

Filmes utilitários, amadores, órfãos e efémeros: repensando o cinema a partir dos “outros filmes”

Sofia Sampaio¹, Raquel Schefer² e Thaís Blank³

Este dossier resulta do trabalho que temos vindo a desenvolver no Grupo de Trabalho Outros Filmes da AIM⁴. Fundado em 2013, o GT tem como principal objetivo contribuir para o estudo de filmes que têm sido, em regra, descurados pela crítica e a história do cinema. Na literatura anglo-americana, estes filmes são geralmente designados de “filmes órfãos” – um termo amplo que tem servido para albergar produções “negligenciadas, perdidas, danificadas, escondidas, amputadas, raras, únicas, experimentais, efémeras, e utilitárias” (Streible 2009, x)⁵. No contexto arquivístico, os filmes órfãos são ainda filmes cujos detentores de direitos são pouco claros ou desconhecidos, e cuja preservação (dependendo das orientações curatoriais de cada instituição) é menos provável de acontecer. São filmes que enfrentam (ou enfrentaram, num passado recente) riscos sérios de desaparecimento⁶.

O termo “outros filmes” ou filmes “outros”, por sua vez, remete para aquela que é, em parte, a raiz do problema: a existência de um cânone centrado no filme de autor, na ficção e em formatos industriais (35 mm) de longa metragem, que tem vindo a monopolizar a atenção de críticos, historiadores e investigadores do cinema, e por oposição ao qual os filmes de que queremos falar se definem. Os “outros filmes” são, por outras palavras, “filmes que não são filmes” – ou, na expressão original, “not-a-movie films” (Streible 2009, xi). Na sua maioria, são filmes não-comerciais que nunca passaram nas salas de cinema, podendo incluir “ac-

¹ Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 1649-026 Lisboa, Portugal.

² Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 75005 Paris, França.

³ Fundação Getúlio Vargas, Escola de Ciências Sociais CPDOC, 22253-900 Rio de Janeiro, Brasil.

⁴ O Grupo de Trabalho (GT) Outros Filmes estreou-se em 2014, na Universidade da Beira Interior (UBI), no IV Encontro da AIM, com um total de 11 comunicações, distribuídas por 3 sessões. No V Encontro da AIM, que teve lugar, no ano seguinte, no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), este número subiu para 16 comunicações, distribuídas por 4 sessões. Para além do tema geral, a chamada de trabalhos teve um tema específico, os arquivos coloniais. No VI Encontro da AIM, que decorreu este ano na Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto, apresentámos 18 comunicações em 5 sessões. A proposta temática foi o filme amador.

⁵ Todas as traduções são da responsabilidade das autoras.

⁶ A questão da preservação é claramente mais complexa, uma vez que, num contexto de poucos recursos financeiros, há sempre opções que têm que ser tomadas. Muito mais haveria a dizer sobre o assunto, mas não aqui.

tualidades inacabadas, *outtakes*, trabalhos amadores, testes, metragens não identificadas, e imagens de circuitos de vigilância” (Streible 2009, xi).

Perfazendo a maior parte da produção cinematográfica mundial, estes “outros filmes” permaneceram, durante décadas, fora dos radares da crítica e da historiografia do cinema. Devido a uma conjugação de fatores – emergência de novos paradigmas críticos em rutura com abordagens canônicas e estético-formalistas e a favor de outras “historicamente mais neutras” (Bottomore 2001); abertura dos arquivos de imagem em movimento, em parte graças ao advento do digital e a novas sinergias entre arquivos e academia (Elsaesser 2009) – a situação começou a mudar em meados da década de 1990. Começavam, então, a dar-se vários passos no sentido da exploração desse vasto “território não-cartografado” (Hertogs e de Klerk 1997) que era (e é) o cinema de não-ficção. A expressão remete para o título de um seminário pioneiro sobre filmes de não-ficção dos inícios do cinema, organizado em 1994, no Nederlands Filmmuseum de Amsterdão, no qual um dos autores do nosso dossier, Nico de Klerk, desempenhou um papel importante⁷. A categoria de “não-ficção” permite entrever os filmes como acontecimentos e não só como textos e, deste modo, “compreender a [sua] posição no quadro de histórias mais vastas” e complexas (Elsaesser 2009, 32).

Pela mesma altura, em França e nos Estados Unidos, surgiam trabalhos inovadores sobre o cinema amador (Odin 1995; Zimmermann 1995). No caso francês, é importante referir que os estudos sobre cinema familiar e amador que se desenvolveram em torno da figura tutelar de Roger Odin, bem como os estudos sobre “outros filmes” em geral (incluindo os cine-jornais), se inserem no novo campo disciplinar inaugurado pelo historiador Marc Ferro, a partir de finais da década de 60⁸. Para Ferro, as imagens cinematográficas são fontes históricas legítimas que, para além de representarem a “sociedade viva”, também constituem o seu reverso. Ou seja, mais do que um instrumento de registo (necessariamente mediado), o cinema oferece “um contraponto da História [sic] oficial” (1977, 13). O apelo de Ferro à realização de estudos comparativos entre diferentes géneros (“filmes de actualidade, documentários, desenhos animados, filmes de ficção, etc.” – Ferro 1968, 582) veio diversificar os temas de investigação e afastar alguns historiadores do cinema da produção canônica, que até então tinha dominado a

⁷ Sucederam-se outros seminários deste tipo, que combinavam o visionamento de filmes, a apresentação de trabalhos de investigação e a discussão. Os seminários de Amsterdão (“Amsterdam Workshops”), como ficaram conhecidos, ocorreram em 1994, 1995 e 1998. Foram retomados em Julho de 2004 e em Novembro de 2009 (este último sobre filmes publicitários). Agradecemos a Nico de Klerk o ter-nos fornecido estas informações.

⁸ Um dos textos fundadores desta viragem é o artigo “Société du XX^{ème} siècle et histoire cinématographique”, publicado na revista *Annales*, em 1968, onde Ferro definiu o cinema como um instrumento imprescindível para o “conhecimento do nosso tempo” (Ferro 1968, 686).

teoria francesa⁹. Os estudos sobre cinema familiar e amador vieram igualmente evidenciar a porosidade que existe entre esse “outro cinema” e “cinemas outros” como o cinema experimental e o cinema político – porosidade essa já salientada, na década de 70, por Stan Brakhage e Jean-Luc Godard¹⁰.

Nos anos 90, uma série de acontecimentos sinalizavam e confirmavam a renovação dos estudos do cinema através da recuperação dos “outros filmes”: o Orphan Film Symposium, organizado pelo historiador Dan Streible, tem a primeira edição em Setembro de 1999 (a décima edição ocorreu este ano, em Nova Iorque); a Biblioteca do Congresso adquire o arquivo de filmes efêmeros de Rick Prelinger (um dos grandes impulsionadores da área), em 2002; e, em 2003, inicia-se a celebração do “home movie day”, que rapidamente se espalhou por todo o mundo. O corolário de todos estes projetos e eventos tem sido a visibilidade crescente destes filmes, o estímulo à sua pesquisa e o conseqüente aumento de publicações, numa área que se vai consolidando dentro e fora da academia¹¹.

Em Portugal, a importância que a produção de documentários efêmeros teve para a sobrevivência da precária indústria cinematográfica nacional não a impediu que se tornasse, na expressão do historiador Paulo Cunha (2014), “um cinema invisível”. Luís de Pina, um dos principais críticos e divulgadores do cinema português, referiu-se, de passagem, aos “cinemas especializados”, onde incluiu o filme técnico-científico, o cinema educativo e cultural, o cinema de animação, o cinema publicitário e turístico, e o cinema “de formato reduzido” ou amador (1977, 138-150; 1978, 68-73) – ou seja, todas as produções que caem fora do âmbito do cinema de fundo ficcional. Estudos de fôlego sobre cada um destes géneros escasseiam, confirmando o panorama geral, em que sobressai “o imenso trabalho de revisão e reconstrução historiográfica que está por fazer em torno do cinema português” (Cunha 2016, 42). Durante a última década, surgiram alguns sinais de mudança, com a publicação de artigos e monografias sobre o filme cien-

⁹ Os estudos de Jean-Pierre Bertin-Maghit (1980; 1989; 2004) sobre o cinema de propaganda francês durante a ocupação alemã inscrevem-se neste marco. O seu recente trabalho sobre as representações cinematográficas da Guerra da Argélia (2015), uma das primeiras aproximações ao cinema amador neste contexto (um tema ainda hoje sensível em França), ilustra bem a premissa de Ferro de que o cinema pode contribuir para a emergência de uma “contra-história”, neste caso da história colonial. Outros exemplos, nesta linha, dignos de nota são a tese de doutoramento de Laurent Véray (1994) sobre as actualidades cinematográficas da I Guerra Mundial e o trabalho da historiadora Arlette Farge (1989, 1998).

¹⁰ Para o cineasta norte-americano, “qualquer arte do cinema deve surgir do amador, do *medium* de realização de *home movies* (Brakhage 1971, 24). De modo semelhante, em 1973, o cineasta franco-suíço aproximou a sua obra do cinema familiar, que definiu como o “verdadeiro cinema popular” e o “verdadeiro cinema político” (cit. Albéra 2005, 141).

¹¹ Em Itália, merecem destaque as atividades de conservação, restauro, curadoria, realização e montagem do Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia. Veja-se: <https://homemoviesarchive.wordpress.com>

tífico português (Cunha 2005), o jornal português de atualidades filmadas (Piçarra 2006; 2011), os documentários industriais (Martins 2011) e os filmes de não-ficção muda (Baptista 2012). Apesar da importância que têm pelo carácter pioneiro, estes estudos ficam aquém ou por serem episódicos ou por não conseguirem desenvolver uma teorização coerente e aprofundada quer dos objetos que analisam quer das implicações que esses objetos podem ter na reformulação da totalidade do campo (cf. Sampaio 2012).

No Brasil, os “outros filmes” foram os principais responsáveis por fomentar a produção cinematográfica nacional dos anos iniciais. Ao lado dos cine-jornais, a “cavação” foi o modo de realização responsável por movimentar o cinema brasileiro nas primeiras décadas do século XX. A “cavação” foi uma vasta e lucrativa atividade (Schwarzman 2004), que consistia no registo documental feito a pedido de políticos, famílias ilustres, fazendeiros e industriais. Desprezada pelos seus contemporâneos como “obras de artesanato” que “filmavam com o único escopo da encomenda e do dinheiro” (Schwarzman 2008, 15-40), a “cavação” continuou a ser ignorada pela historiografia até meados da década de 1970, quando o crítico Paulo Emílio Salles Gomes publicou o ensaio “A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro” (1986 [1974]). No entanto, apesar do artigo de Paulo Emílio e do importante trabalho de Jean-Claude Bernardet (1979) que, no final dos anos 1970, denunciava o interesse restrito dos historiadores pelos filmes ficcionais, a produção documental brasileira do período silencioso continuou a ser, como afirma Eduardo Morettin, “uma das lacunas mais comentadas pelos principais pesquisadores que constituíram a historiografia do cinema brasileiro” (2005, 125-152).

Ainda que esta lacuna permaneça evidente, são notáveis os esforços de diferentes pesquisadores e arquivistas que, nas últimas duas décadas, se têm dedicado a recuperar essa história não canônica do cinema brasileiro. Um deles, que merece destaque neste número da *Aniki*, onde conta com uma entrevista, é o conservador Hernani Heffner. À frente da Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna), no Rio de Janeiro, Heffner esforça-se para fazer da instituição um arquivo não-hierárquico e sem preconceitos. Esta cinemateca preserva no seu acervo desde raros filmes amadores do início do século XX até filmes de instrução produzidos por empresas petrolíferas. O arquivo tem como prática acolher os mais diversos géneros e formatos audiovisuais.

A diversificação do acervo não é uma característica exclusiva da cinemateca carioca. No início dos anos 2000, a Cinemateca Brasileira, juntamente com outros arquivos audiovisuais, colocou em marcha o Censo Cinematográfico, um ambicioso projeto que teve como meta executar um mapeamento de todas as instituições, produtoras e particulares, detentoras de acervos cinematográficos dispersos pelo país. A partir desse mapeamento foi realizado um amplo levantamento dos filmes feitos no Brasil desde o século XIX até à atualidade, incluindo produções institucionais, documentários, cine-jornais e filmes amado-

res. O Censo Cinematográfico deu também início a uma campanha de doação de filmes de família para a Cinemateca Brasileira, que teve ampla repercussão nos media.

Desde então, o cinema amador parece ter ganho espaço, não só nas prateleiras dos arquivos, mas também nas salas de cinema¹² e em pesquisas acadêmicas. Nestas últimas, notamos o aumento da produção de dissertações de mestrado e teses de doutoramento dedicadas exclusivamente ao cinema familiar (Foster 2010; Diogo 2010; Blank 2015; Bosi 2016) ou aos filmes de atualidades (Souza 2003, Rocha 2007; Blank 2010; Archangelo 2015). É importante citar também as investigações de pesquisadores renomados como Eduardo Morettin (2005), Sheila Schvarzman (2004, 2008), José Inácio de Melo Souza, Samuel Paiva (Paiva e Schvarzman 2011), que nos últimos anos produziram reflexões importantes sobre este “outro” cinema¹³.

Foram três os objetivos a que nos propusemos alcançar com este dossier: chamar a atenção para o trabalho que está a ser desenvolvido nesta área, sobretudo no panorama português e brasileiro (de onde originam a maior parte dos membros do GT e da AIM); ensaiar uma avaliação geral e preliminar destes estudos; e lançar as bases – como escrevemos na chamada de trabalhos – para uma discussão mais vasta (que decerto não ficará esgotada neste dossier) sobre o modo como os “outros filmes” podem (devem?) levar-nos a repensar os estudos de cinema e das imagens em movimento. Excetuando o primeiro artigo, que resultou de um convite que dirigimos ao investigador, arquivista e curador Nico de Klerk, todos os artigos originaram espontaneamente em resposta à nossa chamada, refletindo as realidades acima descritas.

A maior parte dos contributos que seleccionámos vieram do Brasil: dois artigos sobre filmes amadores e um artigo sobre os filmes de ficção que, a partir da viragem dos anos 1990 para os anos 2000, têm sido produzidos no Equador por cineastas autodidatas. Os dois primeiros – “Figuras do amador na história do cinema brasileiro” e “Filmes amadores e lugares de memória: reflexões a partir de um material fílmico Super-8”, da autoria, respetivamente, de Lila Foster e Maíra Bosi – são prova do crescente interesse académico e artístico pelo filme amador que, como vimos, explodiu no panorama brasileiro durante a última década e meia. Foster dá-nos uma perspetiva histórica deste género de cinema no Brasil, problematizando as múltiplas distinções sobre o esta-

¹² Para isso tem contribuído a recente proliferação de documentários de “retomada” de imagens amadoras (Blank 2015), tais como *Person* (2007), de Marina Person; *Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade; *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso; *Supermemórias* (2010), de Danilo Carvalho; *Babás* (2010), de Consuelo Lins; *Elena* (2013), de Petra Costa; *Já visto, jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci, entre tantos outros, que utilizam imagens amadoras, realizadas pelas famílias dos próprios realizadores e por terceiros, para construir narrativas históricas ou individuais.

¹³ É de sublinhar a influência que Marc Ferro tem tido no Brasil, nomeadamente através de Jean-Claude Bernardet, cujo projeto de revisão da historiografia do cinema brasileiro, iniciado em finais de 1970, agregou e formou investigadores como Ismail Xavier, Zulmira Ribeiro Tavares e Ulisses Guariba (Souza 2003, 5).

tuto do amadorismo e suas ramificações. Para isso, a autora debruça-se sobre três coleções de filmes amadores encontradas em diferentes arquivos brasileiros, dotadas de natureza e origens distintas. Bosi explora a relação entre lugares, cinema amador e memória, tomando como mote o conceito de “lugares de memória” do historiador francês Pierre Nora. A autora analisa dois filmes rodados em Super-8 na cidade de Fortaleza, Ceará, na década de 1970, que foram retomados pelo cineasta Danilo Carvalho no seu documentário *Supermemórias* (2010). A partir desse material e dos usos que lhe são dados, Bosi defende a noção de “desejo de memória”, presente nos registros amadores, que faz convergir com o desejo do realizador de contribuir para a construção e preservação da “memória colectiva” de uma cidade em constante e acelerada mutação.

Já o artigo da investigadora Lúcia Monteiro, “A terceira margem do cinema: filmes equatorianos em circulação paralela”, fala-nos de um cinema amador ainda mais periférico – a que chama “o outro do outro” – que é feito não só num país que se situa longe dos centros de produção do cânone cinematográfico (Hollywood, Europa), mas em regiões que são, também elas, arredadas dos centros culturais e de poder do Equador. Não estando alinhado com a definição de “outros filmes” que temos vindo a trabalhar, o artigo coloca em evidência a existência de um cânone “geográfico”, perante o qual outros tipos de produção cinematográfica se posicionam. Monteiro serve-se desta filmografia para interrogar e desestabilizar as categorias de “amador”, “profissional”, “artesanal”, “industrial”, “centro” e “periferia”. Apesar de se inscreverem na ficção (também ela negociada com a não-ficção), a “outridade” destes filmes advém-lhes do seu carácter paralelo (mais do que subalterno) em relação às instituições do cinema, à cultura *mainstream* de classe média, e ao mercado formal¹⁴.

De Portugal, chegou-nos o artigo de Ricardo Vieira Lisboa – “A representação do cinema no *Jornal Português*: da capital das vedetas à agenda de António Lopes Ribeiro” –, que surge na esteira do recente lançamento da edição integral, em DVD, do *Jornal Português: Revista Mensal de Actualidades 1938-1951*, pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. O autor analisa 15 reportagens, organizadas em 5 categorias, para avaliar a representação do cinema nestes documentá-

¹⁴ No Equador, os estudos de cinema são ainda incipientes, mas têm havido algumas pesquisas recentes nesta área. Destacamos a antologia do “cinema bajo tierra” (Alvear e León 2009), bem como a primeira monografia sobre o documentário indigenista equatoriano (León 2010), que contempla o “cinema indígena” ameríndio. O “cinema indígena” – próximo da noção de “quarto cinema”, de Barry Barclay (2003) – é um “outro cinema”, na medida em que não só se opõe ao cânone cinematográfico do cinema de autor, da ficção e dos formatos industriais (é preponderantemente filmado em vídeo), como também constitui uma forma de autorrepresentação daqueles que foram historicamente objetos de representação e de conhecimento. É um cinema subalterno por oposição ao cinema hegemónico, a expressão de cosmologias não-Europeias e a reivindicação de uma história própria contra as narrativas históricas dominantes. Esta é uma aceção do termo “outros filmes” que, não sendo central aos processos que temos vindo a descrever, é deles parte integrante e, como tal, não pode deixar de ser referida.

rios e determinar a forma como o supervisor técnico do jornal, o também cineasta oficioso do regime, António Lopes Ribeiro, terá instrumentalizado os conteúdos em seu favor. Hesitando entre uma análise das representações e uma análise sócio-histórica, o artigo vem dar continuidade a um tipo de estudos que tem estado mais interessado em produzir leituras sobre o Estado Novo português do que em teorizar o cinema de atualidades a partir das suas manifestações históricas.

A reflexão teórica sobre o objeto “atualidades filmadas” é, precisamente, o ponto forte do artigo de Florencia Luchetti, “El noticiario cinematográfico en Argentina: un estado de la cuestión.” Dando conta da exclusão a que os documentários institucionais e os jornais de atualidades têm sido votados nos estudos de cinema argentinos – não só pelas suas propriedades formais (“carácter serial e anónimo, formato *standard*, difusão massiva”) e insuficiências estéticas, mas também por se encontrarem identificados com o discurso dominante e com um espectador passivo –, a autora propõe a construção do cine-jornal como um objeto sociológico, lançando mão de métodos e teorias da sociologia da cultura. Recusando-se a considerá-los como “um mero instrumento de propaganda”, a autora valoriza os cine-jornais, ao nível discursivo e iconográfico, vendo neles “elementos construtores de cidadania.” Entre os vários contributos deste artigo, destaque-se um muito prático: o levantamento cronológico dos noticiários cinematográficos realizados na Argentina (Anexo I), que certamente auxiliará outros investigadores que decidam enveredar por esta área de estudos¹⁵.

Por fim, o artigo que escolhemos para abrir o dossier, “Opening the gates: an archival perspective”, de Nico de Klerk, faz um importante balanço crítico das políticas de curadoria e programação dos institutos de salvaguarda do património cinematográfico. A partir da análise de 24 cinematecas (ou instituições afins) de todo o mundo, de Klerk conclui que a exibição pública está eminentemente concentrada nos filmes de longa-metragem de ficção, na sua maioria (e este é outro dado pertinente) de realização recente. Coloca-se, assim, sobre a mesa a questão da responsabilidade (no sentido de *accountability*) dos agentes públicos e privados que decidem sobre “o que entra e o que sai” das coleções – i.e., o que pode fazer parte do património cinematográfico (entendido numa

¹⁵ Na Argentina, como Luchetti assinala, são abundantes os estudos teóricos centrados no documentário de não-ficção – refira-se, a título de exemplo, o trabalho de Emilio Bernini (2001), Sergio Wolf (1993; 1997), Clara Kriger (2009) e Clara Garavelli (2014). É importante mencionar ainda a apropriação de imagens de arquivo como uma das formas fílmicas centrais do cinema argentino contemporâneo. De *Boulevard du Crépuscule* (1992), de Edgardo Cozarinsky, a *M* (2007), de Nicolás Prividera, passando por *La televisión y yo* (2002), de Andrés Di Tella, e *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (2003), de Sergio Wolf, a história argentina – e a história da ditadura militar (1976-1983), em particular – tem sido reconstruída com imagens de arquivo, explorando-se os cruzamentos entre a história coletiva e as narrativas pessoais e familiares. No Equador, dois filmes recentes também se inscrevem nessa linha: *Con mi corazón en Yambo* (2011), de María Fernanda Restrepo, e *La muerte de Jaime Roldós* (2013), de Manolo Sarmiento e Lisandra Rivera.

escala nacional ou regional) e o que pode ser programado e visto. De Klerk argumenta que a curadoria praticada pela grande parte das instituições acaba por limitar a possibilidade de o público conhecer a diversidade dos materiais depositados nos arquivos que, apesar de estarem preservados (em regra, através de dinheiros públicos), não são programados nem projetados. O artigo articula ainda uma série de propostas que visam a diversificação e o enriquecimento das práticas curatoriais destes institutos, sublinhando a necessidade de se fomentar uma maior comunicação entre cinematecas, arquivos e investigadores.

Conclusão

Como alguns dos autores dos artigos que compõem este dossier nos recordam, ainda há muito por fazer, quer sobre o cinema amador, familiar ou de “circulação paralela”, quer sobre os jornais de atualidades filmadas, quer sobre todos os “outros filmes” que não pudemos incluir neste dossier, pois não foram sequer objeto das submissões que recebemos. O cenário é, neste aspeto, idêntico nos quatro contextos aqui representados: Portugal, Brasil, Equador e Argentina.

As dificuldades e os riscos que a investigação destes filmes coloca também são múltiplos: a confrontação com uma área invisível ou pouco reconhecida pode ser desmotivante para o investigador; por outro lado, como Luchetti argumenta, no seu artigo, a ignorância sobre as lacunas e discrepâncias que subsistem na informação existente sobre arquivos e filmes pode induzir o investigador mais entusiasta (e mais incauto) em erro, conduzindo-o a conclusões precipitadas. Também há o problema da vastidão do que há para estudar, outro fator desencorajante. Depois do lento trabalho de preservação e restauro das imagens e dos sons (que pode adiar a investigação), há o não menos longo trabalho de visionamento, análise, confrontação de fontes, reflexão, discussão, divulgação de resultados, acumulação e disponibilização da informação para diferentes usos (tais como a necessária atualização das fichas técnicas que, nos arquivos, acompanham estas imagens). É um percurso por vezes solitário, em que se torna crucial a cooperação entre académicos, arquivistas, conservadores, curadores, profissionais, artistas e outros investigadores (formais e informais). Do lado académico, que é o nosso, impõe-se também um trabalho aturado de depuração de conceitos, historização e teorização do campo.

Um dos problemas principais com que nos deparamos, como Hediger e Vondereau (2009, 10) enunciaram a respeito dos filmes industriais, é teórico-metodológico. Se as teorias autorais e estético-formalistas, associadas ao cânone, não são suficientes (ou sequer aceitáveis) para estudar estes filmes, então, quais são? Por outras palavras, na recusa do paradigma estético e autoral, como estudar estes filmes? Os autores deste dossier avançam várias respostas, mais ou menos inovadoras, que vão desde a comparação histórica (Foster) e o estudo da migração das imagens (Bosi) à articulação de perspetivas semióticas

com outras sociológicas (Luchetti, que recorre ao modelo de “campo” de Bourdieu). A questão de como programar e apresentar destes filmes – frequentemente vistos pelas cinematecas como “materiais inconvenientes” (de Klerk) – está, idealmente, dependente destas respostas, constituindo uma outra importante linha de investigação.

Por fim, sendo os arquivos, e não o cânone, os alicerces do estudo dos “outros filmes”, é preciso não esquecer que a história dos arquivos tem sido, na maior parte das vezes, uma história difícil e acidentada. No Brasil, como atestam vários relatos de académicos e arquivistas (Souza 2009; Coelho 2009; Luna 2012), incluindo o de Hernani Heffner, na já referida entrevista a este número da *Aniki*, a história da constituição e sobrevivência dos arquivos de imagem em movimento é uma história épica. Os obstáculos que a historiografia do cinema brasileiro tem precisado de superar para dar conta dessa outra história do cinema continuam a ser enormes. Como afirma Carlos Roberto de Souza (2011, 14-28), apesar de o Brasil possuir uma filmoteca pública desde o final dos anos 1940, foi apenas nos últimos trinta anos que o país conheceu um significativo aumento de pesquisas, coletas, sistematizações de dados e levantamentos de fontes, que permitiram recuperar parte da memória cinematográfica nacional. Mais de meio século de descaso e completa ausência de políticas públicas de conservação fizeram com que o cinema brasileiro produzido no fim do século XIX e início do século XX desaparecesse quase por completo, já que “o total da produção silenciosa brasileira sobrevivente não atinge dez por cento dos filmes realizados” (Souza 2011, 14-28). Em Portugal, o panorama não é tão dramático: em 1954, a Cinemateca Nacional já dispunha de um dos primeiros depósitos de filmes climatizados do mundo, sendo que a coleção de filmes mudos portugueses tinha começado a ser construída já em 1935 (Baptista 2011, 162). O risco de incêndio foi sempre uma ameaça, mas não chegou a concretizar-se de um modo tão destruidor como no Brasil. No prospeto que celebrou, em 1983, os 25 anos da Cinemateca Portuguesa, pode ler-se que, apesar da falta de meios e das dificuldades, “foi possível preservar e recuperar a maior parte da produção portuguesa [da coleção, deduz-se]” (s/a 1983, s/p.). Mais recentemente, a falta de recursos financeiros colocou em causa o futuro da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e do ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), ao ponto de ter existido, em 2013, uma campanha pública de protesto. Nesse contexto de falta de interesse e/ou recursos, resgatar a memória de uma produção não canónica, tradicionalmente excluída e vista como menos relevante, torna-se uma tarefa ainda mais árdua.

No entanto, os esforços feitos nesse sentido, bem como os resultados e os progressos alcançados são visíveis. Em Portugal, a atenção aos filmes negligenciados – aos “outros filmes” – promete continuar, ou até intensificar-se. Assim o provam o recente desenvolvimento de projetos de investigação sobre o documentário industrial, o filme turístico e as

atualidades coloniais¹⁶, bem como a aposta da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema numa rubrica regular de programação (“Foco no Arquivo”, antes designada “Abrir os Cofres”), que tem procurado debruçar-se sobre alguns destes filmes. O mesmo se pode dizer do aparecimento da Traça – Mostra de Filmes de Arquivos Familiares, organizada pelo Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca, em 2015, que este ano contou com uma segunda edição. A inauguração, também pela Cinemateca Portuguesa, de uma linha de edições próprias em DVD com algumas coleções do seu acervo legendadas em inglês, promete não só estimular a investigação nesta área, como elevá-la a uma escala internacional, à semelhança do que sucede já com a edição integral do *Jornal Português* (Sánchez-Biosca 2016; Sampaio 2016). Cabe ainda sublinhar o importante trabalho de reescrita da história do século XX dos países de língua portuguesa – e, em particular, da história da descolonização – que tem sido realizado, nos últimos anos, com arquivos institucionais, amadores e familiares por artistas como Ângela Ferreira e, mais recentemente, Filipa César e Daniel Barroca, entre outros.

No Brasil, este tipo de projetos e iniciativas tem-se igualmente multiplicado. Além da contribuição do já citado Censo Cinematográfico, que estimulou a doação de filmes amadores à Cinemateca Brasileira, foi organizada, em 2010, a primeira edição do “home movie day”, que desde então acontece no Rio de Janeiro e em São Paulo. A série de televisão *Super 8 – tamanho também é documento* (2010), exibida no Canal Brasil, é ainda digna de nota. Dirigidos por Clovis Molinari Jr., os 13 episódios da série são constituídos por materiais domésticos rodados em Super-8 vindos de diferentes acervos privados e públicos, filmados entre os anos 1960 e 1980. Uma nova geração de pesquisadores parece estar determinada a superar os obstáculos e trazer à luz imagens que permaneciam adormecidas em cinematecas e acervos particulares. Assistimos nos últimos anos à proliferação de investigações que, trabalhando no “corpo a corpo com os arquivos” (Blank 2015, 12) e atravessando alguns dos “novos territórios de pesquisa” que de Klerk enumera no seu artigo, propõem uma abordagem original da história e da memória do cinema. Grande parte dessa produção circula em congressos académicos e encontros científicos. São pesquisas em andamento que tateiam novos territórios e que, aos poucos, vão apresentando os seus resultados. Espera-se que continuem a ser acolhidas em publicações futuras, contribuindo para a consolidação desse novo campo de reflexão que tem vindo a emergir, de forma tão pujante, dentro dos estudos cinematográficos.

¹⁶ Nomeadamente, o projeto de investigação “O trabalho no ecrã: um estudo de memórias e identidades sociais através do cinema” (PTDC/IVCSOC/3941/2012), coordenado pelos investigadores Luísa Veloso e Frédéric Vidal, e o projeto exploratório “Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português” (EXPL/IVC-ANT/1706/2013), coordenado por Sofia Sampaio. Refira-se também o trabalho, ainda em curso, de Marcos Cardão e Nuno Domingos sobre as Atualidades de Angola e as Atualidades de Moçambique.

BIBLIOGRAFIA

- Albéra François. 2005. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Alvear, Miguel e Léon, Christian. 2009. *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ocho y medio.
- Archangelo, Rodrigo. 2015. *Imagens da nação: política e prosperidade nos cinejornais Notícias da Semana e Atualidades Atlântida (1956-1961)*. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- Baptista, Tiago. 2011. “Os Cofres do Palácio Foz: A primeira estrutura de conservação cinematográfica da Cinemateca”, *Monumentos*, 32, 162-167.
- Baptista, Tiago. 2012. “Das ‘vistas’ ao documentário: a não-ficção muda em Portugal”. Em *Panorama 2012*, 37-42. Lisboa: CML/Videoteca e Apordoc.
- Barclay, Barry. 2003. “Celebrating Fourth Cinema”, *Illusions*, 35, 7-11.
- Bernini, Emilio. 2001. “La vía política del cine argentino. Los documentales”. *Revista Kilómetro 111. Ensayos de Cine*, 2, 52-55.
- Bernardet, Jean-Claude. 1979. *Cinema Brasileiro: propostas para uma nova história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. 1980. *Le cinéma français sous Vichy: les films français de 1940 à 1944*. Paris: Ed. Revue du cinéma, Ed. Albatros.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. 1989. *Le cinéma sous l'occupation: le monde du cinéma français de 1940 à 1946*. Paris: Olivier Orban.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. 2004. *Les documenteurs des années noires: les documentaires de propagande, France 1940-1944*. Paris: Nouveau monde Ed.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. 2015. *Lettres filmées d'Algérie: des soldats à la caméra, 1954-1962*. Paris: Nouveau Monde Éditions.
- Blank, Thais. 2010. *Imagens do Brasil nos cinemas alemães: os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Blank, Thais. 2015. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Bottomore, Stephen. 2001. “Rediscovering Early Non-Fiction Film”, *Film History*, 13 (2), 160-173.

- Brakhage, Stan. 1971. "In Defense of the Amateur Filmmaker", *Filmmakers Newsletter*, Verão, 20-25.
- Coelho, Fernanda. 2009. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- Cunha, Paulo. 2005. "O filme científico português durante o Estado Novo: o caso particular do filme médico", *Estudos do Século XX*, 5, 411-428.
- Cunha, Paulo. 2014. "Um Cinema Invisível: A produção de curtas documentais e o Novo Cinema Português (1960-80)". Em *Imagens Achadas: Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal*, coord. Patrícia Vieira e Pedro Serra, 137-152. Lisboa: Colibri.
- Cunha, Paulo. 2016. "Para uma história das histórias do cinema português", *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 3 (1), 36-45.
- Diogo, Lígia. 2010. *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa do Instituto de Artes e Comunicação Visual da Universidade Federal Fluminense. Niterói.
- Elsaesser, Thomas. 2009. "Archives and Archeologies: The place of non-fiction in contemporary media". Em *Films that Work: Industrial film and the productivity of media*, ed. Vinzenz Hediger e Patrick Vondereau, 19-34. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Farge, Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil.
- Farge, Arlette. 1998. "Écriture historique, écriture cinématographique". Em *De l'Histoire au Cinéma*, ed. Antoine de Baecque e Christian Delage, 111-126. Paris: Éditions Complexe.
- Ferro, Marc. 1968. "Société du XX^{ème} siècle et histoire cinématographique", *Annales*, 3, 581-585.
- Ferro, Marc. 1977. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard.
- Foster, Lila. 2010. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos.
- Garavelli, Clara. 2014. *Video experimental argentino contemporáneo. Una cartografía crítica*. Buenos Aires: Eduntref.
- Gomes, Paulo Emílio. 1986. [1974] "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)". Em *Paulo Emílio – Um intelectual na linha de frente*, org. Carlos Au-

- gusto Calil e Maria Teresa Machado, 323 -330. São Paulo / Rio de Janeiro: Brasiliense/ Embrafilme.
- Hediger, Vinzenz e Patrick Vondereau, eds. 2009. *Films that Work: Industrial film and the productivity of media*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Hertogs, Daan e Nico de Klerk. 1997. *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Amesterdão: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Kruger, Clara. 2009. *Cine y Peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Léon, Christian. 2010. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: La Caracola.
- Luna, Rafael. 2012. “Subsídios para uma história recente da Cinemateca do MAM”. Blog *Preservação Audiovisual*, Junho 17, <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2012/06/subsidios-para-uma-historia-recente-da.html>.
- Morettin, Eduardo. 2005. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, *Revista Brasileira de História*. 25 (49), 125-152.
- Odin, Roger, ed. 1995. *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2006. *Salazar vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2011. *Salazar vai ao Cinema II: A “Política do Espírito” no Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign.
- Pina, Luís. 1977. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editora Vega.
- Pina, Luís. 1978. *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: Terra Livre.
- Rocha, Adriano Medeiros. 2007. *Cinejornalismo brasileiro. Uma visão pelas lentes da Carriço Film*. Dissertação de mestrado defendida no curso de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2016. *Jornal Português, Revista Mensal de Actualidades, 1938-1951, Journal of Film Preservation*, 94, 130-132.
- Sampaio, Sofia. 2012. “Recensão de Martins, Paulo Miguel, O Cinema em Portugal: Os Documentários Industriais de 1933 a 1985”, *Ler História*, 62, 199-206.
- Sampaio, Sofia. 2016. Recensão “Jornal Português: Revista Mensal de Actualidades 1938-1951, Edições da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2015”. *Análise Social*, 219, li (2.º), 467-472.

- Streible, Dan. 2009. "The State of Orphan Films: Editor's Introduction", *The Moving Image*, 9 (1), vi-xix.
- Schwarzman, Sheila. 2004. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp.
- Schwarzman, Sheila. 2008. "História e Historiografia do Cinema Brasileiro: objetos do historiador", *Especiaria* (UESC), 10, 15-40.
- Souza, Carlos Roberto. 2009. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- Souza, Carlos Roberto. 2007. "Os pioneiros do cinema brasileiro. Raízes do cinema brasileiro". *Revista Alceu*, 8, 20-30.
- Souza, Carlos Roberto. 2011. "Estratégias de sobrevivência". Em *Viajem ao cinema silencioso do Brasil*, org. Samuel Paiva e Sheila Schwarzman, 14- 28. São Paulo: Azougue Editorial.
- Souza, José Inacio de Melo. 2003. "Trabalhando com Cinejornais: Relato de uma experiência", *História: Questões & Debates*, 38, 43-62.
- Véray, Laurent. 1994. *Les actualités cinématographiques françaises de 1914 à 1918: pour une culture (visuelle) de guerre*. Tese de doutoramento defendida na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Paris.
- Wolf, Sergio, ed. 1993. *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Wolf, Sergio. 1997. *Modos de representación en el noticiero Sucesos Argentinos*. Buenos Aires: Mimeo.
- Zimmermann, Patricia R. 1995. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press.
- s/a. 1983. *25 anos da Cinemateca Portuguesa*. Lisboa: Tipografia Casa Portuguesa. [Biblioteca Nacional de Portugal]