de cinema de atração.

LRM – Tom, gostaríamos de saber o que você pensa sobre a duração no cinema, além de suas possibilidades narrativas. No início do cinema, as atrações às vezes são quase instantâneas, como em *Demolição de uma parede* [*Démolition d'un mur*, Louis Lumière, 1896], ou *Eletrocutando um Elefante* [*Electrocution of an Elephant*, Edwin Porter, 1903], de Edison. Você acha que Andy Warhol em *Empire* (1964) ou Michael Snow com

Wavelength (1967), ou filmes de Bill Viola [n. 1951] e Chantal Akerman [1950-2015] oferecem uma experiência de duração como atração, livre da narratividade? Podemos ver filmes longos desta forma, como em Lav Diaz [n. 1958], Tsai Ming Liang [n. 1957]?

TG – Tenho alguma resistência ao chamado *slow cinema*.⁵ A ideia de duração possui uma raiz bergsoniana e de [André] Bazin [1918-1958]. Ainda que, de muitas maneiras, eu seja o oposto de Bazin, ele provavelmente ainda é o mais importante teórico de cinema. Acredito muito no conceito baziniano da duração. No ensaio “A Evolução da Linguagem cinematográfica” (Bazin, 1991, p. 66-81), ele chama atenção para o fato de o cinema poder registrar o tempo. A análise que ele faz disso em [Orson] Welles [1915-1985], [Luchino] Visconti [1906-1976] e [Jean] Renoir [1894-1979] e dos cineastas do neorealismo está entre as análises cinematográficas mais profundas já feitas. Tenho interesse em dois tipos de aspectos diferentes, embora muitas vezes relacionáveis. Um é o baziniano; ou seja, o tempo do mundo. Essa sensação real que o Bergson chama de “ver o açúcar se dissolver”, sabe? Quando ele diz que não há substituições para aquela duração real vivida, sabe? É disso que Bazin está falando quando analisa a obra de Jean Renoir; é isso que eu estou pensando nos melhores momentos de [Michelangelo] Antonioni [1912-2007] ou Hou Hsiao-Hsien [1947]. Agora, há um outro aspecto, na vanguarda. Trata-se da duração de assistir, e deve-se muito a Warhol. Ele não faz só um tédio como retrato, mas é o seu próprio tédio que é retratado. “Oh meu Deus! O que estou pensando? O que eu estou fazendo? O que estou fazendo aqui? Estou sentindo o tempo passar e isso me incomoda!” Essas duas concepções de duração são muito importantes para mim. Aí eu assisto ao Béla Tarr [1955-], *A Harmonia Werckmeister* [*Werckmeister harmóniák*, Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, 2000]. Eu só vi uma vez, então talvez eu esteja sendo injusto, mas me parece que nenhuma dessas durações surge no filme. Quando vejo, vem a sensação: “Isso é um filme de arte!”, e essa sensação me irrita! Não sinto nem a duração do mundo, nem como o mundo leva o tempo. Fico apenas sentado, assistindo. Ambos os sentidos de duração são realmente fascinantes para mim, e às vezes não sinto que os filmes lentos, no estilo *slow cinema*, estejam realmente lidando com a riqueza desse fenômeno.

⁵ Sobre o *slow cinema*, ver Luca e Jorge (2015).

LRM – Tenho uma ressalva. Acho que os filmes longos tendem a deixar o espectador mais consciente do que estão assistindo, e dessa forma acho que são, assim, um tipo de vanguarda. Eles reivindicam uma forma de atenção do espectador, livre de roteiro e de outro tipo de experiência. Mas concordo contigo.

TG – Também concordo contigo. Penso que a mídia deveria ser vista como um ambiente. Sabe aquele termo “ecologia da mídia”? Ele me parece bom. Então você olha para o cinema e olha para ele em uma relação com todas essas outras mídias. Estas são as razões pelas quais eu acho que é um bom termo. Você sabe que olha para o cinema e precisa pensar na fotografia, no teatro, na pintura, no panorama e até na ferrovia! Então acabamos lidando com um sentido amplo de mídia. Então, esse é o aspecto da arqueologia da mídia que me preocupa um pouco e, ao mesmo tempo, é a sua feição mais emocionante: trazer todas as diferentes mídias juntas. Essa é minha única crítica real, porque eu me considero sobretudo um historiador de cinema, ao invés de um arqueólogo da mídia.

PG – Aproveitando, como você compreende o tema da descontinuidade nessa arqueologia?

TG – Esta é uma questão muito interessante. No seu livro, Thomas Elsaesser [1943-2019] chama atenção para esse tipo de ruptura de [Michel] Foucault [1926-1984], que, nesse sentido, é muitas vezes trazida à arqueologia da mídia (Elsaesser 2016). Ao mesmo tempo, Elsaesser também defendeu a continuidade. Essa abordagem remete a [David] Bordwell [n. 1947], [Kristin] Thompson [n. 1950], [Janet] Staiger [n. 1946], e ao seu livro *The Classical Hollywood Cinema* (1985). Parece que eles defendem o seguinte: “Bem, nada muda de 1917 até o momento histórico presente”, e há uma continuidade. Existem continuidades surpreendentes, claro, entre o cinema silencioso e o cinema falado, o cinema sonoro. Mas também há descontinuidades reais! Um filme dos anos 1930, por exemplo, funciona de várias formas, incluindo as formas de que eles falam naquele livro, no *The Classical Hollywood Cinema*, como um filme dos anos 1940. No livro posterior, *Reinventing Hollywood: How 1940 Filmmakers Changed Movie Storytelling* (Bordwell 2017), Bordwell reconhece: “De 1930 a 1940, houve uma ruptura!” Aí é realmente fascinante. É por isso que eu voltaria ao tipo de paradoxo entre a continuidade e as interrupções. Não é que eu queira dizer que as duas coisas existem. Sim, as duas coisas existem, mas você

literalmente precisa perceber como as interrupções estão imiscuídas na continuidade, e como as continuidades lidam com as interrupções.

LRM – Acho que agora vale a pena avançarmos na discussão para falarmos de Griffith e de sua relação com uma discussão mais atual, sobre raça e racismo, e sobre o processo em curso de revisão dos monumentos, revisão da história e da história do cinema também.⁶

TG – Bem, esta é uma questão perturbadora. Quando comecei a estudar o cinema de Griffith, não se fazia algo como minimizar ou mitigar o racismo virulento de *O Nascimento de uma Nação*. Esse filme é, sem dúvida, um documento intensamente racista. Um dos problemas que tenho com essa questão é a oposição em que de um lado estão a biografia e a personalidade e de outro, os filmes. A presença do racismo em Griffith é indiscutível. Ninguém deixa de perceber o quão racista *O Nascimento de uma Nação* é, em termos psíquicos e, portanto, o quão problemático é o texto do filme. Estou menos interessado na relação com Griffith, em averiguar se Griffith, sua pessoa, era racista. Acredito ser possível afirmar que qualquer branco americano, com algumas exceções que são importantes, mas a maioria dos americanos brancos nascidos naquele tempo *eram racistas*. Não afirmo isso como uma desculpa, é uma declaração crítica. Na época de Griffith, o racismo era a norma da cultura americana.

O que me preocupa, no entanto, é a ideia de que a reação a isso deva ser simplesmente um tipo de censura. Como se nosso objetivo ao olharmos a história, e particularmente a história estética, fosse nomear vilões e heróis. Isso me parece um absurdo. Não porque não existam vilões e heróis. Com o próprio Griffith, encontrei declarações dele posteriores, do fim dos anos 1920 e dos anos 1930, dizendo que ele considerava *O Nascimento de uma Nação* um filme racista e que não deveria mais ser exibido. Mas não quero defendê-lo com base nesse reconhecimento, não gostaria de defender o filme. Aliás, não costumo exibir *O Nascimento de uma Nação* nas minhas aulas de História do Cinema, pois o filme possui um texto tão tóxico e complicado que prefiro não mostrá-lo. Acredito, no entanto, que o filme deva ser exibido. Não faço isso em um curso de História do Cinema porque rapidamente o aspecto tóxico do filme

⁶ Na época da entrevista, em junho de 2020, ocorreram uma série de derrubadas de monumentos nos Estados Unidos e em países da Europa. Na maioria dos casos, os monumentos derrubados celebravam figuras históricas diretamente vinculadas ao racismo colonial.

domina o debate. Acho isso muito interessante, pois evidencia o quão racista o filme é. Também evidencia como filme age enquanto pulsão histórica, sexual e sádica. Tudo isso é de fato muito importante, mas meu sentimento é de que quando se mostra esse filme, o que sobressai é a exposição do racismo americano, e não sua glorificação. Sou muito contrário à ideia de eliminar coisas. Ou seja, eu entendo o movimento contra alguns monumentos, pois os monumentos têm o objetivo de glorificar. Então argumenta-se que “essas coisas não devem ser glorificadas”. E não há dúvida de que quando esses monumentos confederados foram erguidos no sul dos Estados Unidos, isso fazia parte de um movimento político. Foi um movimento das Leis Jim Crow, de uma institucionalização real do racismo nos Estados Unidos.⁷ Foi um movimento de condenação, de acabar com o silêncio, em um período em que a representação dos negros e a igualdade dos negros foram declaradas muito fortemente. É exatamente o que se vê no final de *O nascimento de uma nação*, quando a Ku Klux Klan confronta, com armas, os negros que estão tentando votar, e os faz voltar para casa, ameaçando-os de morte. Isso se torna institucionalizado e esses monumentos confederados fazem parte disso. No entanto, há uma tendência, que considero preocupante, no movimento anti-monumento, não necessariamente sobre os monumentos, mas na ideia de que deveríamos de alguma maneira eliminar de nossa história qualquer coisa que nos incomode. Dito de outra maneira: essas coisas precisam ser lembradas. Precisamos ser lembrados de que isso ocorreu. Não sei se concordo com a remoção das estátuas de Cristóvão Colombo. De todo modo devemos reconhecer que há algo muito relevante, em termos históricos, sobre Cristóvão Colombo. Quando dei aula sobre *O Nascimento de uma Nação*, sempre discuti algo que todo mundo nota: os personagens negros são interpretados por atores brancos que se maquiam com *blackface*.⁸ Eu diria que não é um filme sobre negros, mas sobre os brancos que imaginam suas identidades negras. Sobre projetar a maldade no outro. Com meu colaborador Travis Preston [n. 1975], com quem trabalhei no teatro, pensamos em fazer uma ópera baseada em Griffith e haveria uma cena chave em que Griffith apareceria pintado de preto. Porque é isso: *O Nascimento de uma Nação* não é um filme sobre pessoas pretas, é um

⁷ As Leis Jim Crow foram um conjunto de leis que institucionalizaram a segregação racial no sul dos EUA, entre o final do século XIX e o início do século XX.

⁸ Entre o século XVII e XIX, a *blackface* foi uma prática de atores brancos norte-americanos maquiarem seus rostos com cores negras reforçando estereótipos e preconceitos.

filme sobre os brancos. Sobre brancos que pintam o próprio rosto de preto e assim soltam seus demônios. Quando eu era adolescente, o que eu queria fazer antes de me dedicar à história do cinema era estudar a história da América Negra e especialmente a história da escravidão e da Reconstrução. O período da Reconstrução, depois da Guerra Civil nos Estados Unidos, foi um período muito interessante, um período que terminou com a violência brutal da Ku Klux Klan e a conivência dos partidos Republicano e Democrata, em 1876, colocando [Rutherford B.] Hayes [1822-1893] na Casa Branca [1877-1881], depois das eleições contestadas de 1876, na base do *rolling back* e da Liberação dos Negros, politicamente instituindo as leis de Jim Crow.

Uma coisa interessante sobre *O Nascimento de uma Nação* é o fato de que o filme é exibido, não imediatamente, como algo positivo, mas baseado realmente no ódio louco e na insegurança sexual. Pouca gente sabe, e não sem razão, que Vachel Lindsay [1879-1931] foi um dos primeiros a articular essa ideia de que o racismo de *O Nascimento de uma Nação* vem de seu autor, Thomas Dixon [1864-1946], um racismo totalmente abraçado e provavelmente compartilhado por Griffith.⁹ É importante entender isso, e é por esse motivo que considero que ainda vale a pena exibir esse filme, mas ele precisa ser contextualizado. Eu nunca o mostraria por si só, em uma aula de História do Cinema, embora ele seja um filme extremamente importante para a história do cinema, sob diversos aspectos. C. L. R. James [1901-1989], que nos anos 1930 era chamado “o Platão negro”, escreveu um ensaio ótimo sobre *O Nascimento de uma Nação*, em que dizia: “O que é interessante nesse filme é que ele nos fornece uma imagem dos negros como revolucionários”.¹⁰ Isso é fascinante. É fascinante quando percebemos como os textos históricos estão sempre sujeitos não apenas à reinterpretação de seus termos, de seus significados, mas também à sua ressignificação. Seymour Stern [1908-1978], um historiador notável de Griffith, também apontou isso em seu trabalho sobre *O Nascimento de uma Nação* para a *Film Culture* – ele também indicou a imagem dos negros como revolucionários (Stern 1965). Então o que aconteceu na década de 1930, um período de racismo institucional real, é que os

⁹ Vachel Lindsay foi um poeta norte-americano e autor de *The Art of Moving Picture*, publicado em 1915, e um dos precursores da teoria do cinema.

¹⁰ Gunning menciona Cyril Lionel Robert James, autor de *The Black Jacobins* (1938), sobre a revolução do Haiti, entre outros livros.

negros foram rebaixados e passaram a ser mostrados somente como carregadores, motoristas, babás, empregadas, foram transformados em personagens subservientes, de importância menor. Tenho certeza de que em meu país existem racistas horríveis que aplaudiriam *O Nascimento de uma Nação* ainda hoje, se conseguissem assistir ao filme. Mas a maior parte das pessoas, mesmo as que não são necessariamente conscientes politicamente, quando assistem a esse filme são repelidos por seu racismo. Esse é o aspecto apologético que me recuso a abraçar, mas acredito que é possível mencioná-lo. Se você compara o filme com o romance de Thomas Dixon, *The Clansman* [*The Clansman: a Historical Romance of the Ku Klux Klan*, 1905], em que o filme se baseou, você percebe que o romance de Dixon é estupefacente! No livro, a garota e a mãe são estupradas, violadas, violentadas e assassinadas. Não acredito que isso seja uma desculpa para Griffith, o fato de ele ter adaptado um texto horrível e o transformado em algo um pouco menos horrível. Isso está provavelmente ligado à censura mais do que à consciência da terrível natureza tóxica do material com que Griffith estava lidando. Oscar Micheaux [1884-1951] e outros cineastas negros foram inspirados... não, inspirados não é a palavra certa... foram compelidos a fazer cinema por *O Nascimento de uma Nação*! Precisavam responder ao filme. Novamente, isso não é algo que perdoe sua posição, mas é uma indicação de que a história total expressa algo além das suas intenções.

LRM – Mas será que a amplitude hoje da discussão sobre racismo em *O Nascimento de uma Nação* nos impede de estudar e ensinar outras características do cinema de Griffith, como seus aspectos formais, a questão da narração, a montagem paralela? Não sei se a saída é estudar outros filmes de Griffith, por exemplo, já que você disse que não mostra *O Nascimento de uma Nação* em suas aulas. De todo modo, gostaria de saber como você lida com essa questão hoje em dia?

TG – Essa é uma ótima pergunta. Porque eu diria que não faz sentido não mostrar um Griffith diferente, alguns de seus filmes da Biograph ou *Intolerância* por causa de *O Nascimento de uma Nação*. Não entendo isso! Você sabe, essa ideia de alguma maneira nos remete a uma ênfase puritana na personalidade, no indivíduo, e nos conduz a uma ignorância completa do fazer cinema enquanto processo social.

Um dos meus grandes mestres foi o cineasta austríaco Peter Kubelka [1934]. Eu não testemunhei isso diretamente, mas alguém me contou que ele estava exibindo *Olympia* [Leni Riefenstahl, 1938] ou talvez *O Triunfo da Vontade* [*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935] e então

ele parou. Ele estava analisando a complexidade da edição e então interrompeu sua fala para dizer: “Este é um cinema fascista. Eu vivi sob o fascismo.” Quando criança, Kubelka viveu em Viena sob o Terceiro Reich. Ele disse: “é algo terrível e é possível ver isso neste filme. Isso não significa, porém, que não possamos aprender com ele.” Então, bem, os soviéticos obviamente aprenderam com Griffith, com *O Nascimento de uma Nação...* Griffith endossava o assassinato de muitas maneiras. Não sei que posição eu teria sobre a censura em 1916, porque sou completamente contrário à censura, mas entendo o movimento da NAACP para censurar esse filme.¹¹ Não sei se entendo, na verdade, mas apoio esse movimento, poderia apoiá-lo em algumas circunstâncias.

PG – Agora é interessante pensarmos também nos *race films*. Você mencionou o nome de Oscar Micheaux. Ele e outros cineastas negros eram contemporâneos de Griffith, e precisavam dar uma resposta.

TG – Sim!

PG – Tive contato recentemente com o trabalho de Jacqueline Stewart [n. 1970], Allysson Field e outras pessoas do Cinema and Media Studies da Universidade de Chicago, em torno desses filmes. Não sei exatamente o que foi descoberto, nem como foi a experiência de vê-los pela primeira vez, ou o impacto desse revisionismo. Acredito que seja uma novidade para a História do Cinema e os Estudos de Cinema, não acha?

TG – É de fato algo curioso e interessante. Eu fico pensando em como abordar isso, e acredito que a melhor maneira seja um tipo de autobiografia. Para mim e para muitas outras pessoas, acredito, o maior dos *race films* é *O Sangue de Jesus* [*The Blood of Jesus*, 1941], de Spencer Williams [1893-1969]. E provavelmente também outros filmes de Spencer Williams, especialmente *Morte!* [*Go Down, Death!*, 1944]. E digo isso não para diminuir os filmes de Oscar Micheaux, que também são extraordinários. Como vi pela primeira vez *O Sangue de Jesus*? Eu devia ter uns 19 anos naquela época, no início dos anos 1970, talvez 1974. Havia o Festival de Filmes de Avant-Garde em Nova Iorque, no Elgin Theatre, e um dos cineastas que foi apresentar um filme era Ken Jacobs [1933], um cineasta sobre o qual trabalhei muito e que considero enormemente. Ele disse: “vou te mostrar um filme extraordinário, ele se chama *The Blood of Jesus*”. Acho que ele até disse imediatamente quem

¹¹ National Association for the Advancement of Colored People [Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor], fundada em 1905.

era o realizador, porque alguém gritou “Quem é o diretor?”, e ele respondeu “Spencer Williams”. E então Ken Jacobs mostrou esse filme, *The Blood of Jesus*. Eu imediatamente me perguntei, “o que é isso? de onde vem isso?!”. Mais ou menos naquele momento começaram a despontar exposições dos filmes de Micheaux e de Williams, como *Dirty Gerdie from Harlem U.S.A.* [1946], de Williams, nos cineclubes da Avant-Garde, em particular o Collective for Living Cinema, de que Ken Jacobs tinha sido um dos fundadores, no Lower Manhattan.¹²

Comecei a descobrir esses cineastas, o uso extraordinário que eles faziam do som, do espaço e da narrativa. Então, imediatamente algumas pessoas viram a existência desses filmes como *race films*, como filmes feitos por uma minoria oprimida, usando os recursos que tinham, abaixo do padrão comercial de realização de Hollywood. Eu certamente estava consciente de tudo isso, mas recebi aqueles filmes principalmente como filmes de vanguarda... E eles são filmes de vanguarda! Não todos, mas os filmes mais fortes de Micheaux e Spencer Williams são realmente experimentais, criativos, nada convencionais, são filmes extraordinários. É verdade que colocá-los no contexto de seus próprios públicos, em suas condições de produção, é um processo extremamente importante. Isso começou a acontecer, mas é interessante que a recepção inicial, pelo menos no meu caso – e eu não era o único na plateia dessas sessões, que talvez se restrinja a Nova Iorque, não sei – em todo caso o que chamou a minha atenção, em primeiro lugar, foi a inovação formal e um tipo de violação das normas de fazer cinema. O contexto foi extremamente interessante, especialmente para filmes como *Os Enteados de Deus* [*God's Step Children*, 1938], de Micheaux, que é sobre uma morte e onde o aspecto religioso é bem interessante. Toda a questão de como retratar visões, como retratar a conversão e o céu. Todas essas coisas aparecem muito fortes em *Morte!* e *O Sangue de Jesus*, e um pouco menos com Micheaux, porque a relação de Micheaux com o melodrama é bem instigante. Em *Dez minutos de vida* [*Ten Minutes to Live*, Oscar Micheaux, 1932] há aspectos extraordinários. Então, você sabe, eu estava tentando entender mais sobre como esses filmes foram feitos. E essas eram, é claro, coisas particularmente importantes para os afro-americanos. Em um curso em História do Cinema na NYU, uma aluna queria ter certeza de que mais filmes negros fossem exibidos. Aí nós a

¹² Coletivo de cinema fundado em 1973, com ênfase na exibição de filmes experimentais.

convidamos para fazer uma apresentação sobre Micheaux. Nossa, como foi interessante! Havia tão poucas fontes sobre Micheaux nas histórias do cinema que às vezes chegava-se a confundi-lo com uma pessoa que foi colaboradora de Méliès. O trabalho que minhas colegas fizeram em Chicago, Jackie Stewart e Allysson Field, mostram que existem muitos filmes. E os que não existem mais também são relevantes, além das suas relações com o documentário, e a relação deles com Griffith, a maneira como *Nos limites dos portões* [*Within Our Gates*, Oscar Micheaux, 1920] tem uma espécie de *Estandarte do Invicto* explícito [*The Symbol of the Unconquered*, Oscar Micheaux, 1920], além dos primeiros filmes de Micheaux.

Micheaux, aliás, parecia estar em casa, e Spencer Williams também, quando eram exibidos junto com outros filmes de vanguarda. Tínhamos a sensação de que os filmes foram feitos para serem exibidos em igrejas negras, *gospels*, ou cinemas fechados. Nós apenas perguntamos: “o que são essas imagens?”, “que narrativa é essa?”, “que ideias estranhas são essas sobre som?” Nos primeiros filmes sonoros de Micheaux, você pode dizer que não havia imagens sonoras. Mas a maneira como os dois, Williams e Micheaux, incorporaram imagens de outros filmes, era uma espécie de canibalismo de *found footage*, e todas essas coisas eram radicais e interessantes e, ao mesmo tempo, precárias. Mas, claro, esse tipo de ideia de um cinema pobre, precário e um cinema que não tem meios, isso não é necessariamente uma coisa ruim. Ao contrário: pode, na verdade, ser uma porta de entrada para a criatividade.

Eu não sou um historiador do cinema negro ou cinema afro-americano, estou mais próximo de um fã de Micheaux e de Williams. O que é importante para mim é não perdermos a noção de que este é um cinema alternativo. A extensão do trabalho deles foi mostrada em lugares diferentes, eles também tinham valores e práticas diferentes. Eu acho que isso é muito, muito importante, já que o cinema negro foi canonizado de várias maneiras. O que eles fizeram foi, não apenas no sentido de serem inovadores e inteligentes, mas de realmente descobrir caminhos. Isso é o que é mais importante para mim – cinema negro, cinema afro-americano *como cinema alternativo*. Embora não haja necessariamente uma linhagem direta desses filmes com o L.A. Rebellion, em Los Angeles,

que a Jackie Stewart tem pesquisado.¹³ Esse é um tipo bem diferente de cinema alternativo.

PG – Allyson Field, no seu livro [2015], realça um certo modernismo negro na história do cinema, e esse é o sentimento que tive quando descobri os filmes do Micheaux. A forma como seus personagens dançam e cantam é muito parecida com a maneira como o jazz chegou até nós, que é também um ramo do modernismo.

TG – Com certeza!

PG – Quando você conta sobre esse tipo de movimento de vanguarda do Ken Jacobs é incrível. Eu estava conversando com a Lúcia, e nós, no Brasil, também temos a herança horrível da escravidão. E na história do cinema brasileiro é muito difícil encontrar algo parecido com os *race films*, por volta dos anos 1930, ou mesmo 1950. Algo similar ou parecido chega aos poucos, devagar, com alguns diretores negros, mas não exatamente nesse mesmo momento histórico.

TG – Sim. Acho que são vários fatores. Há, em parte, essa ideia de alternativa, que você realmente tem uma cultura separada, e a outra coisa é essa espécie de onipresença dos filmes na cultura estadunidense, você sabe, essa maneira que todos poderiam reivindicar. Falo do mito – que não é de todo sem fundamento – do imigrante vinculado à experiência do cinema. Os rumos de Hollywood foram moldados pelos imigrantes judeus e tudo isso tem uma relação direta com uma espécie de sensação de que os filmes eram democráticos, eram quase uma forma de atuação democrática. Há a compreensão do que esse termo pode significar outras coisas para além de “muito dinheiro”, ou “muitas moedas”, os *nickels* – e isso é certamente também um certo paradoxo. O que quero dizer é que existe, no cinema, um qualquer lugar onde a vanguarda e o popular se encontram. É claro que eles não são a mesma coisa; eles têm construções diferentes em termos sociais, econômicos e culturais.

Assim como o jazz, como você estava dizendo, há os movimentos modernistas que se apropriaram das culturas populares, num impulso anti-burguês, e esse tipo de energia é algo muito cativante. Para mim, o importante do cinema é essa possibilidade de encontrar, no mesmo meio, um Stan Brakhage e um John Ford, sabe? Embora Stan Brakhage

¹³ A L.A. Rebellion foi um movimento de cineastas negros vinculados a UCLA, Universidade da Califórnia, Los Angeles, entre o final dos anos 1960 até meados de 1980. Ver Field, Horak e Stewart (2015).

não suportasse John Ford – e eu sei disso, tenho certeza dessa rejeição – e que John Ford não teria simpatia alguma pelos filmes de Brakhage, me admira o fato de ambos existirem e de eu poder apreciar ambos. Posso dar aulas sobre os dois! Isso definiu o que foi minha carreira. Digo mais: ainda especulo sobre o que eles têm em comum, já que são fundamentalmente diferentes em muitos aspectos. Claro, a resposta rápida sobre o que eles têm em comum é o cinema – a mesma matéria estética, as próprias condições de fazer cinema, de ver filmes, da recepção. Afinal, o que significa assistir a um filme? Então, como eu disse, aquele momento no Elgin Theatre no início dos anos 1970, com Ken Jacobs apresentando *The Blood of Jesus*, é emblemático para mim. No fundo, é bem importante manter as coisas abertas. Voltando ao nosso tema inicial, quando vi a pergunta que vocês formularam sobre Griffith, imediatamente me lembrei de uma famosa passagem do Walter Benjamin [1892-1940], que é como uma pedra de toque para mim. Benjamin afirma que não há uma obra de arte e cultura que não seja, simultaneamente, também uma obra da barbárie.¹⁴ Podemos seguir os dois caminhos ou, na verdade, também tomar um caminho diferente...

PG – Sim.

TG – Isso não quer dizer: “Ignore a barbárie!” ou “Ignore a cultura!”, sabe... as duas coisas estão aí!

PG – Sim. Isso é uma ótima citação para fechar nossa conversa. Obrigado, Tom.

LRM – Obrigado, Tom.

TG – Obrigado, Lúcia e Pablo. Foi um prazer.

Referências

Bazin, André. 1991. “A Evolução da Linguagem cinematográfica”. Em: *O Cinema: Ensaios*, Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, 66-81. São Paulo: Brasiliense.

_____. 2014. *O que é o Cinema?* São Paulo: Cosac Naify.

¹⁴Famosa e muito citada, essa passagem de Walter Benjamin encontra-se na tese sete do ensaio “Sobre o Conceito de História”. Ver Benjamin (2020).

- Benjamin, Walter. 2020. *Sobre o Conceito de História: Edição Crítica*. São Paulo: Alameda.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, e Staiger, Janet. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film style and mode of production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Bordwell, David. 2017. *Reinventing Hollywood: How 1940 filmmakers changed movie storytelling*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burch, Noël. 2008. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Dixon, Thomas e Wintz, Thomas. 2000. *The Clansman: A historical romance of the Ku Klux Klan*. Londres: Routledge.
- Elsaesser, Thomas. 2016. *Film History as Media Archaeology: Tracking digital cinema*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Field, Allyson. 2015. *Uplift Cinema: The emergence of african american film and the possibility of black modernity*. Durham: Duke University Press.
- Field, Allyson, Horak, Jan-Christopher, e Stewart, Jacqueline Najuma. 2015. *LA Rebellion: Creating a New Black Cinema*. Los Angeles: University of California Press.
- Gunning, Tom. 1989. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator." *Art and Text* 34 (Fall): 31-45.
- _____. 1994. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The early years at biograph*. Champagne: University of Illinois Press.
- Luca, Tiago e Jorge, Nuno Barradas. 2015. *Slow Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Stern, Seymour. 1965. "Griffith: I the Birth of a Nation, Part I". *Film Culture* 36 (Special Griffith Issue): 1-210.

Filmografia

- A Harmonia Werckmeister* [Werckmeister harmóniák; longa-metragem]. Dir. Béla Tarr e Ágnes Hranitzky. Prod. Béla Tarr. 2000. 145 min.
- Comprimento de Onda* [Wavelength; curta-metragem]. Dir. Michael Snow. Michael Snow. 1967. 45 min.

- Demolição de um Muro* [*Démolition d'un mur*; curta-metragem]. Dir. Louis Lumière. Prod. Louis Lumière. 1896. 45 sec.
- Dez Minutos Para Viver* [*Ten Minutes to Live*; longa-metragem]. Dir. Oscar Micheaux. Oscar Micheaux. 1932. 58 min.
- Dirty Gerdie from Harlem U.S.A.* [longa-metragem]. Dir. Oscar Micheaux. Prod. Bert Goldberg. 1946. 65 min.
- Eletrocutando um Elefante* [*Electrocution of an Elephant*; curta-metragem]. Dir. Edwin Porter. Prod. Edison Film Company. 1903. 74 sec.
- Empire* [longa-metragem]. Dir. Andy Warhol. Prod. Andy Warhol. 1965. 485 min.
- Estandarte do Invicto* [*The Symbol of the Unconquered*; longa-metragem]. Dir. Oscar Micheaux. Prod. Oscar Micheaux. 1920. 54 min.
- Intolerância* [*Intolerance: A Sun-Play of the Ages*; longa-metragem]. Dir. D.W. Griffith. D.W. Griffith Corp. 1916. 197 min.
- Morte!* [*Go Down, Death!*; longa-metragem]. Dir. Spencer Williams. Alfred N. Sack. 1944. 53 min.
- Nos Limites dos Portões* [*Within Our Gates*; longa-metragem]. Dir. Oscar Micheaux. Prod. Oscar Micheaux. 1920. 79 min.
- O Encouraçado Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*; longa-metragem]. Dir. S. Eisenstein. Mosfilm. 1925. 71 min.
- Os Enteados de Deus* [*God's Step Children*; longa-metragem]. Dir. Oscar Micheaux. Prod. Oscar Micheaux. 1938. 70 min.
- O Nascimento de uma Nação* [*The Birth of a Nation*; longa-metragem]. Dir. D.W. Griffith. D.W. Griffith Corp. 1915. 193 min.
- O Triunfo da Vontade* [*Triumph des Willens*; longa-metragem]. Dir. Leni Riefenstahl. Reichsparteitag-Film. 1935. 114 min.
- Olympia* [longa-metragem]. Dir. Leni Riefenstahl. Olympia-Film. 1938. 226 min.
- O Sangue de Jesus* [*The Blood of Jesus*; longa-metragem]. Dir. Spencer Williams. Amegro Films. 1941. 56 min.
- The Greaser's Gauntlet* [curta-metragem]. Dir. D.W. Griffith. Biograph. 1908. 17 min.
- The Struggle* [longa-metragem]. Dir. D.W. Griffith. D.W. Griffith Corp. 1931. 77 min.

Attraction, Formalism and Film History: A conversation with Tom Gunning

ABSTRACT Interview with Tom Gunning, in which he talks about his cinephile and intellectual career, his academic trajectory, as well as his first years of research. Gunning also highlights dialogues with other colleagues of his generation, such as Noël Burch, David Bordwell, Thomas Elsaesser and Laura Mulvey. The concepts of cinema of attraction, the role of a formalistic analysis in film history and the issue of racism in the work of D.W. Griffith are some of the topics covered.

KEYWORDS Film history; cinema of attractions; media archaeology; racism; methodology for film history.