**ESTUDO DA OBRA FÍLMICA: UM FILME DE CINEMA (2017) DE WALTER CARVALHO**

Lucas da Cunha Selau - estudante (Fundação Araucária)[[1]](#footnote-0)

Unespar/*Campus* Curitiba II, lucasselau@hotmail.com

Zeloi Aparecida Martins - orientadora

Unespar/*Campus* Curitiba II, zeloimartins@gmail.com

Modalidade: IC/Bolsista/Fundação Araucária

Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

Grande Área do Conhecimento: Linguística, Letras e Artes

**INTRODUÇÃO**

A pesquisa teve como objetivo desenvolver um estudo a respeito do filme-documentário, – Um filme de Cinema (2017) dirigido e escrito Walter Carvalho, que executou um trabalho de montagem agrupando as respostas das perguntas feitas aos cineastas, Ruy Guerra, Júlio Bressane, Lucrécia Martel, Béla Tarr, Ken Loach, Jia Zhangke, Karim Aïnouz, Andrzej Wanda, sobre questões teóricas essenciais para a produção cinematográfica. Os objetivos específicos foram estabelecidos para pensar o levantamento dos dados sobre a criação/produção do filme-documentário Um filme de Cinema *(2017)*; o trabalho com a coleta de dados a respeito dos personagens/cineastas entrevistados; a construção do histórico do filme e a problematização da pesquisa configurou-se na questão: Quais as possibilidades de vislumbrar o cinema como um “entendimento histórico” e “história como visão” a partir da abordagem do historiador Robert Rosenstone para o estudo da obra fílmica.

A fundamentação teórico metodológica tanto nos aspectos relativos a historiografia, como as questões relativas à relação entre cinema e história praticada pelos autores: Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Marcel Martin, Roger Odin, Didi Huberman, Manuela Penafria e Ana Maria Bahiana. Os autores possibilitaram pensar a obra fílmica a partir da problematização levantada, mas também abriram novos caminhos de pesquisa no campo da arte.

**MATERIAIS E MÉTODOS**

A pesquisa pode ser classificada como bibliográfica de caráter teórico, cujo método tem como fio condutor o referencial teórico dos autores que discutem a temática a respeito da história, do cinema e sua intermediação com outras áreas do conhecimento, em especial a área de arte. Para realizar a análise fílmica foi utilizado a obra de Manuela Penafria - “Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)”. A autora explicita na sua discussão que mesmo não tendo uma forma universal de analisar um filme, o processo de decompor a obra e depois disso, interpretá-lo são essenciais para um entendimento a respeito do objeto. O processo de decompor refere-se a uma análise tanto relativa a imagem, na descrição dos planos (enquadramento, ângulo, elementos visuais), no som, mas também na estrutura do filme, dando atenção às sequências apresentadas, a montagem, as cenas e planos. Através da análise de decomposição, a autora afirma que o objetivo é esclarecer o funcionamento do filme, e a crítica,

(...) tem como objectivo avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme - trata-se de determinar o valor de um filme em relação a um determinado fim (o seu contributo para a discussão de um determinado tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade,(...) ( Aumont; Marie, 2001. p.230)

Dessa forma ressalta que precisamos entender cada elemento separadamente para posteriormente compreender a ligação entre eles. Nesse sentido, deixa claro a diferença entre uma análise fílmica e uma crítica de cinema. Conjuntamente a análise, buscamos compreender como um filme pode constituir um “entendimento histórico” e uma “história como visão” embasado nas discussões dos autores Robert Rosenstone, o qual discute o cinema como importante instrumento de investigação, de elaboração, de ensino e aprendizagem a respeito dos acontecimentos da históricos.

**RESULTADOS E DISCUSSÕES**

**UM FILME DE CINEMA (2017): DO CINEASTA WALTER CARVALHO**

O cineasta Walter Carvalho, nasceu em João Pessoa na Paraíba em 1947, formado em design gráfico na Escola Superior de Desenho Industrial. Sua atuação na cinematografia brasileira passa por “Central do Brasil” à “Madame Satã”, constituindo parte do grupo de Retomada do Cinema Brasileiro.

Sua trajetória começa pela influência do seu irmão Vladimir Carvalho, nascido em 1935, portanto, 13 anos mais velho que Walter Carvalho. Vladimir já atuava como cineastas produzindo documentários e trabalhando em outras produções cinematográficas. Ele convidou o irmão para fotografar o seu primeiro longa-metragem, "Incelência para um Trem de Ferro" (1972).

Mesmo inseguro, como descreveu na entrevista na VI Festival Aruanda do Audiovisual Brasileiro[[2]](#footnote-1) em 2009 em João Pessoa, ele aceitou e produziu com excelência mesmo enfrentando dificuldades, o filme ganhou um prêmio na Jornada Internacional de Cinema da Bahia, fazendo com que as portas se abrissem, e começasse a trabalhar com diretores e produtores como: Glauber Rocha (1939 - 1981), Julio Bressane (1946), Ruy Guerra (1931), Nelson Pereira dos Santos (1928 - 2018). Porém, foi no encontro com Walter Salles, na década de 1980, que seu trabalho ganhou ênfase.

A primeira produção dos cineastas juntos foi *Krajcberg* - O Poeta dos Vestígios de 1979. Mas o marco dessa junção foi a *Terra Estrangeira* de 1995, principalmente pelo momento histórico que foi lançado. O longa-metragem é considerado como o início da Retomada do Cinema Brasileiro.

O termo Retomada é utilizado porque após a posse de Fernando Collor à presidência em 1990 foi extinguido o Ministério da Cultura, assim como a Funarte (Fundação Nacional de Arte) e a Concine (Conselho Nacional de Cinema e a Embrafilme, no período não houve nenhuma lei de incentivo ao cinema, paralisando as produções nacionais.

Após o impeachment, Itamar Franco em 1992 assumiu e restabeleceu o Ministério da Cultura, além disso, criou em 1993 a Lei do Audiovisual, que permitiu o investimento de pessoas físicas ou jurídicas em audiovisual, abatendo o valor do imposto de renda.

Esse fomento estatal permitiu a ampliação dos recursos para o cinema brasileiro, proporcionando investimentos nas produções e o início de um reconhecimento mundial. A produção da retomada não tem uma estética homogênea, mas, foram filmes que pelo incentivo foram produzidos com condições de realizar um trabalho digno. Isso podemos perceber quando assistimos um filme do período prestando atenção à sua narrativa e qualidade de produção. Um exemplo disso é *Central do Brasil* de 1998, dirigido por Walter Salles com fotografia de Walter Carvalho, o Filme foi indicado ao Oscar de Filme Estrangeiro.

Walter Carvalho é um apaixonado por cinema, em sua trajetória produziu a fotografia de filmes importantes para o cinema nacional como *A*bril Despedaçado (2001) Madame Satã (2002), Carandiru (2002) Lavoura Arcaica (2001), mas também como diretor, com filmes como Janela da Alma (2001), Budapeste (2009), Cazuza: O Tempo Não Pára (2004), Raul: O Início, o Fim e o Meio (2012) e Um Filme de Cinema (2017), é considerado pela crítica um dos grandes fotógrafos e diretores do cinema Brasileiro.

**UM FILME DE CINEMA (2017): E SOBRE O PORQUÊ FAZER CINEMA?**

É um filme que eu poderia não terminar. Eu poderia continuar fazendo porque ali, eu estou falando de linguagem. E a linguagem é algo que se renova. A linguagem tem vida[[3]](#footnote-2). (Carvalho, 2017)

Um Filme de Cinema é um documentário longa-metragem dirigido pelo paraibano Walter Carvalho, lançado em 2017 pela produtora Vitrine Filmes. Através de questionamentos sobre o fazer cinema, Walter construiu seu filme a partir de entrevistas com diretores nacionais e internacionais que apontaram diferentes concepções sobre fazer cinema. Por que você faz cinema?”, “Enquadrar é incluir ou excluir?”, “Por que você filma longos filmes?”, “O que é cinema para você?”, “É possível mudar o mundo com cinema?”. Walter Carvalho iniciou a produção do longa-metragem enquanto estava trabalhando como diretor de fotografia em outros filmes.

A primeira entrevista foi com o diretor Hector Babenco. Ao longo de 14 anos, o diretor foi coletando entrevistas com cineastas como outras pessoas que fazem cinema como: Béla Tarr, Ruy Guerra, Julio Bressane, Lucreia Martel, José Padilha, Benedek Fliegauf, Jia Zhangke, Gus Van Sant, Ken Loach, Ariano Suassuna, Karim Ainouz, Andrezej Wajda, Ashgar Farhadi e Salvatore Cascio.

O diretor destaca que a ideia inicial do filme era recolher planos descartados das produções que ele havia participado, como Madame Satã (2002), Central do Brasil (1998), Amarelo Manga (2003) e construir uma estrutura narrativa que não necessariamente contasse uma história. Destaca que muitas vezes o negativo é destruído ou se perde, o que tornou a ideia inviável.

Dando continuidade a seus planos de fazer o filme, Walter Carvalho passou a falar da sua ideia com os cineastas que ele estava trabalhando, é o caso dos diretores brasileiros que aparecem no filme. E ampliou seu trabalho inserindo depoimentos de diretores internacionais com quem ele tinha alguma identificação visual e estética. Walter Carvalho busca com o filme entender o próprio ofício, compreender a construção da linguagem cinematográfica. Através dos relatos dos cineastas, o diretor discute dialeticamente e filosoficamente o que é cinema, agrupando as respostas ora pela proximidade, ora pelo distanciamento.

O filme inicia-se em um cinema abandonado no sertão da Paraíba, com imagens de maquinários antigos, a luz mostra as teias de aranha - marcas do tempo que tecem todo o ambiente de um cinema em ruínas. Assim, o diretor adianta o tom do que será o próprio filme, um filme sobre filmes, o cinema como o próprio personagem. Logo, as entrevistas surgem na tela. Seu primeiro questionamento é sobre o porquê de fazer cinema. Assim, o diretor hungáro Bela Tarr inicia a discussão. "Às vezes eu realmente não sei. Quando você tem muitas dúvidas, e está muito desesperado, acha que é totalmente insensato, fazer qualquer coisa (...)" (Um filme de cinema, 2017, 6’11’’).

Somos levados imediatamente através das entrevistas, a adentrar no pensamento filosófico do cinema. Os depoimentos têm uma conotação pessoal, e cada diretor apresenta suas ideias falando sobre si, sobre a sua percepção e como o seu olhar é incorporado nas suas produções cinematográficas. Tanto que cada diretor apresentado tem uma locação, iluminação, cores e aspectos visuais diferentes, para representar essa individualidade e também, como forma de aproximar os elementos cinematográficos com a própria produção de cada cineasta.

**UM FILME DE CINEMA (2017): QUANDO COMEÇA UM PLANO?**

Uma das reflexões essenciais para Walter Carvalho é sobre o plano, questões como “quando começa um plano?" "E quando termina?" "Onde você corta o plano?” “Quanto tempo tem um plano?” e “Enquadrar é incluir ou excluir?”. Podemos entender o plano como o menor fragmento de um filme, porém, seu conceito e sua aplicação, é mais complexo que isso.

Segundo os autores Jacques Aumont e Michel Marie na obra Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, podemos entender o plano em três definições do conceito, sendo eles o plano da imagem, a escala dos planos e o plano e duração. O primeiro refere-se justamente ao significado da palavra “plano”, onde a imagem está inserida em uma escala, uma altura e largura e sua profundidade. Na prática, podemos entender como a disposição dos objetos presentes em cena, então as imagens que estão à frente no plano, podemos denominar de primeiro plano, já os objetos que estão intermediários na cena, são denominados segundo plano. Os objetos mais distantes, que estão para o fundo do plano, são o terceiro plano.

O “plano da imagem” específica sobre a distância dos objetos no quadro, também compreendido como o “enquadramento”. A pesquisadora Ana Maria Bahiana em seu livro “Como Ver um Filme”, evidencia quatro dos principais quadros utilizados que são: o Plano Geral, que mostra onde a ação a ser realizada vai se passar, dando uma noção de espaço ao espectador. O Plano Aberto continua amplo, mas menos que o Geral, pois direciona o olhar para a ambientação do espaço e da ação. O Plano Médio, também conhecido como Plano Americano, tem uma aproximação específica, geralmente o enquadramento é feito da cintura para cima dos personagens, mas também do ambiente. Ele serve para mostrar a relação entre os objetos em cena. Por último, temos o *Close-up,* que tem justamente a função de aproximar o olhar do espectador para algo específico, como personagens e objetos de cena.

Por último, podemos entender o “plano e movimento” como tanto a duração temporal da cena como também, o movimento empregado pela câmera. O primeiro diz a respeito do tempo que um plano terá, que pode ser de longa duração, tendo uma longa exposição da ação realizada em cena, como pequenos fragmentos de planos. Já no movimento, podemos pensar nas cenas com a câmera parada, ou por exemplo, em movimento panorâmico, que consiste na câmera seguir a ação realizada.

"O plano é uma parte infinitesimal daquilo que você quer dizer, né? E, ao mesmo tempo, sendo uma parte infinitesimal tem tanto o que ser dito no plano (...)" (Um filme de cinema, 2017, 11 '09’’). Com essa frase, Ruy Guerra inicia a discussão sobre o plano. Walter Carvalho não está discutindo a constituição técnica do plano, mas as intenções e provocações dos diretores. Ruy Guerra em seu depoimento fala sobre uma busca incessante de transmitir um sentimento que transcende a imagem visual do plano. Além disso, o diretor explica que seu processo de decupagem inicia-se nas cenas finais, pois o mesmo precisa saber para onde ele está indo.

Um dos recursos utilizados pelo diretor Walter Carvalho é a transição das falas dos diretores para cenas de filmes que ocorrem em todo o decorrer do documentário. Esse elemento é utilizado para ilustrar os depoimentos, então utiliza o diálogo dos diretores contrapondo-os com imagens cinematográficas que correspondam ao argumento levantado. São apresentados 25 filmes, sendo eles, A Mulher Sem Cabeça (2008) de Lucreia Martel, Fuzil Cronofotográfico de Étienne-Jules Marey, Galloping Horse de Eadweard Muybridge, Baixio das Bestas (2006) de Cláudio Assis, Veneno da Madrugada (2005) de Ruy Guerra, O Cavalo de Turin (2011) de Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, O Homem com a Câmera (1929) de Dziga Vertov, Cinema Paradiso (1988) de Giuseppe Tornatore, Marculino Feminino (1966) de Jean-Luc Godard, Band à Part (1964) de Jean-Luc Godard, Werckmeinster harmóniák (2000) de Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, Ladrões de Bicicleta (1948) de Viittorio de Sica, Gold Diggers (1933) de Mervyn LeRoy, Pierrot le Fou (1965) de Jean-Luc Godard, Filme de Amor (2003) de Júlio Bressane, A Palavra (1955) de Carl Theodor Dreyer, Limite (1931) de Mário Peixoto, The Aple (1940) de William Nigh, Terra e Liberdade (1995) de Ken Loach, Madame Satã (2002) de Karim Aïnouz, Elefante (2003) de Gus Van Sant, Where is my Romeo (2007) de Abbas Kiarostami, Gerry (2002) de Gus Van Sant e The Woman Who Wants to Live (TV) (1962) de Alan Crosland Jr.

**UM FILME DE CINEMA (2017): MAS O QUE VEMOS NOS PLANOS?**

Walter Carvalho instiga Ruy Guerra e Lucrecia Martel a falarem sobre o que está nos planos, e para eles, é o tempo, já que a narrativa não existe sem o mesmo. Para eles, um quadro só tem a potência de mexer com as pessoas porque nele contém o passado, o presente e o futuro. O passado como uma memória, um frame que passou mas que permanece, e o futuro como a espera de uma ação que está por vir. Nessa junção do passado e do futuro que o presente se faz evidente, e permanece no quadro. Estamos sempre diante do presente.

O autor Didi- Huberman na obra “Diante do Tempo” ressalta que:

Diante de uma imagem – não importa quão antiga –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido lugar ao hábito enfadado do “especialista”. Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Freqüentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha. (Huberman, 2015, p.16)

O tempo permanece como tema de discussão, e nesse momento, Walter Carvalho começa a contrapor os diferentes pensamentos dos cineastas. Lucrecia Martel explica seu entendimento através das linhas de tempo, visão e sonoras da física, enquanto José Padilha diz não acreditar que o conceito de tempo da física tem haver com o do cinema, uma vez que você pode suspendê-lo. Béla Tarr com seus planos longos, diz estar brincando com o tempo e que o tempo deve estar mais ligado à vida do que ao mercado.

O documentário traz relatos muito pessoais, ao falar para uma câmera, suas recordações, suas reflexões, os diretores são colocados numa posição de refletirem sobre a sua própria vida e a sua forma de fazer cinema. Além disso, Walter Carvalho faz questão de preservar suas memórias, que podemos observar no relato de Ariano Suassuna quando questionado se ele lembrava a primeira experiência dele no cinema. Ariano responde, em tom de conversa com amigos, conta do primeiro filme que assistiu e segundo ele, achou “tediosissimo”.

Walter Carvalho continua a dissertar através das entrevistas questões sobre cinema: a indústria cinematográfica entra em evidência, o cinema experimental, os equipamentos utilizados, discussões sobre cinema de entretenimento e cinema intelectual, entre outros tópicos.

Na continuidade do filme, Walter Carvalho decide homenagear o filme Nuovo Cinema Paradiso de 1988 dirigido por Giuseppe Tornatore. Esse filme foi ambientado em uma pequena cidade da Sicília, na Itália e conta a história da relação entre um jovem chamado Salvatore, apelidado de Totó, e de um projecionista Alfredo que desperta em Totó o amor pelo cinema. O enredo se dá quando Salvatore recebe uma ligação e descobre que Alfredo morreu, ao retornar para a pequena cidade na Sicília, Salvatore é confrontado pelas memórias da sua infância, principalmente pelos momentos vividos no pequeno cinema da cidade, o Cinema Paradiso.

Walter Carvalho vai até o local onde foi gravado o filme, onde fica o antigo Cinema Paradiso e convida os moradores da cidade que participaram do longa-metragem, além de Salvatore Cascio, ator que interpretou Totó criança, a darem seu depoimento sobre como o filme influenciou a vida deles. Novamente, podemos observar a sensibilidade do diretor Walter Carvalho em preservar e valorizar a memória dessas pessoas, e sua ligação com o cinema.

Para finalizar “Um Filme de Cinema”, o diretor produz um dos poucos takes encenados e construídos especificamente para o filme. Em um cinema abandonado no sertão da Paraíba, pessoas se reúnem para ver a projeção do filme. O filme em questão é o “A Horse in Motion” de 1878, uma junção de fotogramas do movimento do cavalo galopando, e que quando colocado em sequência, produz a ilusão que o cavalo está em movimento.

Esse filme, que remonta uma das primeiras imagens em movimento, foi um experimento do fotógrafo Eadweard J. Muybridge que através de uma aposta entre Leland Stanford e o amigo Frederick MacCrellish, buscou entender o que acontecia com as quatro patas dos cavalos quando eles estavam galopando. Eadweard J. Muybridge montou então, uma estrutura com 12 câmeras, posicionadas a 20 polegadas de si e com disparadores automáticos a fim de captar o movimento do animal.

Com isso, Muybridge conseguiu apanhar através de uma sequência de fotogramas os diferentes ângulos do movimento das patas do cavalo. E através de um zoopraxiscópio, equipamento em formato de disco que continha dentro dele uma sequência com diferentes fotogramas, e que ao manipular uma manivela, era possível observar o movimento criado por esses diferentes frames por segundo, criando uma falsa ilusão de movimento, e remontando o início da imagem em movimento.

É com essa projeção que Walter Carvalho encerra sua discussão sobre o cinema, trazendo no fim do filme o próprio começo da imagem em movimento. Mas, discussão essa que não acaba, e que permanece na cabeça do espectador. A construção cinematográfica de “Um Filme de Cinema”, os depoimentos, os filmes utilizados por Walter Carvalho, continuam a reverberar e proporcionam um novo entendimento sobre o cinema, um entendimento sobre sua construção, sobre suas causas, funções, e reflexões. Ao falar sobre o ofício do cinema entendemos a profundidade do próprio fazer cinema.

**UM FILME DE CINEMA (2017): UMA HISTÓRIA DO OFÍCIO DE CINEASTA**

Para captar como uma obra fílmica se configura como “entendimento histórico” e “história como visão”, devemos considerar sua capacidade de registrar o “real” de uma sociedade, é necessário buscar compreender as suas especificidades, tanto da imagem fílmica, quanto do que consideramos um vestígio para contar uma história. A relação entre tais peculiaridades poderiam ser abordadas focando-se na capacidade que o cinema tem de reproduzir, ou de (re)criar a partir da técnica inerente à arte, uma escrita imagética, informativa, de um momento ou recorte histórico e de uma determinada realidade social. A tessitura de uma história se configura por meio das palavras escritas sobre papel, construindo uma narrativa do acontecimento para o leitor, que cria em sua “memória” uma imagem do acontecimento narrado por quem conta a história. O filme também representa um ponto de vista a respeito do acontecimento, baseando-se nas suas particularidades e artifícios de linguagem. Dada sua constituição tecnológica, o valor da imagem em movimento capturada por uma câmera tem, de forma simplificada, um valor de realidade irrefutável possibilitando a criação de uma “história como visão”.

Ainda admitindo que a produção de um filme lança mão truques e manipulações para configurar o real, o autor Marcel Martin informa que: “a imagem fílmica, portanto, é antes de tudo realista, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade” (Martin, 2013, p. 22).

Podemos pensar na exibição da “A chegada do trem na estação'' de 1895 dos irmãos Lumiére, exibida em 28 de dezembro de 1895 em Paris, no Salão Indiano do Grand Café do Boulevard des Capucines. O documentário tem 45 segundos, e mostra a chegada e a espera de passageiros na estação de La Ciotat. Os espectadores ao assistirem a exibição ficaram em pânico ao ver as pessoas indo em sua direção. Mesmo o filme sendo em preto e branco, sem som, ainda assim, as pessoas ao verem as imagens em movimento, acreditaram no que estava acontecendo na tela, na representação como o real. Isso marca toda a construção do cinema. Para o autor Bernardet, “O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros.” (Bernardet, 1980, p.125.)

Em Um Filme de Cinema (2017), Lucrécia Martel disserta sobre a realidade no cinema e afirmando:

Acho que o mais interessante do cinema é sua capacidade de falsear. Porque a única forma de combater uma arbitrariedade como a realidade tão consensual e legitimada, é com uma ferramenta que possa gerar falsidade e que se baseie na falsidade. Acho que o inimigo do cinema é a verdade. (Um Filme de Cinema, 2017, 47 '18’’)

É neste “falsear” que o cinema se torna “real”, seja no cinema dramático ou no documental, os personagens são colocados no centro do processo histórico. Em suas perspectivas individuais, somos levados a sentir e vivenciar seu cotidiano, sendo o seu psicológico mas também o tempo histórico do personagem.

Os objetos, o cenário, as roupas, o som, e todos os aspectos visuais do cinema produzem, segundo Rosenstone, uma materialidade importante para o entendimento histórico. Ali, podemos identificar aspectos culturais e analisar aspectos históricos presentes nas produções. Por exemplo, quando pegamos filmes que retratam ditaduras, guerras, entre outros, somos levados a construir imageticamente, através de um personagem, o que aconteceu naquele determinado tempo histórico, mesmo que esse entendimento não corresponda a determinados fatos históricos.

É nessa relação entre história e cinema que Rosenstone lança as seguintes questões: “Será que essas representações realmente contam como história? Elas aumentam ou diminuem o nosso conhecimento do passado?” (Rosenstone, 2010, p.28). Para a resposta dessas questões temos que pensar que essa forma de entendimento histórico via cinema não elimina a história escrita, trata-se de uma nova forma de olhar para a história.

Segundo o autor, esse “entendimento histórico” diz respeito a como agrupamos esses vestígios, e através dessa junção, criamos significados a partir deles. O historiador fala que o dispositivo mais comum para realizar esse processo é a narrativa, que através de enredos sobre o passado, interpretamos os “fatos” e assim, produzimos significados sobre determinado tempo histórico. Dessa forma, podemos compreender os filmes como um meio histórico de produção de significado sobre o passado, assim como a história escrita, mesmo levando em consideração as questões ficcionais e representativas do cinema, isto é, entender que o mundo histórico nos filmes será diferente do mundo histórico nas páginas.

“Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História" (Ferro, 1992, p.86)

É importante ressaltar isso, porque estamos considerando os filmes como uma outra forma de olhar a história. Compreendemos que a história escrita tem suas complexidades, porém a história nos filmes proporciona através da imagem em movimento, do som, da montagem e dos aspectos cinematográficos uma imersão emocional, um sentimento de estar vivenciando aquele período do passado, uma “história como visão”.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir da análise proposta por Manuela Penafria, o estudo trabalhou com a proposta da autora de decompor o filme-documentário em partes, as quais foram selecionadas pelos pesquisadores, a fim de estudar a construção do filme através dos relatos dos cineastas presentes na obra.

Ao debruçarmos sobre assuntos como planos, tempo, o real nos filmes, é possível entender o próprio ofício de “fazer cinema”, compreender a construção dos filmes pela lógica dos diretores, e assim, perceber como as imagens em movimento carregam intencionalidades e significados capazes de causar uma imersão ao espectador.

Nessa imersão somos levados a um “entendimento histórico” via cinema, através de seus artifícios visuais, sonoros e narrativos. Podemos fazer um passeio no passado ou até mesmo para o futuro, porém a cena representada serve para identificarmos aspectos culturais, políticos e econômicos, e criarmos significados a partir das narrativas.

É nesse vivenciar os filmes, em assistir o presente, passado e o futuro nas telas que construímos o que Rosenstone chama de “História como visão”, uma concepção de história diferente da história escrita, que além de construir o entendimento histórico a partir de textos, de narrativas, também constrói visualmente e sensorialmente. Nessa relação cinema-história concluímos que os filmes, assim como a história escrita, podem transmitir conhecimento histórico através das imagens e movimentos, mesmo que de formas diferentes.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAZIN, André. **O que é cinema?.** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2017.

BURKE, Peter. (org.) **A escrita da História: novas perspectivas.** São Paulo: UNESP, 1992.

COUTINHO, Angélica; GOMES, Breno Lira; BARBOSA, Carla (orgs.). **A luz (imagem) de Walter Carvalho.** 3. ed. Fortaleza: Caixa Cultural, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens.** Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 3. ed., São Paulo: Unicamp, 1994.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2013.

MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. **O cinema do diretor de fotografia: traços estilísticos em Walter Carvalho.** 2020. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** Projeto história. São Paulo: 1993.

ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante.** Significação, São Paulo, v.39, n.37, p.10-30, 2012.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologia(s).** Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf. Acesso em: 05, maio, 2015.

ROSENSTONE, Robert. A. **A história nos filmes: os filmes na história.** São Paulo: Paz e terra, 2010.

SÁ, Ana Carolina Roure Malta de. **A linguagem poética de Walter Carvalho: um diálogo entre fotografia no cinema e artes plásticas.** 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

**REFERÊNCIAS FÍLMICAS**

**Um Filme de Cinema.** Direção: Walter Carvalho. Brasil, 2017. Documentário.

**REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS**

BANCO DO NORDESTE CULTURAL. **Entrevista com Walter Carvalho**. YouTube, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FugBWHW0J1Q>. Acesso em: 7 set. 2024.

PLAYTV. **Entrevista com Walter Carvalho**. YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UMUb4QoMDl8>. Acesso em: 7 set. 2024.

METRÓPOLIS. **Entrevista com Walter Carvalho**. YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ku3OB97n4LE>. Acesso em: 7 set. 2024.

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Araucária/SETI, por meio de bolsa concedida ao estudante Lucas da Cunha Selau. [↑](#footnote-ref-0)
2. Walter Carvalho em entrevista para o jornalista João Carlos Beltrão Moura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FugBWHW0J1Q&t=2s&ab_channel=BancodoNordesteCultural>. Acesso em 07/09/2024. [↑](#footnote-ref-1)
3. Entrevista de Walter Carvalho para o canal PlayTV realizada por Rodolfo Rodrigues. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UMUb4QoMDl8&ab_channel=PlayTV>. Acesso em 07/09/2024. [↑](#footnote-ref-2)