

APRESENTAÇÃO

Desta vez o conteúdo dos Cadernos CERU vai ao cinema. Este número reúne artigos e resenhas sobre narrativas filmicas. O periódico traz reflexões sobre o gênero “ficção” e sobre “documentários”, fazendo uma chamada sobre a importância da linguagem imagética a ser explorada como fonte e como registro de investigação tanto como material inerente ao processo educativo e à formação do conhecimento. Este número sugere aos estudiosos e pesquisadores, principalmente na área de ciências humanas, explorar de forma mais intensa os conteúdos contidos na linguagem cinematográfica.

O primeiro artigo de Pere Petit traz uma análise das narrativas filmicas das primeiras décadas dos anos de 1900. A trajetória de vida e produção cinematográfica do catalão Ramon de Baños (1890-1980), que residiu em Belém entre 1911 e 1913. No contexto das mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas ocorridas no Pará desde os finais do século XIX até o fim da “Belle-Époque belemense”, examinaram-se, principalmente, os pioneiros do cinema em Belém, o boom cinematográfico de inícios da segunda década do século XX, as disputas políticas no Pará, a produção de Ramon de Baños e a crescente influência cultural dos filmes e documentários exibidos nos cinemas da capital.

A seguir o texto “Variações sobre um mesmo tema: representações da guerra de Canudos na literatura e no cinema”, escrito pelos autores Giuseppe Rocalli Ponce Leon de Oliveira, Francisco Álisson de Oliveira e João Batista Dias Vieira traz uma discussão sobre obras literárias que são transformadas em filmes, minisséries e peças teatrais. Esse processo pressupõe uma reelaboração do texto literário e o acionamento de alguns pressupostos característicos da linguagem cinematográfica. O estudo realizado pelos autores busca discutir esse processo e suas implicações, relacionando a obra “Os Sertões”, de Euclides da Cunha (1902), e o filme “Guerra de Canudos” (produzido em 1997). A história de Canudos transformada em filme e posteriormente adaptada para uma minissérie televisiva, mostra um pouco dessa visão “maquiada”, na qual o diretor “inventa” personagens para dar continuidade e seguimento às rupturas existentes entre o que é considerado fato histórico e o que é transformado em ficção, seja para o cinema.

Márcia de Souza Santos apresenta possibilidades de se trabalharem as relações entre cinema e história, por meio do resultado da análise de um conjunto de filmes brasileiros que abordam a temática do regime militar (1964-1985) no país, com ênfase no aspecto da luta armada existente no período. Partindo do pressuposto de que o cinema se revela como um operador de memória social, procura-se desvendar os mecanismos de construção da narrativa cinematográfica que objetivam a elaboração de determinados sentidos sobre a temática em questão, assim como constatar o embate de memórias presentes nesse campo. Sendo o filme histórico a representação de um imaginário social, também se faz necessário o desvelamento dos aspectos extra-fílmicos, com os quais as obras dialogam e que contribuem para sua produção de sentido. Rosana Elisa Catelli, no artigo “O cinema- direto e a palavra-evento: documentário brasileiro e pesquisa social na década de 1960”, trata do cinema direto em decorrência ao surgimento de equipamentos que permitiram o registro sincrônico da imagem e do som em tomadas exteriores. Estabelece relações entre a produção cinematográfica brasileira no período e a pesquisa social realizada na cidade de São Paulo. Analisa a importância do registro da palavra no documentário brasileiro e nas ciências sociais e descreve uma experiência que uniu pesquisa e audiovisual, em um projeto desenvolvido em Santa Brígida, Bahia, por pesquisadores da Universidade de São Paulo.

Camila Gonçalves de Mario desenvolve uma reflexão sobre as características e significados da guerra com base no documentário *Falcão*, *meninos do tráfico*, de MV Bill e Celso Athayde. Trata-se de uma forma de guerra cujo discurso legitimador está pautado na inevitabilidade, em uma sensação de que não há outro caminho possível e na prevenção de uma provável violência, pior do que a praticada pela guerra. É um discurso que encontra seu espaço na institucionalização do medo, na supressão do sujeito de direito e na perda do humano. É a banalização da vida e da morte em favorecimento de uma razão técnica. *Falcão*, com base no depoimento de “meninos” envolvidos no tráfico de drogas em uma favela carioca, busca explorar o lado que a sociedade se esforça por manter obscuro, desconhecido, a vida e as razões de quem escolhe, “por falta de opção”, a vida do tráfico ou, como eles dizem, “a firma”.

As autoras Inês Assunção de Castro Teixeira e Ana Lúcia da Faria e Azevedo discutem as relações entre cinema e história, por meio da análise de dois filmes brasileiros - “*Xica da Silva*” (1976) e “*Eternamente Pagu*” (1989) - realizados em diferentes momentos políticos, sociais e culturais da história do Brasil. Tendo como pressuposto que todos os filmes são documentos históricos que refletem as questões do período em que foram realizados, foram explicitadas as influências dos fenômenos históricos vividos pela sociedade brasileira, entre os anos 1970 e 1980 do século, nas características dessas duas obras cinematográficas. Ao analisar os filmes como documento,

procurou-se estabelecer um diálogo com os trabalhos de historiadores e cientistas sociais que tentaram compreender como essas películas refletiram certos aspectos da cultura predominante no país, no momento em que foram produzidas.

Já Brígida Pastor explora o filme “Abre los ojos” (1997), do cineasta espanhol Alejandro Amenábar. Com uma armação da desordem pós-moderna, de caos e incertezas, o filme oferece uma redefinição dos papéis de gênero (masculino e feminino), sem imagens e “espelhos” falsos. No decorrer do século XXI, o estereótipo feminino-virgem e “femme fatale” está seriamente questionado e resignificado. E o “macho herói” é desmistificado. Amenábar constroi uma nova estrutura cultural, desconstrói a identidade feminina diante do universo masculino para entender e rever a lógica do contexto patriarcal. Assim, o título do filme “Abrir os olhos” é um imperativo e uma chamada necessária para sociedade “abrir os olhos” de dentro para fora e de fora para dentro. Ainda na perspectiva da análise do feminino Maristela Bizarro utiliza a película *Metrópolis*. O filme dirigido por Fritz Lang é considerado, ao lado de *Nosferatu*, de Murnau, como um dos títulos mais emblemáticos da cinematografia alemã, lançado em 1927, com forte influência expressionista, o filme de Lang permite pensar a construção de papéis de gênero por meio da relação entre tecnologia e feminilidade. Com base na teoria semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce desenvolveu-se aqui uma reflexão sobre as representações do feminino, ao se basear no pressuposto de que o conceito de semiose em Peirce permite um olhar que se debruça sobre as representações do feminino (sistema sógnico) e parte em direção ao contexto histórico e social de sua produção (objeto dinâmico), ao mesmo tempo em que permite questionar qual é a mudança que esse feminino engendra na narrativa.

Soleni Biscouto Fressato e Jorge Nóvoa partem do pressuposto de que as produções fílmicas podem ser utilizadas como fontes para estudos histórico-sociológicos, pois nos filmes está expressa uma infinidade de aspectos culturais e relações sociais, a proposta do presente artigo é analisar aspectos da sociedade capitalista, a saber: a espetacularização, o fetichismo da mercadoria e o confronto entre o arcaico e o moderno, com base na animação fílmica *O mágico* (*L'illusionniste*, 2010).

José Walter Nunes inspira-se em Walter Benjamim e faz uma interpretação do filme *Fotografias*, do cineasta argentino Andrés Di Tella. Em filme anterior, *A televisão e eu*, o cineasta abriu caminho para suas lembranças familiares, expondo uma história em que seu lado paterno é o eixo temático de sua narrativa fílmica. Com a obra *Fotografias* o cineasta faz uma análise de suas relações com a própria mãe. Assim, os dois (ele e a mãe) são os protagonistas dessa história narrada em primeira pessoa, cuja trama permite um entrelaçar entre o privado e o público, descortinando, assim, memórias e histórias de relações pessoais e sociais.

Paula Morgado fecha o dossiê com o artigo “Imagem e Ciências Sociais- assumindo caminhos híbridos”. Aborda uma discussão sobre a relação entre imagem e ciências sociais, diz essa relação ser bem antiga, mas de forma tardia está sendo incorporada na pauta das discussões acadêmicas. Com foco na contribuição antropológica, aborda essa relação trazendo algumas reflexões sobre o uso e o estatuto que assumem as imagens fílmicas, fotográficas e virtuais nesse campo do saber. Seu texto tem como meta apontar os contornos e a importância da chamada antropologia visual.

A seguir chama-se atenção do leitor para algumas resenhas com enfoque cinematográfico. A resenha do filme *Cópia Fiel* (*Copie Conforme*, 2010), de Abbas Kiarostami, feita por Célia Toledo Lucena, traz uma instigante discussão sobre o original e a cópia. Primeiro filme de Abbas Kiarostami filmado fora do Irã, nessa obra Kiarostami cria um enredo em torno do original e das cópias, em vários níveis, na relação de vida a dois e na história da arte europeia. Explora a cópia e o original na arte e no amor. A questão que se pode chamar de indústria da memória, ou seja, a cultura da cópia, da ideia de que uma falsificação pode ter a mesma validade do original. James Miller (William Shimell) é escritor inglês, está na Toscana para lançar a tradução em italiano de seu livro “*Copie Conforme*” (*Cópia Fiel*). O autor reflete que não existiria uma diferença fundamental entre um original de uma estátua grega, esculpida por um artesão na Grécia Antiga e uma reprodução feita por um falsário contemporâneo, pois arte cumpre a mesma função, o mesmo objetivo. Apenas seus valores diferem. Assim, no início do filme o escritor inglês argumenta: se a qualidade de uma obra de arte depende do contexto e está nos olhos de quem a vê, então uma falsificação pode ter a mesma validade do original.

Marcelo Gustavo Costa de Brito dá sua colaboração a este número dos Cadernos CERU com a resenha do livro *Ver história: o ensino vai aos filmes* (Hucitec, 2011), organizado por Marcos Silva e Alcides Ramos, traz uma coletânea de artigos com reflexões sobre a relação entre história e cinema, dessa maneira, o livro reúne reflexões sobre diálogos entre ensino de história e filmes. Os organizadores na apresentação afirmam que o livro “engloba desde a escolha de um filme adequado a um projeto de curso até a preparação dos alunos para assistir a ele e aos procedimentos de análise que o professor deve desenvolver com esse público” (p.12). Os autores que publicam na coletânea dialogam com Humberto Mauro, Glauber Rocha, trazendo à tona instigantes filmes brasileiros, entre os quais *Cidade de Deus* e *Narradores de Javé*. Enfim, o volume engloba instigantes filmes que possibilitam desdobramentos de práticas pedagógicas, tendo em vista a linguagem cinematográfica como um componente essencial para o ensino, para pesquisa, oferecendo oportunidade de reflexões e de aprofundamento aos estudantes de diferentes áreas do conhecimento. Para Brito: “*Ver história: o ensino vai aos filmes* se situa num lugar de fala complexo, capaz de oferecer materi-

al para uma ampla discussão sobre a inserção do filme no ensino de História - ao mesmo tempo em que contribui para a compreensão de sentidos acerca do cinema como prática social no último século”.

A resenha do filme *A cor de romã* (Libet Ipahata, Armênia, URSS, 1968), direção de Serguei Paradjanov, feita por Svetlana Ruseishvili, traz uma profunda discussão sobre a cultura popular. A obra do Paradjanov foi inovadora pela estética e pela atenção à poesia peculiar das culturas populares das diferentes regiões da União Soviética. Essa abordagem só podia ser compreendida como nacionalista pelo Ministério de Cultura da União Soviética que enxergava as culturas locais apenas como elementos de construção de uma cultura comunista comum e padronizada para todos os povos do país. O talento de Paradjanov de penetrar as profundezas culturais de diferentes povos, adotando suas estruturas simbólicas e estéticas para produzir seus filmes tão únicos, nunca poderia ser entendido e aceito no âmbito do plano de uniformização cultural do governo soviético. “A cor da romã”, nesse sentido, era uma ameaça aos princípios do realismo soviético adotado desde os anos 1930 e, assim, era um gesto de grande coragem e inconformismo artístico do cineasta. Infelizmente, o filme não escapou da repressão: ele foi cortado e modificado de tal maneira que ficou quase totalmente incompreensível. Pesquisadores da obra de Paradjanov conseguiram resgatar algumas das partes cortadas, mas o filme nunca voltou a sua versão original.

Este número nos deu oportunidade de ampliar as discussões sobre cinema, dialogar sobre diferentes filmes e rastrear estudiosos sobre narrativas fílmicas. Os filmes analisados atentam para a dimensão simbólica dos gestos, da paisagem, da ação dramática, das falas, da música, dos espaços e temporalidade, representando referências múltiplas de diferentes momentos históricos. Aos autores somos gratas por apontarem diferentes caminhos narrativos. São múltiplas as temáticas e as abordagens utilizadas nos artigos reunidos neste volume, assim, desejamos ao leitor uma boa leitura.

Agradecemos ainda à Comissão de Credenciamento da Universidade de São Paulo, ao apoio para impressão e marcação, possibilitando o periódico em versão escrita e versão on-line. Por fim, agradecemos à Lígia Magalhães Marinho pelas transcrições das correções, ao Walquir da Silva, pela formatação e diagramação e à Maria Christina S. de Souza Campos, pela rigorosa revisão.

São Paulo, dezembro de 2011.
Célia Regina Pereira de Toledo Lucena