

Julierme Morais

Paulo Emílio Historiador

matriz interpretativa da história do cinema brasileiro



Julierme Morais

Paulo Emílio Historiador

matriz interpretativa da história do cinema brasileiro



 pimenta
cultural

São Paulo
2019

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados

Copyright do texto © 2019 o autor

Copyright da edição © 2019 Pimenta Cultural

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: by-nc-nd. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural pelo autor para esta obra. Qualquer parte ou a totalidade do conteúdo desta publicação pode ser reproduzida ou compartilhada. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade do autor, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

Comissão Editorial Científica

Alaim Souza Neto, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Alexandre Antonio Timbane, Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil
Alexandre Silva Santos Filho, Universidade Federal do Pará, Brasil
Aline Corso, Faculdade Cenecista de Bento Gonçalves, Brasil
André Gobbo, Universidade Federal de Santa Catarina e Faculdade Avantis, Brasil
Andressa Wiebusch, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Andreza Regina Lopes da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Angela Maria Farah, Centro Universitário de União da Vitória, Brasil
Anísio Batista Pereira, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Arthur Vianna Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Braga Bezerra, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Bernadette Beber, Faculdade Avantis, Brasil
Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos, Universidade do Vale do Itajaí, Brasil
Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Cleonice de Fátima Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Daniele Cristine Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil
Dayse Sampaio Lopes Borges, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil
Delton Aparecido Felipe, Universidade Estadual do Paraná, Brasil
Dorama de Miranda Carvalho, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Elena Maria Mallmann, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Elisibene Borges leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Elizabeth de Paula Pacheco, Instituto Federal de Goiás, Brasil
Emanuel Cesar Pires Assis, Universidade Estadual do Maranhão, Brasil
Francisca de Assis Carvalho, Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
Gracy Cristina Astolpho Duarte, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Handherson Leylton Costa Damasceno, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Helôisa Candello, IBM Research Brazil, IBM BRASIL, Brasil
Inara Antunes Vieira Willerding, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Jacqueline de Castro Rimá, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Jeane Carla Oliveira de Melo, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, Brasil
Jerônimo Becker Flores, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Joelson Alves Onofre, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil
Joselia Maria Neves, Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Portugal

Júlia Carolina da Costa Santos, Universidade Estadual do Maro Grosso do Sul, Brasil
Juliana da Silva Paiva, Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba, Brasil
Kamil Giglio, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Laionel Vicira da Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Lidia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Ligia Stella Baptista Correia, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Luan Gomes dos Santos de Oliveira, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil
Lucas Rodrigues Lopes, Faculdade de Tecnologia de Mogi Mirim, Brasil
Luciene Correia Santos de Oliveira Luz, Universidade Federal de Goiás; Instituto Federal de Goiás, Brasil
Lucimara Rett, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Marcio Bernardino Sirino, Universidade Castelo Branco, Brasil
Marcio Duarte, Faculdades FACCAT, Brasil
Marcos dos Reis Batista, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil
Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Maribel Santos Miranda-Pinto, Instituto de Educação da Universidade do Minho, Portugal
Marília Matos Gonçalves, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Marina A. E. Negri, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Cristina Goulart Braga, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Michele Marcelo Silva Bortolai, Universidade de São Paulo, Brasil
Miderson Maia, Universidade de São Paulo, Brasil
Patricia Biegging, Universidade de São Paulo, Brasil
Patricia Flavia Mota, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Patricia Mara de Carvalho Costa Leite, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Patrícia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Ramofly Ramofly Bicalho, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Rarielle Rodrigues Lima, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Raul Inácio Busarello, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Ricardo Luiz de Bittencourt, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil
Rita Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Rosane de Fatima Antunes Obregon, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Samuel Pompeo, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Tadeu João Ribeiro Baptista, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Tarcísio Vanzin, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Thais Karina Souza do Nascimento, Universidade Federal Do Pará, Brasil
Thiago Barbosa Soares, Instituto Federal Fluminense, Brasil
Valdemar Valente Júnior, Universidade Castelo Branco, Brasil
Vania Ribas Ulbricht, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Wellton da Silva de Fátima, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Wilder Kleber Fernandes de Santana, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Direção Editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Diretor de sistemas	Marcelo Eyng
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Editoração eletrônica	Matheus Vieira Moraes
Imagens da capa	Acervo Cinemateca Brasileira <i>Direito de uso de imagem concedido ao autor</i>
Editora executiva	Patricia Bieging
Revisão	o autor
Autor	Julierme Moraes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M827p Julierme Moraes -

Paulo Emílio historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. Julierme Moraes. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019. 281p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7221-032-4 (eBook PDF)

978-85-7221-026-3 (Brochura)

1. História. 2. Cinema. 3. Brasileiro. 4. Academia. 5. Cinemateca.
I. Moraes, Julierme. II. Título.

CDU: 7(091)

CDD: 709

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.324

PIMENTA CULTURAL
São Paulo - SP
Telefone: + 55 (11) 96766-2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



2019

*Para Igor e Júlia, filhos que
a distância só faz aumentar
o meu amor incondicional.*

AGRADECIMENTOS

Esta obra é resultado de uma dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS-UFU), em 2010. Sua publicação, após quase uma década, conta com ligeiras modificações de ordem formal. A produção da pesquisa ora publicada envolveu inúmeras pessoas e instituições que contribuíram para a sua realização. Inicialmente gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, que, além da sempre solícita orientação, recoberta por conversas quase informais e sempre zelando por minha liberdade de pensamento, me indicou os caminhos mais adequados no decorrer da elaboração do trabalho. De similar importância foi a orientação informal da Prof^a. Dr^a. Rosângela Patriota, cuja envergadura intelectual, afeto e companheirismo jamais serão esquecidos, e por isso, estendo meu eterno agradecimento. Agradeço também aos companheiros do Núcleo de Estudos de História da Arte e da Cultura (NEHAC) nas pessoas dos amigos de sempre Renan Fernandes e André Luis Bertelli Duarte, e aos funcionários da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, da *Cinemateca Brasileira* e do *Museu Lasar Segall*, que, além das trocas de informações, permitiram consultas a livros, recortes de jornais, textos inéditos e documentos essenciais no decorrer da pesquisa. À minha mãe Lucimeire de Moraes toda a gratidão é parca, porém necessária, pois o carinho, a compreensão e o incentivo com os quais me reconfortou, além de serem impagáveis, proporcionaram bases sólidas e seguras para minha caminhada. Enfim, o meu mais sincero agradecimento a todos que contribuíram de algum modo para a pesquisa.

PREFÁCIO

Paulo Emílio morreu. Viva o cinema brasileiro!

Julierme Moraes em sua dissertação de mestrado ora publicada debruça-se sobre a história do cinema brasileiro, a partir da análise do que ele chama de “matriz interpretativa”, concebida por Paulo Emílio Salles Gomes e vislumbrada numa trilogia lançada em 1980 — *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

Ao reconhecer que a obra de Paulo Emílio empreende a construção da “memória histórica” (Carlos Alberto Vesentini) e adquire o prestígio advindo do reconhecimento dos pares (Michel de Certeau), Julierme, a partir de suas balizas teóricas, enxerga a potência ideológica do pensamento do crítico na ação política que atraiu a proteção do Estado ao até então desamparado cinema brasileiro. O auge desse processo ocorreu no período da segunda Embrafilme, iniciado em 1975, e o seu fim deu-se com a extinção da empresa por Collor em 1990. O edifício ideológico — o nacionalismo — teria ruído com a extinção de seu operador político, vítima de uma onda neoliberal.

Em outro movimento, Julierme inspira-se nas teses de Jean-Claude Bernardet, expostas no livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), para confirmar a fragilidade da periodização adotada no “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”, texto presente na trilogia. Acompanha igualmente Bernardet na desconstrução das “origens harmoniosas” da atividade cinematográfica no país, evocadas de modo idealizado no período a que se atribuiu o epíteto “A bela época do cinema brasileiro”. São três as mortes de Paulo Emílio anunciadas pelo jovem historiador. O meu objetivo é relativizar esses conceitos,

contextualizando-os, e destituir a aura de trilogia, em que se apoiou Julierme para demolir o edifício conceitual.

Cinema: trajetória no subdesenvolvimento é o primeiro volume de uma coleção patrocinada pela Embrafilme, empresa estatal de fomento ao cinema brasileiro, que visava tornar acessível a obra dispersa em jornais, revistas, prefácios, resenhas, livros em colaboração etc. do intelectual falecido poucos anos antes. A organização da coleção esteve a cargo de alunos e colaboradores do autor — Carlos Roberto de Souza, Maria Rita Galvão, o próprio Jean-Claude Bernardet e Zulmira Ribeiro Tavares.

A referida trilogia era composta de “Pequeno Cinema Antigo”, artigo escrito para uma revista italiana em 1969, de “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966” — publicado como álbum iconográfico comemorativo dos *70 Anos de Cinema Brasileiro*, em 1966, e de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, o famoso artigo da revista *Argumento*, de outubro de 1973.

Com exceção do último, que mereceu fortuna crítica, os outros textos eram praticamente desconhecidos, tendo circulado em cópias mimeografadas como apostilas distribuídas aos alunos do curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP. O livro da inédita celebração do cinema brasileiro, em edição fora do comércio, foi assinado em parceria com Adhemar Gonzaga, o veterano fundador da produtora *Cinédia*, que forneceu parte da iconografia e redigiu as legendas.

O texto de Paulo Emílio ocupa 27 das 160 páginas (menos de 20%) de *70 anos de Cinema Brasileiro*, em que predomina a farta iconografia, oriunda do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e do arquivo tão pranteado quanto secreto do produtor. Glosando frase do próprio crítico é possível definir o livro como *um texto sumário envolvido por imagens*, que tenta sem sucesso organizá-las.

Salvo engano, Paulo Emílio em 1966 não perde oportunidade da colaboração de Gonzaga, com a esperança de aceder ao seu precioso arquivo. A colaboração esperada não se consuma; Paulo Emílio redige o texto isolado e Gonzaga, as alentadas legendas, esboço de outra história do cinema brasileiro, que ele havia iniciado em artigos na imprensa. O “Panorama” não pode ser perfeitamente compreendido, nem valorizado, fora do seu contexto, apartado do convívio das imagens, que o leem a contrapelo.

No início de 1960, em artigo no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, Paulo Emílio declarava a propósito do lançamento iminente do livro de Alex Viany, “como quase toda gente, conheço muito mal a história cinematográfica nacional”. Após o lançamento, declarou no mesmo veículo: “Será estéril qualquer comentário a respeito do alcance dessa primeira versão de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, que não leve em consideração o estado da pesquisa histórica cinematográfica em nosso país. Na realidade, estamos atrasadíssimos...”.

Era o prenúncio da dura crítica que se seguiu que não poupou metodologia, omissões, falta de iniciativa em pesquisa oral e documental ao crítico e cineasta carioca, que havia se restringido a compilar textos conhecidos, sem maiores acréscimos. O mesmo havia ocorrido anos antes com o livro de F. Silva Nobre, *Pequena história do cinema brasileiro* (1955). Viany, não sendo historiador, pelo menos tomara o cuidado de evitar a palavra no título de seu livro. Paulo Emílio, que tampouco o era, fará o mesmo com o seu “panorama”.

Esse interesse pelos “estudos históricos” havia sido despertado por duas retrospectivas de cinema brasileiro, ocorridas em São Paulo em 1952 e 54, acompanhadas por uma reflexão de BJ Duarte. O minguaado repertório de filmes pioneiros e clássicos de que hoje

dispomos remonta a esse esforço que impediu o desaparecimento físico dos últimos exemplares de uma produção esquecida. Esses estudos históricos visavam a mapear o terreno da produção em busca de eventuais remanescentes.

A novidade que surgiu no campo da pesquisa entre o livro de Alex Viany e o panorama de Paulo Emílio foi o trabalho de Vicente de Paula Araújo, garimpado em jornais e revistas do Rio de Janeiro. Obra de amor, revelava a ocorrência da primeira filmagem no Brasil. Paulo Emílio pelejou pela sua publicação mais de uma década até convencer a Editora Perspectiva a lançá-lo em 1976, com o título *A bela época do cinema brasileiro*.

O panorama de Paulo Emílio é o resultado do esforço de mapear a produção, com base nos textos de BJ Duarte, Silva Nobre, Ademar Gonzaga, Alex Viany e pesquisas então em curso, de Lucila Ribeiro sobre o cinema pernambucano pioneiro e do próprio autor em revistas de época, *Paratodos*, *Selecta e Cinearte*. Completam as fontes livros editados por Flávio Moreira da Costa e David Neves, Gianni Amico e Glauber Rocha sobre o *Cinema Novo*. Essa bibliografia foi suprimida na edição do texto na “trilogia” de 1980 e ficou desde então oculta.

A periodização proposta pelo autor parte da constatação da alternância entre ausência e presença da produção local ao longo do tempo, num mercado que desde os anos 1920 se tornou definitivamente cativo da produção importada. A união política dos integrantes do cinema brasileiro foi conquistada no decênio de 1950 a partir do desaparecimento das produtoras de São Paulo — Vera Cruz, Maristela e Multifilmes —, fulminadas por um modelo de negócio que não remunerava a produção nacional e pela intervenção desastrosa do

poder público. Enquanto tabelava o preço dos ingressos, o governo subsidiava com taxas de câmbio a remessa de lucros das empresas estrangeiras. Em outras palavras, compensava os estrangeiros dos prejuízos causados pela política oficial de preços, ao mesmo tempo em que estrangulava a produção nacional.

O discurso ideológico surgiu na classe profissional e Paulo Emílio, ainda um crítico alheio às circunstâncias locais, foi se aproximando gradativamente das demandas políticas até acabar por convencer-se do incontornável confronto com os interesses estrangeiros. A ideologia nacionalista do crítico surgiu da realidade e não se sobrepôs a ela. Próximo de Almeida Salles e BJ Duarte, que estavam à frente das medidas decisivas adotadas na Prefeitura de São Paulo para fomentar o cinema brasileiro, Paulo Emílio acompanhou esse movimento de tomada de consciência na classe e de responsabilização do governo pela falência do empreendimento privado.

Ele nunca deixou de apontar o enorme avanço que significou a experiência industrial paulista, que engajou a elite econômica e social no cinema nacional. O seu fracasso expôs a fragilidade institucional antes atribuída ao voluntarismo e à incompetência dos cineastas. A luta pelo cinema brasileiro se tornava política e unia a classe profissional. Paulo Emílio teve papel decisivo nesse processo com artigos publicados no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* no período iniciado no final de 1960. Entre eles destacam-se “Uma situação colonial?”, “Um mundo de ficções”, “O gosto da realidade”, “O dono do mercado”.

Nos anos que se seguiram, Paulo Emílio foi se assenhorando do discurso político, emprestando-lhe prestígio intelectual. Militando sem sucesso pela consolidação da Cinemateca Brasileira,

no final de 1963 já se “julgava em condições para assumir o poder cinematográfico” desde que fosse ungido pela corporação, o que não ocorreu. A criação do Instituto Nacional do Cinema já em plena ditadura, apesar de amadurecida há anos, se deveu a relações familiares de Flávio Tambellini, seu primeiro diretor. A política mais uma vez contrariava a racionalidade.

As pesquisas históricas não avançaram como esperado. Se o livro de Alex Vianny fora um primeiro passo, aguardava-se um gesto que legitimasse a atividade cinematográfica mostrando que ela tivera origem e sequência conhecidas que culminavam no momento de grande prestígio que o *Cinema Novo* já arrebatara em plano internacional. A celebração dos 70 anos na companhia de Adhemar Gonzaga pareceu a Paulo Emílio ocasião propícia para unir o histórico ao contemporâneo. Semelhante movimento já havia sido feito por Glauber Rocha quando lançou sua *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*. Mas ele mais dividira que unira, pois propunha um corte radical para investir de originalidade o surgimento do *Cinema Novo*, do qual era o arauto.

O Paulo Emílio “historiador”, na apresentação do álbum dos 70 anos, que foi esquecida na “trilogia” e nas reimpressões sucessivas, propõe uma reavaliação inclusiva do cinema brasileiro, contemplando sua mediocridade e melancolia. A apresentação, apesar de estampar a assinatura dos editores, é da lavra de Paulo Emílio:

“Não há dúvida de que o cinema brasileiro mal existiu, mas existiu... e essa insistência da gente do nosso cinema conquistou, com os anos, uma fisionomia cada vez mais nítida e reveladora. É muito possível que a mediocridade e a frustração tenham sido as melancólicas e constantes companheiras do filme brasileiro, mas as atuais virtualidades lançam sobre a sua história uma nova luz. Quanto mais vamos conhecendo o velho cinema nacional, mais nos vamos

certificando, sem dúvida alguma, de que os seus homens e obras são testemunhos insubstituíveis de uma aspiração à independência e à cultura. Os caminhos e descaminhos que essa aspiração percorreu, a tolice e a inépcia que a impregnaram, deveriam — teoricamente, pelo menos —, desalentar o pesquisador ou o curioso. Na verdade, contudo, mesmo o que de pior existe no cinema brasileiro, acaba por adquirir um estimulante significado numa perspectiva moderna.”

O autor recusa-se a enobrecer ou revestir de aura uma trajetória medíocre que justamente por isso merece ser reconstituída a partir dos poucos elementos disponíveis: a relação dos filmes de ficção que de modo claudicante procuraram acompanhar o ritmo imposto pelo comércio de filmes estrangeiros. A ficção brasileira nunca se impôs no cinema, ao contrário da televisão. O problema, portanto, não está na ficção *brasileira*, como insinuava Mário Behring nos anos 1920.

Julierme Morais com propriedade pode recorrer a Vesentini: o “império do fato” ensaja “ação e criação”. À investigação rigorosa, original ou herdada, Paulo Emílio nunca sonou o complemento da imaginação. Zulmira Ribeiro Tavares assim relata uma palestra do professor:

“O termo da conferência foi igualmente curioso. Depois de ter traçado com fatura de dados alguns dos aspectos da evolução do cinema no Brasil a partir da noção de público, Paulo Emílio por assim dizer abandonou a massa de informação transmitida, exatamente como momentos antes abandonara as folhas de papel e o microfone, e advertiu que de forma alguma se pretendia ou era um cientista social e que muito do que acabara de dizer sobre público continha uma grande dose de fantasia e invenção. E finalizou: ‘Invento, mas invento sempre com a secreta esperança de estar inventando certo’”.

Duas questões aqui se impõem: a postura desabusada do crítico que diante da ausência de uma disciplina conduzida por especialista ou mesmo de informações sistematicamente organizadas, não se acanha em improvisar, preenchendo as lacunas com fantasia, e seu particular interesse pela recepção, pelo ponto de vista social do cinema, filtrado pelo público. Deu inúmeras demonstrações desse viés, particularmente no artigo “O cinema no século”, publicado no *Jornal do Brasil*, no final de 1970.

O “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966” não tinha pretensão de estabelecer a história definitiva, mas de avançar na sistematização das pesquisas em curso e consolidar um novo estágio. Seu autor considerava o projeto um processo em aberto, com contribuições sucessivas, que estimulava nos encontros anuais dos pesquisadores do cinema brasileiro. Sua expectativa era de que a descoberta de novos filmes e documentos fosse completando o panorama até o quadro de uma paisagem aceitável. Lembro-me do desapontamento de Paulo Emílio quando da publicação das memórias de Pedro Nava. Ao entusiasmo diante do monumento literário, contrapunha a constatação de que a experiência do cinema pouco pesara na formação do escritor. Seria mais uma demonstração da irrelevância social do cinema no Brasil do início do século XX?

O texto ideologicamente mais ambicioso de Paulo Emílio e que encerra a “trilogia” é “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, publicado no primeiro número da revista *argumento*, em outubro de 1973, não por acaso perfilado ao lado de “Literatura e subdesenvolvimento”, de Antonio Candido. Em obras requintadas de escritores brasileiros, argentinos, peruanos e mexicanos, Candido vislumbra a superação do subdesenvolvimento, assinalado com a marca exótica do regionalismo; Paulo Emílio por sua vez constata que o subdesenvolvimento no cinema é estado, não estágio.

Num texto de sùmula, Paulo Emílio desbasta o sistema da dominação econômica que atinge os países subdesenvolvidos pela vertente cultural, representada pelo cinema, que logrou com maior ou menor dificuldade, a depender da tradição cultural dos diferentes povos, impor-lhes uma linguagem universal estrangeira. O texto responde com amplitude de visão à pergunta por ele mesmo formulada em 1960: a nossa experiência cinematográfica não configurava de fato “Uma situação colonial?”.

Como bem observou Julierme Morais, inspirado nas teses de Roland Corbisier do ISEB, Paulo Emílio formula os conceitos de ocupante/ocupado com os quais pretende elucidar a dinâmica da colonização externa e interna, por estrangeiros e por nacionais, em nome de seus valores. Essa classificação suscitou projeções de todo tipo: cineastas identificando-se oportunisticamente com ocupados para se situar no polo de vítimas do estrangeiro ou leitura simplificada, opondo cultura “popular” à cultura importada. Já nessa época Paulo Emílio era pouco lido ou trelido.

O pensamento dele é pessimista, desencantado, mas o final teleológico dá uma pirueta e atrela o destino do cinema brasileiro ao do país. “Ambos [cinema brasileiro e subdesenvolvimento] dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá”. Paulo Emílio referia-se possivelmente à redemocratização do país, ainda fora de pauta quando escreveu. Essa perspectiva mereceu reparo de Jean-Claude Bernardet, no que foi secundado por Julierme Morais.

Em 1979, dois anos após a morte de Paulo Emílio, Bernardet publicou *Cinema Brasileiro*: propostas para uma história, estudo original que enfrentava a contrapelo a metodologia empregada na escrita da história do cinema. Encomendado como capítulo brasileiro para um projeto abrangente de história do cinema latino-americano, foi

recusado pelos organizadores em vista da sua inesperada abordagem: recusava a cronologia, a sociologia que costuma revestir a trajetória evolutiva e apresentava caráter fragmentário, opondo-se frontalmente às expectativas totalizantes. Nos seus segmentos internos abordava seis temas: dependência econômica, financiamento precário, ambição industrial, presença do Estado, oscilação entre mimetismo e paródia no enfrentamento do estrangeiro, incapacidade da produção de estabelecer bases sólidas.

A escolha desses temas e o modo de desenvolvê-los indicava uma inequívoca vocação de diálogo com a obra de Paulo Emílio, que como vimos só começara a ser sistematicamente publicada a partir de 1980. De fato, esse estudo é um feliz prolongamento de pistas e sugestões deixadas pelo crítico e professor. Se o posicionamento era amigável, ninguém disso deduza que a postura fosse subalterna.

Em 1995, Bernardet lança outro livro — *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Informado por pesquisas próprias e beneficiado com estudos recentes de cinema, teatro e literatura de autores locais e internacionais, o livrinho de aparência inocente guardava uma bomba de grande potência. Jean-Claude propunha-se desconstruir o arcabouço historiográfico dos pioneiros, aí incluído Paulo Emílio. A motivação era ideológica. Com a Embrafilme liquidada em 1990, o cinema brasileiro mergulhara numa paralisia que sugeria uma crise irreversível.

A grande objeção de Bernardet estava relacionada à ênfase excessiva na história da produção cinematográfica, a ponto de atribuir-se a fundação do cinema brasileiro a uma incerta filmagem, supostamente ocorrida em 1896, da qual não havia registro de recepção. Com coragem e discernimento, Jean-Claude desmonta a idealização do mito de criação, cuja finalidade era decerto política.

Não satisfeito com o sucesso da empreitada, investe contra o recorte de “Bela época”, demonstrando sua fragilidade diante das evidências decorrentes da era pré-industrial, anterior à decisão da fábrica

francesa Pathé de introduzir a distribuição no negócio cinematográfico. Em 1907, assim que Pathé Frères passa a alugar os filmes e organiza a distribuição, o exibidor, de proprietário da cópia do filme torna-se usufrutuário de um direito localizado no tempo e no espaço. Instala-se o poder dos distribuidores, vigente até hoje.

Paulo Emílio havia saudado a relação “harmoniosa” entre exibidores e os fabricantes de fitas, fato que se repetiria no fenômeno popular dos filmes cômico/populares (chanchadas) e das pornochanchadas. A essa concentração de poder na indústria se dá o nome de verticalização. Foi ela a responsável pela hegemonia das companhias *majors* norte-americanas no seu mercado interno e em escala internacional.

A favor de Jean-Claude eu lembraria que quando o exibidor brasileiro dominou o mercado interno ele não abriu espaço ao produtor independente, de quem se tornou concorrente. A política de intervenção do Estado no cinema, iniciada em 1955, se fez contra os interesses do cinema estrangeiro e dos exibidores nacionais, geralmente identificados sob o mesmo lema: cinema é cinema estrangeiro. A harmonia que Paulo Emílio destacou nos três momentos em que os exibidores ditaram a produção era agora impossível e indesejada.

A produção brasileira se exibia no “espaço legal” assegurado pela quota de tela. Os exibidores a combatiam ferozmente inclusive com medidas de guerrilha jurídica ou dela se serviam quando os interesses se aliavam, por exemplo, para valorizar sua posição junto ao distribuidor de filme estrangeiro. Num texto de jornal de 1973, Paulo Emílio advertiu: “A história do cinema brasileiro irá certamente dedicar capítulos inteiros ao mal que há mais de sessenta anos o comércio cinematográfico causa ao filme nacional.”

À periodização proposta por Paulo Emílio no “Panorama”, de ciclos de produção de longas-metragens marcados por surtos,

interregnos e depressões, tida como arbitrária por Jean-Claude, este contrapõe outras hipóteses: a sua, de pautá-la na produção de cinejornais e curtas-metragens, na de Glauber Rocha, no sentido de dar ênfase ao filme de autor, e na de Carlos Diegues, que valorizaria “linhas de coerência”. No entanto, nenhuma delas se consumou. Ficaram no campo das hipóteses e das projeções ideológicas. Jean-Claude parecia então particularmente seduzido pela ideia de romper com a cronologia.

Ele sempre andou na contramão. Nunca fez coro com as reivindicações classistas e denunciou duramente a fratura entre cineastas espremidos nos corredores da Embrafilme. Investia contra a autoridade. Num relato pungente — *Aquele rapaz* —, publicado em 1990, na linha da autobiografia romanceada, Jean-Claude revisita o doloroso processo de transferência da Europa ao Brasil, quando deixou a mãe para seguir o pai, com quem tinha relações conturbadas. Apesar disso, acompanhou o seu fim e o ajudou a morrer.

Paulo Emílio foi a sua referência brasileira, com quem muito moço compartilhou as experiências da implantação da Cinemateca Brasileira, do curso de cinema na Universidade de Brasília, onde foi seu assistente, e da criação do curso de cinema na ECA/USP. Para ambos a perspectiva crítica nunca esteve dissociada da mirada política.

A eficácia política que Julierme atribui ao discurso de Paulo Emílio que teria resultado na intervenção governamental em benefício do cinema brasileiro tem de ser relativizada. Não se tem conhecimento de que tenha reverberado na inteligência do regime militar. Em 1975, no início do governo Geisel, Nelson Pereira dos Santos foi convocado pelo ministro Reis Veloso para redesenhar a política de cinema do governo. Reis Veloso era cinéfilo e reconhecia o valor artístico de *Vidas secas*. Dessa colaboração surgiu a poderosa segunda Embrafilme, que decorre da lei 6281/75, enfeixando numa empresa estatal todos os instrumentos de atuação no mercado, constituindo um monopólio de fato, respaldado por uma legislação autoritária.

A convergência de interesses do regime militar com os dos cineastas próximos do Partido Comunista se dava no plano da política de substituição de importações, um dos pilares do governo que chegava. Nelson Pereira tinha lido com proveito “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” como declarou numa entrevista da época, mas não precisou de Paulo Emílio para fustigar na nova legislação os adversários tradicionais do filme nacional: os interesses do cinema estrangeiro associados aos dos exibidores. Nelson relacionava “ocupantes” à cultura importada e “ocupados” à cultura popular e partiu para a produção de *Amuleto de Ogum*, seu paradigma do filme popular.

A Embrafilme exerceu grande poder político e econômico até 1982, quando ainda era capaz de assegurar ao cinema brasileiro 35% das rendas do mercado interno, infligindo assim prejuízo considerável às companhias *majors*, que viam diminuir o volume das remessas de divisas à matriz. Mais riqueza permanecia no país, ou, melhor dizendo, exportava-se menos riqueza interna, decorrente de uma guerra econômica disputada no território nacional. Em 1985, na emergência da Nova República, a Embrafilme estava falida. Mergulhada em dívidas, órfã do amparo político, dos cineastas e do regime que se exauria, a Embrafilme desde então jamais se recuperou. O golpe de misericórdia foi desfechado com a promulgação da Lei Sarney, de incentivos fiscais, acompanhada da franca hostilidade do então ministro da Cultura, Celso Furtado, que considerava a empresa ilegítima. Junte-se ao caldeirão das bruxas o esgotamento financeiro dos meios de sustentação da empresa destruídos pela crise econômica do país e a conflagração aberta dos cineastas entre adeptos do “cinemão” hostilizados pelos do cinema “cultural”.

O que o presidente Collor assinou foi o atestado de óbito da empresa. Nem se pode afirmar com Julierme Moraes que a “ofensiva neoliberal liquidou a Embrafilme”. Tampouco se pode concordar com ele quando assinala que o nacionalismo foi liquidado com

o fim da Embrafilme. Ele foi reposto em 1993 no governo Itamar Franco com a Lei do Audiovisual e reforçado em 2001 com a criação da Ancine, já no governo Fernando Henrique. Os mecanismos de subsídios foram largamente expandidos nos governos do PT, que o sucederam. De política do governo Geisel, tornou-se política de Estado. O cinema brasileiro é hoje totalmente dependente dos recursos públicos, sem qualquer vislumbre de sustentabilidade. Nunca se produziu tanto e nunca se esteve mais longe do público. Uma fragilidade sem precedentes.

Para Julierme Morais, “o historiador deve buscar se colocar entre a ‘memória histórica’ e sua própria formação, o que lhe possibilitará unir acontecimentos, ideias em jogo, movimentos intelectuais e memórias”. O ritual universitário exige leitura e interpretação de textos. Não contempla necessariamente análise dos fatos e consequências. E seu encaixe na realidade nem sempre decorre da interpretação dos textos. O jogo de espelhos intelectual fica prejudicado quando confrontado com a política real, que muitas vezes a desmente ou relativiza.

As ideias de Paulo Emílio foram ultrapassadas? Ele sempre jogou no tabuleiro político, limitado naturalmente pela contingência. Fez um lance arriscado, ao propor que a fragilidade do cinema brasileiro fosse transformada em trunfo da superação da dependência econômica. De primo pobre da cultura brasileira, hoje se tornou o primo rico. Desde sua morte em 1977, naturalizou-se a produção de cinema no Brasil.

Numa citação oportuna, Julierme Morais restaura o sentido estratégico do pensamento de Paulo Emílio que se anunciava já no fim de 1956:

“O que está sendo feito em São Paulo pelo cinema brasileiro e pela cultura cinematográfica no Brasil merece o mais caloroso apoio. Resta esperar que a qualidade dos filmes realizados permita dentro

em breve uma apreciação sem apelos para circunstâncias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade”.

Paulo Emílio foi convenientemente convertido em monumento do cinema brasileiro, que não se discute como não se lê. Julierme Morais, na esteira de Jean-Claude Bernardet, contesta o mito, ao mesmo tempo em que reforça a mitologia ampliando sua potência política. Isso só sucede aos mortos ilustres, os heróis da pátria, que só a podem servir calados.

Carlos Augusto Calil
São Paulo, Abril de 2018

SUMÁRIO

Introdução, 24

Capítulo 1

Paulo Emílio e sua batalha pelo cinema brasileiro, 45

Críticas no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, 46

Cinemateca Brasileira e o empenho político-burocrático, 67

Academia e a formação de cinéfilos-pesquisadores, 74

Capítulo 2

Uma trilogia historiográfica e sua eficácia política, 87

A trilogia historiográfica, 89

Eficácia política no diálogo com Caio Prado Júnior, 115

Eficácia política no diálogo com ISEB e PCB, 133

Eficácia política no diálogo com o cinemanovismo, 144

Capítulo 3

Consolidação da matriz interpretativa, 169

A matriz e sua reprodução acadêmica, 170

A matriz e suas conquistas perante o poder público, 211

Capítulo 4

Crise da matriz interpretativa, 226

Ofensiva neoliberal e o fim da Embrafilme, 228

Recepção da academia e as novas perspectivas, 233

Considerações finais, 254

Documentação, 265

Referências bibliográficas, 266

Índice Remissivo, 275

INTRODUÇÃO

Paulo Emílio Salles Gomes nasceu em São Paulo a 17 de dezembro de 1916. Filho de família burguesa — Francisco de Salles Gomes [médico] e Gilda Moreira de Salles Gomes —, em 1933 concluiu o ginásio cursado no colégio *Liceu Rio Branco*, no bairro de Higienópolis, na capital paulista. Tornou-se vestibulando de medicina, plano automaticamente abandonado em função da aptidão para as ciências humanas. Essa guinada levou Paulo Emílio ao vestibular de filosofia, porém a política já falava mais forte e então o jovem intelectual se interessou pelo marxismo e passou a integrar a *Juventude Comunista*. Entre 1934 e 1935, Paulo Emílio mesclou atividades intelectuais e políticas. Por um lado, participou de reuniões e comícios da *Aliança Nacional Libertadora* (ANL), bem como começou a escrever artigos para periódicos de esquerda como *Vanguarda Estudantil*, *A Platéia* e *Correio Paulistano*. Por outro, com seu melhor amigo, de Liceu Rio Branco e por toda a vida, Décio de Almeida Prado, lançou a revista *Movimento*, na qual se desdobrava em diversos pseudônimos, e tentou fundar, sem êxito, o *Quarteirão*, uma espécie de clube de literatos, pintores, escultores e musicistas, que reuniria novos adeptos e alguns remanescentes modernistas da semana de 1922. Apesar de *Movimento* não passar do primeiro número e *Quarteirão* não sair da primeira reunião, de acordo com Décio, o esforço intelectual de Paulo Emílio abriu portas para sua entrada na cena intelectual paulista, assim como lhe deu oportunidade de conhecer grandes nomes da elite intelectual, como Mario e Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho.

Paulo Emílio, além de não se identificar com sua classe social, buscava se orientar em uma sociedade aristocrática, elitista e golpista. A paixão política pela Rússia comunista, assim como a perspectiva estética modernista alimentavam seu eixo de orientação sociocultural no contexto paulistano dos anos de 1930. Em 1935, precisamente em 5

de dezembro, pouco após a *Intentona Comunista*, a ditadura Vargas recrudescceu a repressão às esquerdas e nessa onda Paulo Emílio foi preso. Passou cerca de um ano e meio em presídios da capital paulista. Em 1937, com outros colegas de prisão fugiu por um túnel. Pouco tempo depois foi capturado, liberado e partiu para Paris. Na “Cidade Luz” ele passou dois anos. Em função de seus relacionamentos pessoais, sobretudo com Victor Serge, Andrea Caffi (ambos de visão bastante crítica com relação ao stalinismo) e Plínio Sussekind Rocha (um dos membros fundadores do *Chaplin Club* e considerado no período um dos maiores críticos de cinema do Brasil), fez uma releitura do marxismo e se interessou por cinema. Com relação à política, foi influenciado por Serge e Caffi, acompanhando os desdobramentos das atividades da *Frente Popular* francesa e dos fatos soviéticos. Quanto ao cinema, o interesse veio em decorrência da política, porém por intermédio de Plínio Sussekind Rocha, naquele período bolsista pelo governo brasileiro em Paris e preparando seu doutoramento no Instituto de História das Ciências. Ambos frequentaram os cineclubes parisienses tomando contato com películas francesas, alemãs e soviéticas.

Com a eclosão da segunda guerra, em dezembro de 1939, Paulo Emílio retornou ao Brasil e retomou contato mais estreito com Décio de Almeida Prado, já graduado em Filosofia e Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). De 1940 até 1946, após uma breve inatividade e desinteresse, Paulo Emílio se bacharelou em Filosofia pela FFLCH; junto com Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado fundou o *Clube de Cinema de São Paulo*; e tomou contato com Ruy Coelho, Gilda de Mello Souza, Alfredo Mesquita e Antonio Candido, com os quais colaborou na seminal revista *Clima*, cuja seção de cinema ficou sob sua responsabilidade. Nesse período, ele não abandonou a atividade política. A essa altura liberto de qualquer ortodoxia esquerdista, particularmente devido à influência de Serge e Caffi, sua participação mais efetiva foi no *Grupo Radical*

de *Ação Popular* (GRAP), de atividade prática na luta contra Getúlio Vargas e dentro de uma linha ideológica marxista independente. Do GRAP surgiu a *Frente de Resistência*, na qual, por meio de contatos com comunistas anticopistas do *Comitê de Ação*, Paulo Emílio ajudou na organização do *Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores*, realizado em 1945. Pouco tempo depois, a *Frente de Resistência* fundiu-se com a efêmera *União Democrática Socialista* (UDS), também fundada por ele. De um modo geral, as atividades políticas não partidárias de Paulo Emílio giraram em torno de comícios, reuniões, preparação e apreciação de manifestos, negociações e intervenções públicas alicerçadas no bastião democrático e socialista contra o Estado Novo varguista.

Em 1946, Paulo Emílio recebeu bolsa do governo francês para estudar cinema na *Escola de Altos Estudos Cinematográficos* (IDHEC), de Paris, e partiu novamente para França. Por lá, suas atividades intelectuais, além da frequência às aulas de cinema, se desmembraram no trabalho no *Instituto Francês de Altos Estudos Brasileiros* (IFHEB); nos cargos exercidos na *Federação Internacional dos Arquivos do Filme* (FIAF); na escrita sobre cinema como correspondente d'*O Estado de São Paulo*, *Jornal Paulistano*, *Revista Anhembi* e do *Clube de Cinema de São Paulo*; e na participação em diversos festivais como *Cannes*, *Veneza* e *Knokke-le-Zoute*. Ainda neste período, reativou contato com Andrea Caffi, além de estreitar relações com importantes nomes cinematográficos franceses, tais como o crítico de cinema André Bazin, o secretário geral da *Cinemateca Francesa* Henri Langlois, Claude Aveline e Henri Stork. Os dois últimos foram essenciais na viabilização da primeira grande pesquisa de Paulo Emílio acerca do cineasta francês Jean Vigo (SALLES GOMES, 1991).

Com efeito, as relações tecidas por Paulo Emílio na Europa proporcionaram a organização do acervo da *Filmoteca*, do então recém-criado *Museu de Arte Moderna* (MAM) de São Paulo, bem como sua admissão na FIAF e o estabelecimento de diversas parcerias que

auxiliaram na preparação do *I Festival Internacional de Cinema de São Paulo*, na ocasião das comemorações do *IV Centenário da cidade de São Paulo*, em 1954. Justamente para o festival, em maio de 1954, Paulo Emílio retornou em definitivo para o Brasil. Além de começar a escrever na coluna de cinema do *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, lugar no qual seus amigos fraterno Antonio Candido e Décio de Almeida Prado também desempenharam papéis importantes, o já crítico especializado passou a proferir palestras, ministrar aulas e participar de conferências e debates por todo o país, mas sobretudo em São Paulo. Até por volta de 1960, organizou cursos para dirigentes de Cineclubes, participou ativamente da *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica* e retomou a prática efetiva na organização do acervo da Filmoteca do MAM, colaborando na sua transformação em *Cinemateca Brasileira*, da qual foi o primeiro curador-chefe.

Em 1961, com Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld, foi convidado por Antonio Candido a se integrar aos intelectuais da FFLCH-USP para ministrar um seminário de Teoria Literária. O crítico começava a se transformar em professor universitário. Desde então, conjuntamente mesclou suas atividades na *Cinemateca Brasileira* às de professor e crítico cinematográfico. A defesa do cinema brasileiro o aproximou da geração do *Cinema Novo*, que o considerou mentor intelectual à semelhança do que se passava na França com a *Nouvelle Vague* francesa e o crítico André Bazin. Ainda nesse contexto, além de defensor estético, o crítico se tornou o arauto das reivindicações burocráticas daqueles cineastas brasileiros perante a esfera pública.

Em 1964, por intermédio de Darcy Ribeiro, que buscava um entrosamento entre *Cinemateca* e Universidade, foi fundador do curso de cinema da então recém-criada Universidade de Brasília (UnB), ministrou aulas e orientou trabalhos na instituição e ainda participou da *I Semana do Cinema Brasileiro* de 1965. Com a repressão imposta após o golpe civil-militar, Paulo Emílio se demitiu da UnB e retornou à São

Paulo, precisamente à USP, onde assumiu o cargo de professor-colaborador da FFLCH e, posteriormente, participou da primeira turma de professores contratados pela *Escola de Comunicações Culturais* (ECC), pouco depois rebatizada de *Escola de Comunicações e Artes* (ECA). Além de várias orientações na FFLCH e na ECA, o crítico continuou seus escritos em órgãos de imprensa como o *Suplemento Literário*, a revista *Visão*, o tablóide *Brasil, Urgente*, e escreveu *70 anos de cinema brasileiro* (1966) e *Pequeno cinema antigo* (1969). Em 1973, defendeu seu doutoramento sobre o cineasta brasileiro Humberto Mauro (SALLES GOMES, 1974), considerado, a partir de sua pesquisa, o maior cineasta do cinema brasileiro, bem como publicou *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), artigo clássico sobre nossa história cinematográfica. Em 1977, precisamente no dia 9 de setembro, Paulo Emílio faleceu vitimado por um ataque cardíaco fulminante. No entanto, sua atuação na sociedade brasileira, ao longo de praticamente cinco décadas, garantiu-lhe o *status* de maior crítico de cinema do país das décadas de 1950, 1960 e 1970, assim como de um dos expressivos nomes da geração de intelectuais nacionais comprometidos com a cultura brasileira naquele período¹.

Em vista dessa biografia multifacetada, importantes estudiosos do cinema brasileiro têm avaliado a significação de Paulo Emílio com relação aos estudos e a consequente produção do cinema nacional. O pesquisador Ismail Xavier (1994) destaca o papel do crítico na efetiva constituição dos estudos sobre o cinema brasileiro, focalizando sua atuação, por um lado, nas fundações da I e do Curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB), e por outro, em seu expressivo trabalho como docente na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e na Escola de Comunicações e Artes (ECA), ambas

1. A maioria dos dados biográficos foi retirada da obra de José Inácio de Melo Souza. Cf. (SOUZA, 2002).

da Universidade de São Paulo (USP). O estudioso Roberto Moura (1998) segue essa mesma linha de raciocínio e enfatiza a entrada da crítica cinematográfica na Universidade por iniciativa de Paulo Emílio. Já Renato Victor Villela (1986) demonstra que o pensamento de Paulo Emílio se constitui na sistematização de um projeto crítico sobre cultura brasileira (em sua acepção mais ampla), sendo sua crítica cinematográfica um exemplo de engajamento político com a realidade nacional a ser transformada. Por fim, Arthur Autran Franco Sá Neto (2002) vai um pouco além dessas constatações e propõe que o crítico, apesar de várias omissões, constituiu as bases da pesquisa histórica sobre cinema brasileiro. Para Sá Neto, Paulo Emílio encabeçou um projeto historiográfico que tem como grande problema a ausência da crítica ideológica atinente aos filmes e cineastas mais antigos (SÁ NETO, 2002).

Concordamos com todas essas avaliações, porém deve-se destacar que todos esses pesquisadores não tocam a fundo no fato de que na historiografia do cinema brasileiro houve a “cristalização” e a constante reprodução da perspectiva de história elaborada por Paulo Emílio. Na verdade, é colocado à margem dos debates o indício de que o projeto historiográfico do crítico não só assumiu o *front* de uma historiografia clássica, mas também ecoou sensivelmente para as gerações posteriores: uma historiografia acadêmica do cinema nacional.

Tal apontamento não é mero *insight* hipotético inferido com irresponsabilidade teórica, mas, sim, produto de reflexões originadas a partir de uma série de problemas na historiografia do cinema nacional trazido à baila pelo crítico, pesquisador, professor de cinema, ator e romancista Jean-Claude Bernardet, na obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995). Para Bernardet, a historiografia clássica do cinema brasileiro — gestada na década de 1960 pela crítica cinematográfica — caminhou por duas veredas bastante discutíveis. Por um lado, ignorou a preocupação primordial do conhecimento

histórico, que consiste em analisar criticamente suas fontes e, por outro, elaborou um modelo de história alicerçado em preocupações, antes ideológicas e estéticas de fundação de uma tradição cinematográfica nacional, do que propriamente teórico-metodológicas típicas da disciplina história. Além de se aprofundar na produção de conhecimento elaborada pelos crítico-historiadores do cinema brasileiro, Bernardet também nos incita a questionar os critérios teóricos, estéticos e ideológicos utilizados em tal empreendimento. De acordo com ele, esse modelo de história está ultrapassado, pois a concepção de história que orientou essa historiografia é, antes de tudo, resultado de uma construção elaborada a partir de um recorte específico, que buscou responder às exigências ideológicas e políticas de estudiosos e de cineastas brasileiros no decorrer das décadas de 1960 e 1970 (BERNARDET, 1995). Tais argumentos, além de fonte inesgotável de inspiração e universo valioso de sugestões, também se constituem em referência temática para nosso campo de problematização, pois, do interior das críticas de Bernardet emergem com relevância seus apontamentos que buscam revisar a perspectiva de história elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes.

Sob este prisma, a hipótese central deste livro consiste em não só mencionar que Paulo Emílio é o arauto da historiografia clássica, como foi apontado por Jean-Claude Bernardet, mas, sobretudo, demonstrar como a trilogia de textos presentes em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento (1980)*² constituiu-se numa matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, que se perpetuou ao longo dos anos de 1960 até 1980. Além disso, queremos discutir

2. Cf. (GOMES, 1980). Essa obra arregimenta os três artigos: *Panorama do cinema brasileiro 1896/1966*, editado originalmente pela *Expressão e Cultura*, em 1966, com o nome *70 anos de cinema brasileiro*, e reeditado em 1970 pela ECA-USP com o primeiro nome citado; *Pequeno cinema antigo*, escrito em português para a revista italiana *Aut-Aut* e publicado em 1969, e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado em *Argumento*, revista mensal de cultura, São Paulo, n.º. 1, outubro de 1973.

como e por que, atualmente, essa matriz interpretativa vem passando por um processo de reavaliação, isto é, entrou numa crise.

No campo específico da linguagem cinematográfica nacional, é notório que os problemas acerca da escrita de sua história foram colocados inicialmente por Jean-Claude Bernardet. No entanto, a principal preocupação desse trabalho se insere em um campo de problematização mais amplo, que diz respeito ao próprio processo de escrita da história, tomando por base o caso da produção de conhecimento histórico acerca do cinema nacional. Geralmente, o estudioso de linguagens artísticas, ao tomar contato com a documentação necessária ao seu campo de trabalho, encontra seu objeto de pesquisa imerso em um conjunto de referências muito bem organizado, que traz em si uma interpretação já posta e unívoca³. Diante desse quadro demasiadamente trabalhoso, como alerta Robert Paris (1987), o pesquisador deve tomar bastante cuidado com uma perspectiva cristalizada de história, pois, nesse caso, ele não é o primeiro leitor dos documentos e, devido a isso, deve encarar criticamente essa história feita em outras circunstâncias e de acordo com critérios que não são os seus.

Em face disso, este livro originou-se da tentativa de oferecer uma alternativa de reflexão teórico-metodológica acerca do processo de escrita da história do cinema brasileiro. Dessa maneira, o trinômio História-Cinema-Escrita da História emerge com peso em nosso campo de observação. Para seguir tal percurso são de grande importância os aportes teóricos presentes nas obras *A teia do fato* (1997), de Carlos Alberto Vesentini, e *A escrita da história* (1982), de Michel de Certeau.

Dando prosseguimento teórico ao artigo *A revolução do vencedor* (1976), escrito em colaboração com Edgar De Decca, no

3. Se dermos uma rápida passada de olho no processo de escrita da história da literatura, do teatro e da música, encontraremos o mesmo movimento. No campo teatral, a historiadora Rosângela Patriota nos dá um quadro bastante sugestivo desse processo. Cf. (PATRIOTA, 2001, p. 171-210).

qual as discussões são travadas em torno do processo histórico que culminou na denominada “Revolução de 30”, que é entendida como “fato histórico” elaborado e reproduzido através de uma memória histórica sob a ótica do vencedor, Carlos Alberto Vesentini (1997, p. 13), na obra supracitada, inicia seus apontamentos da seguinte maneira: “Com que critérios um historiador fala das lutas e agentes de uma época que não é sua? A interrogação ganha amplitude quando lembramos que essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre a história”. Seguindo assim, o pesquisador se propõe a aprofundar-se nas memórias dos vencedores da “Revolução de 1930”, que é entendida pelos historiadores somente como historiografia, concebendo a história como uma memória, bem como percebendo a interação contínua entre a herança construída e projetada até os historiadores.

Vesentini aborda a memória dos vencedores de 1930 como aquela interpretação que vai orientar as leituras de todos os agentes participantes e não-participantes diretos daquele processo histórico, inclusive aqueles que tiveram suas aspirações derrotadas, trabalhando com o conceito de memória histórica, afirmando:

[...] Por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado — já dotado, preenchido, com os temas dessa memória (VESENTINI, 1986, p. 104 Apud RAMOS, PEIXOTO, PATRIOTA, 2008, p. 35).

Seguindo tal perspectiva, ele demonstra como o fato (Revolução de 1930) desempenha um papel de localização de significações e lugar onde é entrevista a realização da história. Do mesmo modo, acentua o peso que determinados fatos exercem na rememoração posterior, até mesmo para aqueles que poderiam indicar outros momentos

importantes na definição de tais fatos. Para Vesentini, esses dois movimentos ocorrem devido à obra da “transubstanciação”, que aloca uma gama de significações aos episódios de um dia, de um mês, que são convertidos em fato histórico. Por esse motivo, a força que o fato histórico cumpre diante das práticas sociais colabora para que ele soe como o único responsável por todas as implicações e decorrências que estavam em jogo em determinado processo histórico. Nesse movimento,

Elide-se toda uma gama de outras ações, a serem pensadas como dotadas da mesma significação social. Reina o fato, um fato, e neste, somente nele, imbrica gigantesca quantidade de implicações, as quais pressupõem outro mundo de práticas específicas, rotineiras ou não, e por meio das quais a obra que aparece como decorrência poderia surgir como aquilo que realmente é, ação e criação (VESENTINI, 1997, p. 27).

Esse “Império do fato” traz consigo a força de incidência no ato de rememoração. Nos procedimentos de reportar-se aos tempos decorridos, o movimento de abandonar certos momentos (que dariam ensejo a outro fio condutor) devido à força do fato e sua “ideia” de coerência toma os rumos da memória coletiva. Tal, por sua vez, sob a incidência da aura de objetividade que recobre o fato, bem como da posição de exterioridade assumida por quem o aborda em um momento posterior, encontra um ponto de junção em torno de “acontecimentos”. Dessa maneira:

Acontecimento, neste caso, descola-se das práticas vivas que o instituíram, assumindo este ar de concreto, substantivo, dado pela certeza, comum a todos e prévia a qualquer análise, de sua existência como o lugar onde a criação se deu. E seu exame tranquilo, sem paixões, por quem os traz de volta, juntamente com outros (que apenas os estudam, sem jamais terem se envolvido, parece superar a subjetividade inerente ao ‘como eu a vi’. Esta operação abre possibilidades — não estou afirmando sempre, e em qualquer caso — para certa pretensão de objetividade na análise do fato/acontecimento e para certa separação entre fato e interpretação (VESENTINI, 1997, p. 45).

Dito de outra maneira, acontecimento e fato se confundem e ganham ar de objetividade que, entre outros desdobramentos, promovem a separação entre fato e interpretação. É como se o fato não estivesse carregado de interpretação e, desse modo, acontecimentos crescem como fatos à medida que crescem como ideia, como significação. Nesse sentido, Vesentini ressalta a necessidade de se enfrentar a ideia de fato, aceita previamente sob o signo da objetividade como um passado comum a todos, bem como sua confusão com o acontecimento, pois esses últimos são momentos históricos, ao contrário dos fatos, que são fruto de produção intelectual.

Levando em consideração que as significações históricas têm expressiva capacidade de identificarem-se coletivamente aos fatos em geral, o que possibilita uma leitura “supostamente” objetiva desses fatos, Vesentini se atém ao aparato e às instituições por meio das quais alguns fatos são difundidos, impondo-se no conjunto social sem deixar brecha para um exame mais apurado acerca de sua significação e construção. Nesse movimento teórico-metodológico, o pesquisador examina outro viés da existência do fato, aquele das dimensões assumidas pelas alocações nele situadas posteriormente — trabalhando com o processo de reprodução de marcos “cristalizados” pela memória histórica —, tomando como exemplo o livro didático, uma vez que esse produto intelectual atinge um público vasto e se constituiu em uma das primeiras vias em que se adquire saber histórico de base, fator que permite aos seus conteúdos universalizarem-se⁴. Ainda que perceba a existência de algumas tentativas de aperfeiçoamento desses produtos intelectuais, Vesentini demonstra a persistência da separação radical

4. Dito de outra forma, o livro didático corresponde a uma memória histórica dos vencedores, que se confunde com uma memória coletiva, reafirmando a ideias sacralizadas: os fatos, carregando consigo marcos já definidos e impondo uma autoridade dessa memória histórica. Isso, por sua vez, transmite uma visão segundo a qual o fato, já definido e acabado, relaciona-se com a ideia de saber uno e correto a despeito de outras significações que são rebaixadas à condição de erro (VESENTINI, 1997).

entre fato e interpretação, assim como de alguns pontos chave que funcionam como marcos periodizadores. Conforme salienta, a clivagem entre fato e interpretação tem um desdobramento perigoso, pois

Temas fulcrais, objetos continuamente reproduzidos e revistos, acabam tomando este caráter empírico, quase pedra, com que os recebemos pela diferenciação entre ideias e fato, dados os dispositivos mediante os quais aquela assume esta aparência concreta [...] No tornar simplificado e unitário o conhecimento, apenas um discurso se reforça e toma 'ar' de verdade. Temas, em seu momento bastante complexo, são submetidos à simplificação, assumindo esse sentido de unicidade de significado (VESENTINI, 1997, p. 70-72).

Mesmo passando por uma revisão que tente explicá-los, os fatos, tomados por seu caráter unitário, já excluem divergências de significação, eliminando pensamentos referenciados em outras categorias que estão de fora dos próprios fatos. Por esse motivo, Vesentini passa a abordar mais profundamente a relação dos pesquisadores com seu objeto de pesquisa e a memória histórica, apontando que essa última se localiza entre os outros dois, bem como que sua difusão, além dos livros didáticos, é centrada na percepção de objetividade com que o fato é encarado por nós historiadores. Sob este aspecto, Vesentini alerta para atentarmos, por um lado, às obras que se situam no lugar comum, ou seja, que reproduzem as visões simplificadas auxiliares na manutenção do "Império do fato", e, por outro, na decorrência disso, ou seja, no peso já colocado em nossa formação e em nosso próprio papel na sua manutenção. Nesta medida, para Vesentini, herdamos uma forma de pensar que segrega fato e interpretação de maneira a manter a aura de objetividade dos documentos, que podem ser muito bem atraídos para a própria concepção de fato objetivo. O fato sempre é o mesmo, o que se altera são as interpretações alocadas no interior do próprio fato traduzido pela memória histórica do vencedor.

Para se contrapor a esse movimento, o historiador aponta que os fatos históricos devem ser vistos como produção intelectual de agentes engendrados nas lutas em jogo no processo histórico, portanto, como fruto de interpretação e não somente como fatos opostos as interpretações, como realidades substanciais. Dessa forma, mesmo no tempo presente, interpretador e posterior ao fato, não existe neutralidade no trabalho do historiador, pois o fato é produto de escolha e passa por elaboração ligada ao próprio método utilizado, na medida em que existe o peso da formação intelectual e das próprias lutas nas quais o pesquisador está inserido. Por esse motivo, o distanciamento temporal não é garantia de objetividade e, dessa forma, é preciso analisar os fatos e os marcos através da desconstrução da temporalidade, propondo outros modos de compreensão que fujam da periodização proposta pela teia interpretativa construída pela memória histórica do vencedor e se aprofundem nas questões em jogo no processo histórico.

Vesentini aponta que os fatos chegam até nós como representação dos acontecimentos, cabendo aos historiadores compreenderem os embates simbólicos e práticos dos agentes inseridos no determinado processo histórico. Desse processo, aquilo que nos chega é a temporalidade estabelecida pelo vencedor, que busca unificar coerentemente os acontecimentos de modo a servir como instância de poder. Portanto, como salienta o historiador:

A unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo da luta, torna-se essencial para a possibilidade de construção da ampla temporalidade característica da memória do vencedor. Aceito e estabelecido este tempo peculiar, a sequência de fatos, temas, crise e marco legitimador/definidor (base a permitir a organização de todo o conjunto) torna-se atrativa por si só, recebendo e absorvendo quaisquer novas informações ou estudos. Estabelecem-se núcleos orientadores de memórias, em torno de questões, de problemas, a atraírem as análises e a proporem revisões.

Podem ser recuperados por aquele conjunto abrangente, de modo que também se integrem naquela ampla memória, no seu tempo (e sua cisão, em dois momentos maiores), mesmo quando trazidos por participantes vencidos ou descartados no conjunto do processo, por autores saídos de grupos que efetivamente se envolveram com a história (VESENTINI, 1997, p. 163).

Subjaz ao argumento, a ideia segundo a qual estabelecem-se núcleos orientadores de memória, possuidores de eco na memória coletiva. Essa memória mais ampla, coletiva e do vencedor, se impõe pelo seu poder de atribuir relevância a alguns fatos em detrimento de outros em um processo de reelaboração e difusão constante que lhe atribui existência enquanto instancia definidora de todo o processo histórico. Nestas operações demasiadamente complexas, que são parte de sua autodefinição, como observa Vesentini, o vencedor “[...] apresentará também os lineamentos mais gerais da memória histórica. Transparecerá como um tempo, dado pelo marco, e caracterizado por todo o conjunto interpretativo, explicitador do seu final” (VESENTINI, 1997, p. 132). Em contraponto, a memória dos vencidos é fragmentada e somente encontra sentido e significado dentro da memória mais ampla, coletiva e do vencedor, contextualizada pelos marcos históricos, pois, na memória dos vencedores, “[...] utilizar o fato/tema e combater pela sua posse, transparece como instrumento de controle do poder e garantia da manutenção da temporalidade que se pretende instaurar” (VESENTINI, 1997, p. 135). Nesse movimento, refazendo a memória (do vencedor) a instância de poder e seus adeptos estabelecem uma visão unitária do processo, tomando-a como uma grande interpretação conformadora do próprio tempo histórico. Nessa medida, a diferença na sua qualidade é dada pelo marco, que se torna ponto comum em que todos se referenciarão e a qual relacionarão diferentes percepções, sem, no entanto, respeitarem a temporalidade maior. Por esse motivo:

Desaparecem momentos e agentes. O significado de outros instantes, a cristalizarem-se de outra forma, e o lugar onde propostas de agentes foram efetivamente jogadas perdem nitidez. E não conseguem integrar-se na memória, nessa memória [do vencedor]. A percepção do processo como choque entre sujeitos e propostas divergentes e como sequência de cristalizações também diferentes, como que se esvai — sendo substituída pelo movimento de um tempo e de algumas ações a confluírem para um único lugar. [...] A existência de várias propostas de revolução e o âmbito da luta em que se tentou sua efetivação, por sujeitos políticos concretos, perdem-se na memória. [...] Este processo, como pluralidade de possíveis, momentos a indicarem cristalizações diversas entre propostas concretas é elidido, para permanecer apenas o fato, esse fato (VESENTINI, 1997, p. 138).

Em suma, imerso nesse procedimento, os vencidos acabam perdendo suas próprias práticas devido às significações e conduções impostas pela memória do vencedor, que têm como ponto de apoio o marco. Isso ocorre porque o marco traz consigo a capacidade de elidir as falhas dos projetos dos vencedores, na medida em que o ponto de análise de quem debruça sobre essa história é justamente o *a posteriori*, isto é, o resultado do processo que se resume no marco. Com base nisso, Vesentini propõe uma saída teórico-metodológica, salientando que o historiador deve buscar se colocar entre a memória histórica e sua própria formação, o que lhe possibilitará unir acontecimentos, ideias em jogo, movimentos intelectuais e memórias. Para tanto, é preciso considerar o conjunto do processo histórico, que supõe, no mínimo, a possibilidade de repensar o seu sentido. Em outras palavras, de acordo com Vesentini, se consideramos outros momentos, ultrapassados, seremos levados à percepção de propostas vencidas e à reflexão acerca de sua não absorção no movimento histórico, ao passo em que “[...] Momentos e propostas vencidas sugerem

refletir sobre o que precisamente situou a estrutura de poder saída do conjunto do processo [...] Também sugere considerar agentes mal colocados quando os pensamos exclusivamente no espaço cronológico [...]” (VESENTINI, 1997, p. 142).

Com efeito, Vesentini propõe uma abordagem atinente ao processo histórico que é ignorada pelo império do fato, pois nele encontram-se os agentes, os espaços de luta e os temas em jogo que foram elididos ou (re)significados pela memória histórica do vencedor. Em tal movimento proposto pela memória histórica vencedora, a memória do vencido não foi destruída, mas, sim, fragmentada. Portanto, é preciso amarrar com “ganchos” os acontecimentos para entender a história como um processo e não apenas como o fato. Assim, cabe aos historiadores voltarem-se para o processo e não para os marcos/fatos históricos.

Muito embora as observações de Vesentini se concentrem no estudo de um momento histórico específico (“revolução de 30” e todo o processo de rememorar e interpretar que dele decorre), sua importância para nosso campo de abordagem é de grande significação, uma vez que nos incita ao entendimento da história não somente como memória dos vencedores, mas, sim, como um campo repleto de possibilidades que estão em constante tensão. Dessa maneira, por um lado, seus argumentos abrem campo para abordagem da própria historicidade da obra de Paulo Emílio, ou seja, para o resgate de um processo histórico repleto de possibilidades, mas que foi traduzido pela historiografia do cinema brasileiro somente através da obra do crítico. Encarar criticamente a história do cinema nacional elaborada por Paulo Emílio consiste em interrogar o passado sobre as razões pelas quais alguns acontecimentos ganham a conotação de fatos absolutos ou inegáveis, pois a reiteração de determinada interpretação geralmente redefine a memória com a qual tomamos contato, sendo essa um resultado de lutas de poder ao longo do processo histórico.

Por outro, ao salientar a força com que episódios consagrados pela memória histórica projetam-se no presente do pesquisador, Vesentini também problematiza o próprio lugar social no qual historiadores constrói sua matriz interpretativa.

Essa gama de argumentos nos servem de apoio e nos ligam teoricamente à problematização do lugar social da produção histórica de Paulo Emílio, bem como nos leva às proposições lançadas por Michel de Certeau, em *A escrita da história* (1982), sobretudo acerca do lugar social do pesquisador em história. O historiador jesuíta francês tem como ponto de partida de seus argumentos a seguinte interrogação: “O que *fabrica* o historiador quando ‘faz história’? Para quem trabalha? Que produz? [...] O que é esta profissão?” (CERTEAU, 1982, p. 65). Obviamente, toda a sua abordagem será direcionada no sentido de responder tais questões, buscando compreender o modo como se constitui a produção do conhecimento histórico, levando em conta o tripé “lugar social”, “prática” e “processo de escrita”.

Precisamente sobre o “lugar social”, Certeau lança argumentos precisos. Segundo ele, toda pesquisa historiográfica articula-se com seu lugar de produção social, econômico, político ou cultural, que traz consigo “o não dito”, “a instituição do saber”, a “relação do historiador com a sociedade” e a “permissão e interdição” das produções. É justamente a partir desse lugar que irão surgir os interesses, os métodos, os documentos e as interrogações passíveis de análise por parte do pesquisador em história. Neste prisma, o “não-dito” consiste nas escolhas pessoais dos pesquisadores, que são referenciadas por um sistema filosófico, político ou ideológico implícito e particular. Apontando a proposta do historiador Raymond Aron, que buscou reservar um “lugar” privilegiado para as “ideias” e os “intelectuais”, ignorando as implicações de um lugar social e a possível subjetividade do trabalho do historiador, Certeau a refuta enfatizando que as escolhas individuais do historiador obedecem a

um sistema de referência implícito a elas, nordeando o contato do primeiro com seu objeto.

Em sua abordagem concernente à “instituição do saber”, o historiador francês demonstra que essa é ponto também implícito na análise, que, tal como o “não dito”, exorbitou a relação do historiador com o objeto, pois existe uma associação intrínseca entre o saber histórico e determinadas instituições sociais, que são ligadas a determinadas doutrinas, a ponto de estabelecerem uma relação de causa e efeito. Por esse motivo, Certeau aponta que uma obra de valor em história é aquela reconhecida por seus pares, que pode ser situada num conjunto operatório, representando um progresso no tocante ao estatuto dos objetos e da metodologia utilizada, pois “O livro ou o artigo de história é, ao mesmo tempo, um resultado e um sintoma do grupo que funciona com um laboratório” (CERTEAU, 1982, p. 72-73).

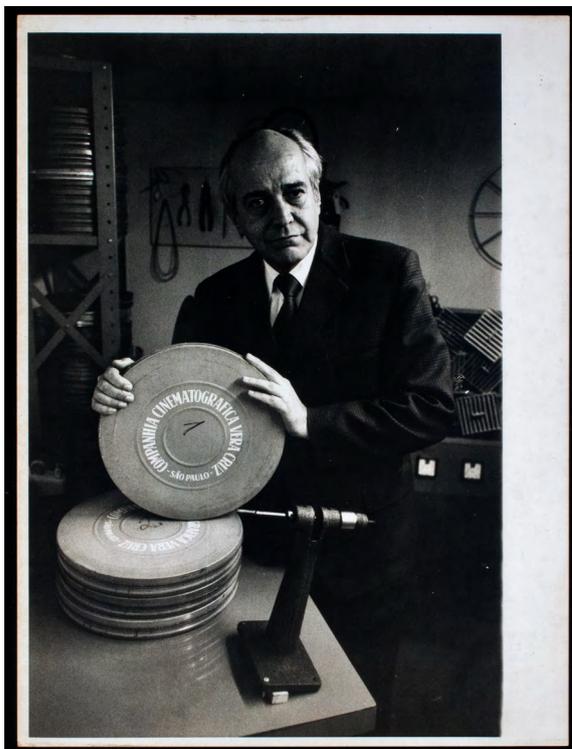
É quase um truísmo afirmar que o trabalho do historiador não é autônomo. Este profissional não é um indivíduo isolado que elabora suas propostas apenas com base em suas descobertas geniais. Nesta medida, Certeau passa à abordagem das determinações impostas pela relação dos historiadores com sua sociedade. Para ele, essa relação constitui-se na textura dos procedimentos de método adotados. Em um quadro no qual cada vez mais ocorre a profissionalização, o produto do conhecimento histórico reforça uma tautologia sociocultural entre os pesquisadores, seus objetos e seu público. Portanto, da reunião dos objetos à escrita final, o conhecimento histórico é relativo à estrutura da sociedade (CERTEAU, 1982). Em face disso, Certeau também problematiza o modo pelo qual a história funciona no interior das instituições sociais, elegendo a permissão e a interdição das produções como reguladores do conhecimento histórico. Conforme Certeau, essa dupla função do lugar social dos pesquisadores em história

[...] torna possíveis certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas comuns. Mas torna impossíveis; exclui do discurso aquilo que é sua condição num momento dado; representa o papel de censura com relação aos postulados presentes (sociais, econômicos, políticos) na análise. [...] De parte a parte, a história permanece configurada pelo sistema no qual se elabora. Hoje e ontem, é determinada por uma fabricação localizada em tal ou qual ponto deste sistema (CERTEAU, 1982, p. 77).

Em linhas gerais, Certeau nos direciona para um terreno analítico que considera o lugar social do pesquisador em história um dos pontos essenciais para a produção do conhecimento histórico. Tal prisma teórico é fundamental no modo operatório desta obra, pois nos enseja abordar o lugar de produção do conhecimento histórico acerca da história do cinema brasileiro no qual Paulo Emílio esteve inserido. Dessa forma, é justamente no sentido teórico-metodológico apontado por Carlos Alberto Vesentini e Michel de Certeau que buscamos analisar a trilogia de artigos presentes na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980), de Paulo Emílio, pois, por um lado, existem claros indícios da formação de uma memória histórica acerca de nossa cinematografia com base nos textos do crítico e, por outro, é preciso resgatar a historicidade destes mesmos textos para analisar a significação cultural, política e ideológica que eles comportam.

À luz de todas essas considerações fica claro que nosso foco principal é discutir alternativas teórico-metodológicas para os pesquisadores que busquem abordar com rigor a produção do conhecimento acerca da história do cinema brasileiro. Neste sentido, a trilogia de artigos presente em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980) foi escolhida como objeto desta pesquisa na medida em que, no processo heurístico desta pesquisa, a obra do crítico emerge como ponto de referência para diversos pesquisadores. Seguindo tal indício, a estrutura dos capítulos tentará oferecer ao leitor uma composição consistente dos temas tratados.

No primeiro, procuraremos incidir foco nas relações tecidas por Paulo Emílio na luta pelo cinema brasileiro. Na verdade, pretendemos abordar a atuação intelectual do crítico no decorrer das décadas de 1950, 1960 e 1970, visto que seu papel desempenhado nesses três decênios consiste em um dos motivos pelos quais sua luta pelo cinema brasileiro foi reconhecida por pares contemporâneos e de gerações posteriores. No segundo, discutiremos de forma mais profunda a trilogia de artigos que compõe *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980). Encarando nosso objeto como um produto de conhecimento inserido num lugar social, político, econômico e cultural, bem como analisando o processo de recepção de suas perspectivas, nesse ponto de nosso empreendimento buscaremos resgatar a historicidade dos textos de Paulo Emílio no fito de demonstrar sua eficácia política. No terceiro, analisaremos a recepção da obra do crítico por parte dos estudiosos inseridos na academia ou sob seu raio de influência, bem como a maneira pela qual as aspirações de seu discurso histórico obtiveram conquistas perante o poder público, procurando demonstrar a constituição de uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro com base na trilogia escrita por Paulo Emílio. Por fim, no quarto, nossa reflexão recaí sobre o processo histórico de crise da matriz interpretativa, problematizando o fim da Embrafilme, tomado como marco do esgotamento das conquistas da matriz perante o poder público, assim como refletindo sobre novas perspectivas críticas acerca da legitimidade do discurso histórico presente na trilogia de Paulo Emílio. Em síntese, com base na estrutura apresentada este livro busca oferecer uma contribuição para diferentes olhares teórico-metodológicos para a história do cinema brasileiro.



Acervo Paulo Emílio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira.

CAPÍTULO 1

Paulo Emílio e sua batalha
pelo cinema brasileiro

A Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emílio Salles Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e os padres brigavam nos clubes de cinema das províncias.

Glauber Rocha, in *Revolução do Cinema Novo*.

Grande parte dos escritos sobre a trajetória intelectual de Paulo Emílio Salles Gomes se pautaram no seu caráter permanentemente engajado de atuação. É justamente essa premissa que norteará este capítulo, pois as relações tecidas pelo crítico ao longo de praticamente três décadas alicerçaram um notório reconhecimento e respeito a suas posições políticas e socioculturais, sobretudo no que diz respeito a história e ao destino do cinema brasileiro. Como buscaremos demonstrar ao longo desta obra, sua concepção de história do cinema brasileiro alimentou praticamente todas as perspectivas de análise da historiografia cinematográfica nacional entre as décadas de 1960 e 1980. No intuito de já iniciarmos tal demonstração, duas questões aparecem como fundamentais neste capítulo: Em quais frentes de atuação ele lutou em favor do cinema brasileiro? E quais circunstâncias históricas o levaram a dedicar-se tão profundamente ao resgate da história deste cinema? Para respondê-las, metodologicamente partiremos da demonstração da atuação do crítico em três frentes institucionais: crítica cinematográfica, *Cinemateca Brasileira* e âmbito universitário.

Críticas no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*

Os estudos sobre cinema no Brasil, assim como em diversos outros países, possuem uma dinâmica própria advinda de um paulatino interesse pela Sétima Arte desenvolvido desde os anos de 1920. A partir daquele contexto, Cineclubes — *Chaplin Club* (1928-1931), *Clube de Cinema de São Paulo* (1940), *Segundo Clube de Cinema de São Paulo* (1946-1949), *Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia*

(1946) e *Círculo de Estudos Cinematográficos* (CEC-RJ) (1948) —, Companhias cinematográficas — *Foto-Cinematográfica Brasileira* (1907-1909), *Brasil Vita Filme* (1935-1940), *Cinédia* (1930); *Atlântida Cinematográfica* (1941) e *Sonofilms* (1930-1941) — e Revistas de cinema — *Paratodos* (1919-1925), *Cinearte* (1926-1942), *Selecta* (1923-1930), *A Scena Muda* (1922-1955), *O Fan* (1928-1930) e *Clima* (1941-1944) — tiveram papel decisivo no envolvimento de intelectuais, críticos, cineastas e produtores com o cinema no Brasil. No entanto, somente nos anos de 1950 e 1960 é que uma cultura cinematográfica nacional obteve, de fato, maior peso e obteve legitimidade como atividade cultural profissionalizada, propiciando, assim, um expressivo desenvolvimento dos estudos de cinema em nosso país. Tal desenvolvimento, sobretudo por parte da crítica especializada, pode ser notado pelo surgimento das Cinematecas e Centros de estudos cinematográficos — *Centro de Estudos cinematográficos de São Paulo* (CEC-SP) (1950), *Centro de Estudos cinematográficos de Minas Gerais* (CEC-MG) (1951), *Cinemateca Brasileira* (1955), *Centro de Orientação Cinematográfica* (1953), *Centro de estudos cinematográficos do Rio de Janeiro* (1954) e *Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM-RJ) (1957) —, que, além de possibilitarem o contato de expressivos intelectuais nacionais com diversos clássicos cinematográficos, também promoveram a divulgação mais sistemática no Brasil das primeiras histórias do cinema mundial escritas no exterior.

Naquela conjuntura, a profissionalização da crítica perpassou sua divulgação em revistas especializadas e jornais de maior circulação — *Filme* (1949), *Revista de Cinema* (1954-1957/1961-1964), o *Suplemento literário*, do jornal *O Estado de São Paulo* (1956), Coluna de cinema do *Jornal do Brasil* (1957), *Revista de Cultura Cinematográfica* (1957-1963), *Cinemateca* (1959), *Delírio* (1960) e *Filme Cultura* (1966-1979) —, a produção cinematográfica se expandiu, surgindo diversas Companhias — *Companhia*

Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954), *Cinedistri* (1949 ao início dos anos de 1980), *Companhia Cinematográfica Maristela* (1950-1957), *Kinofilmes* (1952-1954), *Flama Filmes* (1950-1958), *Mutifilmes* (1952-1954), *Saga Filmes* (1958-1971), *Mapa Filmes* (1965) e *Servicine* (1968-1975) — e os congressos de cinema se tornaram mais frequentes, fomentando debates profícuos ao desenvolvimento de perspectivas ideológicas e estéticas acerca do cinema nacional.

É justamente com esse universo que Paulo Emílio se depara ao retornar ao Brasil, em 1954, especialmente ao iniciar sua colaboração na coluna de cinema do *Suplemento Literário*⁵ do jornal *O Estado de São Paulo*⁶. O *Suplemento* emergiu com uma das diversas manifestações culturais que ganharam força em São Paulo desde a *Semana de Arte Moderna*, de 1922. Nesse processo histórico, o projeto de modernização cultural da cidade, encaminhado pela aliança entre a antiga elite oligárquica, a nova burguesia industrial e os setores intelectualizados oriundos da classe média, especialmente de formação uspiana, buscava a construção da modernidade nacional, tendo São Paulo por epicentro das mudanças que continham, em seu processo, sensíveis transformações na forma de organização cultural⁷. Já na década de 1950, a atmosfera paulistana impregnada pela crença na modernização cultural idealizada pelos modernistas de 20, trazia a necessidade de executar um projeto que colocava:

5. Especificamente sobre a história do *Suplemento Literário*. Cf. (LORENZOTTI, 2007).

6. De modo mais amplo, além de se constituir no local privilegiado de construção da matriz interpretativa da história de nossa cinematografia, a crítica especializada representou para Paulo Emílio um lugar de confluência de todas as suas preocupações culturais, especialmente aquelas relacionadas ao cinema, bem como lhe garantiu o respaldo necessário para conquistar legitimidade em sua luta cultural travada ao longo dos dois decênios subsequentes.

7. Não é por acaso que o núcleo principal da revista *Clima*, da década anterior, formou o quadro mais importante do *Suplemento Literário*. Décio de Almeida Prado foi diretor do *Suplemento* por uma década (1956-1966), Antonio Candido, o idealizador, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e próprio Paulo Emílio, todos de formação acadêmica na USP, vão ser alguns dos principais colaboradores.

[...] em processo de cristalização um problema cultural de ordem diversa, no qual o peso normativo do passado é afastado e o presente faz-se mestre das múltiplas possibilidades inscritas da vida moderna, cuja experiência tenderia a se espriar no futuro. [...] A expressão última, subjacente àquele sentimento difundido em meados dos anos 50 na cidade de São Paulo, diz respeito ao reconhecimento, ou talvez à sensação de que se vivia momento auspicioso dessa suspensão da história, um verdadeiro corte em relação ao passado (ARRUDA, 2001, p. 30-31).

Paulo Emílio, imerso nesse processo, jogou o jogo de seus contemporâneos, cuja suspensão do passado era seletiva, bem como passava diretamente pelas aspirações culturais do presente. Por esse motivo, suas críticas no *Suplemento* dariam destaque e atribuiriam papel decisivo ao papel das Cinematecas, cuja consequência pragmática desembocaria no resgate da história do cinema brasileiro. Tal resgate emerge num sentido interessante, pois, naquele contexto, a ambiguidade de, ao mesmo tempo, referendar a tradição (os bandeirantes e os modernistas de 22) e reafirmar um novo em que o passado não fosse totalmente deglutido seria uma característica distintiva do processo de modernização cultural paulistano (ARRUDA, 2001).

Com efeito, voz de autoridade da crítica cinematográfica paulista, especialmente por seus serviços prestados à *Cinemateca Brasileira*, Paulo Emílio, no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, já em 1956, escreveria:

Propõe-se antes de mais nada o problema de situar no tempo o cinema primitivo brasileiro. No que hoje se convencionou chamar de história mundial de cinema, mas que na realidade não passa de história do cinema europeu e norte-americano, a questão já está há muito tempo resolvida. A era primitiva do cinema inicia-se em 1895 com a atividade dos irmãos Lumière e conclui-se em 1913-1914 com a realização de Cabiria, o apogeu do cinema primitivo, e de Nascimento de uma Nação, a primeira fita muda moderna. [...] No Brasil ainda não é possível estabelecer-se as datas e os filmes com a mesma precisão (SALLES GOMES, 1981, p. 8, vol. 1).

Era colocada a necessidade de estudos sobre a história do cinema brasileiro, na medida em que a história do cinema mundial não comportava nossa cinematografia, mas, sim, a do cinema europeu e norte-americano. A referência do crítico à historiografia do cinema mundial e a necessidade de posicionamento dos interessados na história do cinema brasileiro perante um quadro que excluía nossa cinematografia são colocações que, além de nos remeter a um nacionalismo de sua parte, também aponta para o importante papel desempenhado pelas Cinematecas na conservação de filmes. Sobre esta importância Paulo Emílio discorreu em artigo ulterior, acentuando:

Foram extremamente numerosas a partir de mais ou menos 1920 as tentativas de movimento de cultura cinematográfica em diferentes países. A razão pela qual essas iniciativas foram condenadas ao fracasso parece-nos hoje simples e clara: não há cultura sem perspectiva histórica, e como conhecer a história do cinema se os filmes não forem conservados? [...] O desenvolvimento e o aprofundamento do trabalho tornou evidente para todos a largueza das perspectivas culturais dos arquivos de filme. A preservação dos filmes foi, com efeito, o ponto de partida, o estabelecimento de um terreno sólido onde se lançaram as bases de todo o movimento de cultura cinematográfica atualmente em plena florescência (SALLES GOMES, 1981, p. 11, vol. 1).

Notamos que, para o crítico, a cultura cinematográfica estaria intrinsecamente ligada à conservação dos filmes, trabalho ao qual o papel das Cinematecas seria inerente. Vejamos que a cultura cinematográfica nacional ganhava *status* devido do termo “florescência”, a partir do momento em que possuía a *Cinemateca Brasileira* trabalhando na conservação dos filmes, ou seja, arregimentando a documentação necessária para a efetivação de uma perspectiva histórica de nossa Sétima Arte. Ao lado disso, não podemos ignorar o nacionalismo do período. Arruda afirma que, desde o modernismo do decênio de 1920, o momento “[...] de incontestável aprofundamento das bandeiras nacionalistas e de reforma da sociedade, impregnava, com graus e intensidade variáveis, a

produção da cultura” (ARRUDA, 2001, p. 25). Dessa forma, “[...] desejos por vezes inexecutáveis e vontades comumente impraticáveis lançam os produtores culturais para o território da história, e eles passam, assim, a conviver com situações objetivas de ausências [...]” (ARRUDA, 2001, p. 26). É exatamente essa ausência que Paulo Emílio expressava em sua crítica, pois, com a história em nosso favor, sobretudo no sentido de resgatar a historicidade de seu texto, podemos analisar que a *Cinemateca Brasileira* aparecia somente como uma das manifestações em meio aquele processo. Entretanto, o crítico e outros agentes da crítica especializada (indissociada de grande parcela dos cineastas), naquele momento o domínio mais interessado na efetiva constituição de uma perspectiva histórica, atribuíram demasiada importância ao seu papel.

Naquele período, era hegemônica a ideia de que os estudos históricos sobre o cinema nacional, quando constituídos, abririam a possibilidade de legitimação de uma tradição cinematográfica nos anos posteriores. De um modo geral, essa tradição cinematográfica seria necessária, não apenas na afirmação estética de um modo de produção, mas também na consolidação de uma tradição crítica de pensamento teórico e rigoroso sobre o cinema. Os críticos de cinema, cinéfilos e cineastas, aqui exemplificados com Paulo Emílio, não enfatizavam o papel das Cinematecas com desinteresse de causa, pois havia uma carência de orientação histórica e as Cinematecas exerciam função importantíssima na orientação de quem escrevia sobre e produzia cinema no Brasil.

Nessa ambiência de viabilização dos estudos históricos acerca de nossa cinematografia começaram a surgir alguns estudos⁸

8. Merecem destaque *Roteiro do cinema mudo brasileiro*, de Pery Ribas; *São Paulo é hoje o centro mais importante da produção cinematográfica de todo o país*, de Flávio Tambellini; *História do cinema brasileiro (sonoro)*, de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *Subsídio para uma história do cinema pernambucano*, de Jota Soares; *O ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro*, de Humberto Mauro; *Notas para uma história do cinema brasileiro e A história do cinema brasileiro*, ambos de Adhemar Gonzaga; *Subsídios para uma história do cinema em São Paulo*, de Múcio P. Ferreira; e *A história do cinema em São Paulo*, de Walter Rocha. Cf. (SÁ NETO, 2003).

acompanhados de perto por Paulo Emílio⁹. O primeiro que merece destaque é o opúsculo *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), de Francisco Silva Nobre. Em linhas gerais, a obra possui uma introdução, na qual Nobre expõe algumas de suas perspectivas, um corpo do trabalho, que se fundamenta em um apanhado cronológico do cinema brasileiro, e uma conclusão, em que os pontos de vista do autor são demonstrados. Sá Neto (2003) aponta o corte nacionalista como principal característica ideológica do texto de Silva Nobre, porém notando um nacionalismo desvinculado da esquerda brasileira (caso raro) devido a alguns ataques do autor às ideias possivelmente comunistas de Alberto Cavalcanti no livro *Filme e realidade* (1953). Tal nacionalismo *sui generis* levou o autor a tecer severas críticas ao domínio do mercado brasileiro pelas fitas americanas, bem como a criticar o papel do Estado, que deveria, segundo ele, concentrar sua atuação na criação de leis protecionistas em favor de nosso cinema e no auxílio financeiro a empresas nacionais.

Silva Nobre, articulando informações sobre exibição pública dos filmes, produção e crítica cinematográfica, conseguiu apresentar nas linhas mestras de sua obra discussões que giraram em torno da industrialização

9. Nos primeiros cinco anos de 1950 ocorreu o ápice e queda da *Vera Cruz*, *Maristela* e adjacências, no mesmo passo do surgimento de uma perspectiva de “cinema independente” que vinha a contrapelo dos moldes industriais aventados pela indústria cinematográfica paulista e os empreendimentos cariocas, sobretudo da *Atlântida*. Com relação às produções da *Atlântida*, convém destacar as películas *Carnaval no fogo* (1949, Watson Macedo), *Aviso aos navegantes* (1950, Watson Macedo), *Aí vem o barão* (1951, Watson Macedo), *Carnaval na Atlântida* (1952, José Carlos Burle), *Amei um bicheiro* (1952, Jorge Ileli), *Nem Sansão nem Dalila* (1954, Carlos Manga) e *Matar ou correr* (1954, Carlos Manga). Cf. (VIEIRA, 1987, p. 129-187). Sobre as produções da *Vera Cruz*, *Maristela* e adjacências, Afrânio Mendes Catani nos dá um sugestivo quadro da filmografia. Cf. (CATANI, 1987, p. 189-297). Ainda sobre este período, Ismail Xavier destaca como “Proto-Cinema Novo” o filme *Rio 40 Graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos). Cf. (XAVIER, 2001, p. 16). Fernão Ramos compactua com esta argumentação, destacando que nos congressos de cinema de 1952 e 1953 a ideologia de “cinema independente”, “popular” e “nacional” do *Cinema Novo* aparece de forma embrionária, sobretudo na tese *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, defendida por Nelson Pereira dos Santos. Cf. (RAMOS, 1987, p. 302).

de nosso cinema, do conseqüente papel do Estado nesse contexto e da luta polarizada entre filmes nacionais e filmes estrangeiros. Em síntese, do Rio de Janeiro, Silva Nobre era defensor da ideia de um estado capaz de interferir na formação de projetos culturais nacionais. No período, tal posição era mais evidente em São Paulo, especialmente após o malogro financeiro do empreendimento industrial cinematográfico paulista, cujo símbolo foi a *Companhia cinematográfica Vera Cruz*. Dessa forma, o ideal de que somente a iniciativa privada não seria capaz de desenvolver o cinema brasileiro em moldes industriais tornou uma norma vigente e, diante disso, os intelectuais defendiam que caberia ao Estado tutelar um projeto nacional para o cinema brasileiro.

No dia 17 de novembro de 1956, Paulo Emílio deu seu parecer acerca do livro de Silva Nobre no *Suplemento*, enfatizando:

Apesar de sumário — trata-se de uma acumulação de notas dispostas cronologicamente — o trabalho de Silva Nobre pode ser utilizado como ponto de partida por quem, não dispondo de outro material, queira iniciar o estudo do cinema brasileiro. As lacunas e os erros do livro não são o defeito principal, mas sim a ausência total de referências às fontes de informação (SALLES GOMES, 1981, p. 27, vol. 1).

A posição do crítico era clara, sua crítica dava ênfase à falta de rigor metodológico, ao menos na citação das fontes, que se tornava o principal defeito do livro. Nessa medida, Paulo Emílio encarou o trabalho de Silva Nobre como introdução ao estudo do cinema brasileiro, porém somente a quem não dispusesse de outro material. A insatisfação do crítico com a obra foi demonstrada pela guinada de assunto no mesmo artigo, precisamente quando ele anunciou um esperado livro que o crítico e cineasta carioca Alex Viany preparava-se para lançar, enfatizando que a pesquisa histórica relativa ao cinema brasileiro iria entrar numa fase decisiva, já que a obra seria “[...] o repertório mais completo possível dos filmes realizados no Brasil, com as respectivas fichas técnicas” (SALLES GOMES, 1981, p. 27-28, vol. 1).

No mesmo período, o próprio Alex Viany anunciava seu futuro livro: *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), na coluna de cinema da revista quinzenal *Paratodos*, focalizando o andamento, seus colaboradores e as respectivas dificuldades enfrentadas no processo de pesquisa, do seguinte modo:

Quem escreve, por exemplo, foi até lá [ao arquivo de Adhemar Gonzaga], num sábado, especialmente para esta reportagem; mas quem escreve, afinal de contas, tem um livrinho quase terminado a respeito do cinema brasileiro, e, está visto, não deixou de puxar brasa para suas modestas sardinhas. Resultado: quase desiste de aprontar o livro, tamanhas e tão flagrantes foram as falhas apontadas pelo dono do arquivo (VIANY, 1956 apud SÁ NETO, 2003, p. 194).

Salta aos olhos a modéstia de Viany (livrinho, sic), talvez ligada por natureza à constante preocupação em amenizar possíveis críticas negativas a sua obra. Em verdade, a trincheira segura para quem escrevia sobre cinema brasileiro nesse período, ou seja, a defesa de seus trabalhos, indubitavelmente era arguir sobre as circunstâncias desfavoráveis em que desenvolviam suas pesquisas e sempre destacar seu caráter propedêutico (não é inconsciente o termo *introdução* aparecer no título de sua obra).

A respeito dessa autodefesa, podemos abordar alguns ensaios de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*. Neles haviam, por um lado, euforia e crítica à defesa utilizada pelos críticos e cineastas e, por outro, pessimismo e utilização da mesma defesa criticada. Analisada a luz da historicidade de cada um, essa possível incoerência nos artigos do crítico cede espaço à historicidade da própria cultura cinematográfica nacional do período, sobretudo tomada pela ótica da capital paulista. Foi o momento no qual ocorreu o malogro da *Vera Cruz*, cujo empreendimento de industrialização cinematográfica mostrou-se infrutífero, porém, ao mesmo tempo, se respirava a euforia dos ideais modernizantes. Essa atmosfera, mesmo com a falência da *Cruz*, possuía a peculiaridade do fato de que grande parte da elite intelectual paulista começava a valorizar o cinema, bem como discutir os problemas que o impediam de desenvolver-se no Brasil.

Abordando as perspectivas abertas para a cultura cinematográfica e, conseqüentemente, para os estudos históricos sobre cinema nacional, no dia 8 de dezembro, ainda de 1956, por meio do artigo *Novos horizontes*, o crítico esboçava euforia acompanhada de crítica a uma suposta defesa utilizada por especialistas e cineastas para justificar algum tipo de malogro em seus trabalhos:

Para os meios cinematográficos paulistas o ano de 1956 vai concluir-se numa atmosfera de euforia. [...] Uma apreciação em profundidade a reviravolta que está se desenvolvendo não é por enquanto possível; o processo ainda está em pleno curso e seria necessária certa perspectiva para a avaliação exata de um fenômeno cujos aspectos sociais, econômicos e culturais são intimamente entrelaçados e extremamente complexos. Mas se a causa do cinema paulista sair vitoriosa da atual emergência, penso que o acontecimento terá uma repercussão na vida brasileira que ultrapassará os horizontes da atividade cinematográfica (SALLES GOMES, 1981, p. 42, vol. 1).

Notemos no discurso de Paulo Emílio a importância atribuída à perspectiva histórica e a parcela de regionalismo quando foi outorgado a São Paulo o papel de guiar a cultura cinematográfica nacional. A afirmação do crítico se justificava no período porque a realização do I Festival Internacional de Cinema no Brasil, na ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, “[...] coroa um movimento de enraizamento da cultura cinematográfica em São Paulo” (ARRUDA, 2001, p. 129). Sob este diagnóstico, desenvolvendo seus argumentos, Paulo Emílio os justificava com base na harmonia entre associações de produtores, técnicos e críticos; na expressiva contribuição dos poderes públicos municipais e estaduais na construção de comissões de cinema e criação de leis importantes no financiamento de filmes; no desenvolvimento e a difusão dos focos de cultura cinematográfica, dada criação do *Centro dos Clubes de Cinema do Estado de São Paulo*; e no estreitamento de relações entre as entidades de cinema e os institutos universitários. Destarte, o que salta aos olhos é a ideia de modernização de São Paulo, tomado como símbolo da modernidade nacional, pois, não obstante a derrocada da *Vera Cruz*, havia o rescaldo da ampla gama de fatores que conduziam ainda para a perspectiva de um projeto de

industrialização cinematográfica. O fechamento do ensaio por parte de Paulo Emílio é interessante e autêntica nossa afirmativa:

O que está sendo feito em São Paulo pelo cinema brasileiro e pela cultura cinematográfica no Brasil merece o mais caloroso apoio. Resta esperar que a qualidade dos filmes realizados permita dentro em breve uma apreciação sem apelos para circunstâncias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade (SALLES GOMES, 1981, p. 44, vol. 1).

Aclimatado em São Paulo, o crítico enxergava que as circunstâncias positivas estavam colocadas, restando aos domínios da produção e crítica cinematográfica produzir filmes e estudos na mesma proporção de qualidade. Obviamente, para posteriormente não se entrincheirar naquele velho discurso das circunstâncias desfavoráveis, ou apelar para o patriotismo, solicitando condescendência da crítica.

Já o pessimismo de Paulo Emílio acompanhado da defesa pautada nas circunstâncias desfavoráveis aparece em dois artigos temporalmente esparsos: *Dramas e enigmas gaúchos*, de 29 de Dezembro de 1956, que trata do cinema mudo gaúcho, e *Literatura cinematográfica*, de 27 de julho de 1957, que aponta o contexto das publicações sobre cinema nacional¹⁰. No primeiro, o pessimismo e a incitação ao trabalho de pesquisa podem ser flagrados na seguinte passagem:

10. No campo da produção os anos de 1957, 1958 e 1959 são extremamente significativos para o “futuro” *Cinema Novo*. *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, é realizado e lançado em 1957, *O grande momento*, produzido pelo mesmo Nelson Pereira dos Santos e dirigido por Roberto Santos, é produzido em 1958 e lançado em 1959. Essas duas películas são extremamente significativas em termos estéticos e ideológicos para o movimento cinemanovista, pois, como já foi destacado, Ismail Xavier os coloca no núcleo dos filmes que correspondem ao “Proto-Cinema Novo”. Cf. (XAVIER, 2001, p. 16). Esta tese tem a influência concisa de Paulo Emílio, uma vez que o crítico afirma: “[...] esses poucos filmes constituíram o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo”. (SALLES GOMES, 1980, p. 93-94). Também em 1958 se dão as primeiras aproximações entre o grupo de cineastas que serão reunidos em torno do *Cinema Novo*. Fernão Ramos destaca que os primeiros contatos serão esparsos e sem definições em termos de propostas concretas, assim como se realizam numa ambiência fortemente marcada pelos sucessos do neorealismo italiano e, em segundo plano, pelos primeiros passos da Nouvelle Vague francesa. Cf. (RAMOS, 1987, p. 308). A *Atlântida Cinematográfica* continua sua produção “a todo vapor” lançando as seguintes películas que merecem destaque: *De vento em poupa* (1957), direção de Carlos Manga; *Alegria de viver* (1958), direção de Watson Macedo; *O homem do Sputnik* (1959), direção de Carlos Manga. Cf. (VIEIRA, 1987, p. 129-187).

No Brasil as pesquisas históricas sobre o cinema iniciaram-se tardiamente. Quando pessoas como Adhemar Gonzaga, Pery Ribas, ou Pedro Lima começaram a interessar-se pela questão de forma metódica, os pioneiros, cujas atividades se exerceram nos últimos anos do século passado, já haviam morrido. [...] se os trabalhos de pesquisa não forem ativados faltarão cada vez mais testemunhos fundamentais e serão dispersos arquivos de documentos sem os quais dificilmente poderá ser traçada uma história autêntica do cinema brasileiro das origens até a invenção do falado. [...] O trabalho de pesquisa histórica em torno do cinema brasileiro exige um levantamento regional e mesmo local que não pode ser mais adiado (SALLES GOMES, 1981, p. 54-57, vol. 1).

No segundo, uma análise da literatura cinematográfica nacional é o tema adotado por Paulo Emílio para demonstrar explicitamente seu pessimismo:

Em matéria de literatura cinematográfica [em 1957] não tem havido no Brasil um progresso correspondente à ampliação do movimento cultural ou à vitalidade demonstrada, apesar de tudo, pela indústria cinematográfica nacional. De uns tempos pra cá houve mesmo regresso. Basta lembrar o desaparecimento da Revista de Cinema, publicação intimamente ligada ao Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, um dos melhores clubes de cinema brasileiros. [...] Veja-se, por exemplo, o que acontece entre Rio e São Paulo: apesar das facilidades de comunicação as correntes críticas respectivas, expressas no quotidiano, se ignoram e nunca se estabelece um verdadeiro diálogo entre as duas capitais. Nessas condições as revistas teriam uma função relevante a desempenhar. Mas o que verificamos é o desaparecimento da revista de Minas ao mesmo tempo constatamos, inquietos, a irregularidade da publicação do Jornal do Cinema do Rio (SALLES GOMES, 1981, p. 167, vol. 1).

Podemos reter que discursivamente a regressão do movimento cultural foi vinculada ao desaparecimento da inovadora *i*

de Minas Gerais e à incomunicabilidade entre os críticos cariocas e paulistas. Paulo Emílio teceu uma crítica atinente ao regionalismo, aliada ao seu pessimismo a respeito do contexto geral da cultura cinematográfica nacional, pois havia a necessidade de superar esse quadro regionalista, em busca de uma cultura cinematográfica homogênea: nacional. Paradoxalmente, subjaz a ideia de que essa homogeneidade seria tutelada pelos críticos paulistas, pois a capital paulista era considerada símbolo máximo da modernidade brasileira. Em poucas palavras, regional era aquilo que não era paulista ou paulistano, na proposta de Paulo Emílio. No mesmo no artigo, o pessimismo anterior era superado pela esperança, uma vez que o crítico apontava novamente o livro de Alex Viany, naquele momento no prelo para publicação pelo Instituto Nacional do Livro. Na expectativa da publicação, Paulo Emílio afirmou ter a impressão de que tal obra marcaria “[...] o início da tão esperada fase de estudos metódicos em torno do cinema brasileiro” (SALLES GOMES, 1981, p. 167, vol. 1).

A obra seminal *Introdução ao cinema brasileiro*, após muito tempo no prelo, foi lançada somente em 1959. Uma análise sumária nos permite enfatizar que Viany expressa as origens da obra e suas complicações para escrita e publicação, aprecia historicamente o cinema brasileiro e fecha sua pesquisa apontando minuciosamente a mais extensa filmografia de nosso cinema já publicada até então, além de uma lista de profissionais, índices, textos legislativos atinentes ao cinema nacional e um acervo iconográfico expressivo (SÁ NETO, 2003). Em suma, é o empreendimento mais elaborado surgido no Brasil da década de 1950, pois se constitui em uma tentativa de reflexão histórica, cujo ponto central focaliza o embate entre a necessidade e as possibilidades de efetivação existencial do cinema brasileiro, bem como a clarividência de sua inviabilidade condicionada pela ocupação do mercado cinematográfico pelo cinema estrangeiro, especialmente o norte-americano.

Diante da obra de Viany, aquela esperança de Paulo Emílio que destacamos há pouco parece ganhar a companhia de uma decepção. Talvez por esse motivo, no artigo *Estudos históricos*, de 23 de janeiro de 1960, o crítico tenha buscado preparar o terreno para suas críticas mais ácidas à obra, pois, por meio daquela visão negativa das circunstâncias desfavoráveis, Paulo Emílio fez uma recapitulação dos trabalhos de pesquisa histórica sobre o cinema brasileiro a partir de 1952, lembrando as contribuições de críticos e pesquisadores, assim como destacando o expressivo papel de eventos como a *Primeira e Segunda Retrospectiva do cinema brasileiro*. Evoluindo, o crítico salientou:

Será estéril qualquer comentário a respeito do alcance dessa primeira versão de Introdução ao cinema brasileiro, que não leve em consideração o estado da pesquisa histórica cinematográfica em nosso País. Na realidade, estamos atrasadíssimos, apesar do progresso animador que se processou entre 1952 e 1954 (SALLES GOMES, 1981, p. 139, vol. 2).

Um elemento digno de destaque consiste em sua periodização da década de 1950 em duas fases para a “cultura cinematográfica nacional” — 1950 a 1954 / 1955 a 1960. A primeira Paulo Emílio classificou como frutífera e vigorosa, deixando brechas para pensarmos na profunda influência do contexto paulista neste recorte, pois basta lembrar que ele abrangia o surgimento e o ápice da *Vera Cruz*. Já a segunda o crítico não a considerava tão vigorosa, dando mostras novamente da influência do contexto, na medida em que a frustração nos meios cinematográficos paulistas após a falência da *Vera Cruz* era um fato notório. Na verdade, ele implicitamente aliava a análise do contexto de produções cinematográficas à abordagem dos estudos históricos acerca do cinema nacional. Em face disso, e tendo em vista que o empreendimento de Alex Viany enquadra-se na segunda fase recortada, depreende-se um sentimento misto de decepção e esperança.

O crítico incorreu naquela constante preocupação de justificar um possível malogro em função das circunstâncias desfavoráveis,

antes tão criticada por ele mesmo. Por esse motivo, o artigo em tela consiste numa apresentação à apreciação mais metódica da obra de Viany, que surgiria em dois textos mais densos. No primeiro, de 30 de janeiro de 1960, intitulado *Contribuição de Alex Viany*, malgrado reconhecesse o livro como “instrumento indispensável de trabalho” aos pesquisadores do cinema nacional, Paulo Emílio o encarava como preliminar, insistindo em mencionar a obra como “primeira versão”, assim como sugerindo desde o acréscimo de filmes, até uma indexação cronológica de películas ao invés da alfabética¹¹. A passagem na qual ele concluiu sua análise da obra é importante:

Ao iniciar a leitura do texto propriamente dito, as 170 páginas em que o autor nos fala de coisas que se sucederam durante mais de sessenta anos, desde a chegada do cinema no Brasil em julho de 1896 até as produções brasileiras de 1959, a minha esperança maior era a de que Alex Viany descrevesse o mundo obscuro da velha cinematografia brasileira e fornecesse chaves para a sua compreensão. Devo dizer que o autor me decepcionou e vou explicar por que (SALLES GOMES, 1981, p. 149, vol. 2).

Notamos que a esperança foi colocada no tempo verbal pretérito (era) e Paulo Emílio já demonstrava sua decepção com a obra. Significativamente, essa conclusão já abriu lastro a uma discussão sobre

11. Arthur Autran F. Sá Neto chama a atenção para a acirrada polêmica envolvendo Paulo Emílio e Benedito J. Duarte, na qual o cadastro dos profissionais do cinema brasileiro organizado por Viany mereceu o posicionamento de ambos. Paulo Emílio concordava com a listagem de Viany, que dava referência somente aos profissionais que efetivamente participaram da produção das películas. Do outro lado, Benedito J. Duarte discordava da listagem por não arrolar críticos destacados. De acordo com Sá Neto, “O que temos em jogo nessa oposição é de um lado — Alex Viany & Paulo Emílio — a defesa de alguma forma de objetividade como critério para a elaboração da listagem e de outro — Benedito J. Duarte — a defesa do merecimento como critério. No primeiro caso não importa a qualidade do filme nem da participação, mas sim o fato de haver efetivamente trabalhado na produção; no segundo caso o que conta é unicamente o valor da contribuição para a arte cinematográfica e isso poderia se relacionar com a atuação de críticos que nunca militaram na produção. [...] Não passa pela cabeça de Benedito J. Duarte que o tal merecimento teria diferentes significados para cada um. O articulista entende os seus pontos de vista como universais e indiscutíveis, portanto, a partir deles, poder-se-ia eleger os indivíduos — ou filmes — que mereciam figurar na história do cinema brasileiro” (SÁ NETO, 2003, p. 238).

os motivos dessa decepção, cujas balizas constituíam-se em diversos aspectos negativos que o crítico destacou com exatidão em seu segundo artigo dedicado ao livro, intitulado *Decepção e esperança*. Nele, publicado em 6 de fevereiro de 1960, o crítico teceu severas críticas negativas, desde à insuficiência da documentação, ausência de rigor na organização das fontes, sensação de falta de pesquisa sistemática em revistas de cinema como *Cinearte*, *Scena Muda* e *Palcos e Telas*, chegando à esmagadora argumentação de que faltou “discernimento crítico” a Viany na utilização das fontes. O único aspecto positivo corresponderia, na visão do crítico, à filmografia, na qual seria possível perceber uma pesquisa sistemática. Concluindo, Paulo Emílio ratificou sua insatisfação:

O livro terá por certo a função provocadora positiva que o autor deseja. Muita gente que tem arquivo ou memória se disporá a sair em campo para corrigir, discutir e acrescentar. O texto de Alex Viany chama a nossa atenção, justamente por tudo que tem de mau, para a urgência de se iniciar a pesquisa histórica sistemática. Deposito ainda esperanças nos recursos de autocritica de Alex Viany. Se ele avaliar bem todas as falhas da sua concepção de história do cinema e de sua metodologia, muito se poderá esperar ainda da segunda edição da Introdução ao Cinema Brasileiro (SALLES GOMES, 1981, p. 155, vol. 2).

O teor central das críticas foi direcionado à capacidade de pesquisador de Viany, cuja vocação para pesquisa histórica chegou a ser colocada sob suspeição. De todo modo, a essência primordial do texto incita a constante preocupação e crítica ao contexto mais amplo do estado geral dos estudos históricos no Brasil. Sobre isso, uma questão essencial merece ser discutida. O que seria pesquisa histórica para Paulo Emílio? Resgatar a historicidade de seu discurso é inevitável para responder tal questão. Na década de 1950, a perspectiva histórica era parte das grandes preocupações imersas no projeto cultural proposto em São Paulo, pois o uso sincrético da história servia de fonte legitimadora de certas práticas sociais, bem como permitia a

integração das diferenças de acordo com uma orientação específica (ARRUDA, 2001). Para o crítico, uma pesquisa que abrangesse o fluxo histórico do cinema nacional deveria percorrer este passado no intuito de orientação presente e futura. Tal movimento, além de crítico e analítico, por excelência tinha que ser interpretativo, uma vez que as cartas na mesa naquele momento possuíam o naípe de um projeto nacional de cultura cinematográfica¹². Portanto, era preciso, aos moldes propostos nos manifestos modernistas de 1922, amalgamar numa roupagem presente de identidade do cinema nacional o passado válido com orientação futura que iria valer.

Ainda em 1960, tendo em vista a inalterabilidade do quadro traçado por Paulo Emílio, sua constante preocupação no desenvolvimento da pesquisa sobre cinema no Brasil incitou-lhe a expandir suas linhas reflexivas com vistas a aprofundar-se no estado geral da cultura cinematográfica nacional. Em 19 de novembro, o crítico publicou o artigo de impacto abrupto, *Uma situação colonial*¹³. Nele, o pessimismo reinava absoluto num exame apurado da conjuntura na qual as diversas categorias da seara cinematográfica eram articuladas. José Inácio de Melo Souza (2002) menciona o parentesco do artigo com *O 18 Brumário de Napoleão Bonaparte*, de Karl Marx, uma vez que, assim como o pensador, Paulo Emílio buscava analisar o papel de cada grupo social dentro do processo histórico.

12. Também pesou o fato de Alex Viany ser do Rio de Janeiro, pois está implícita a querela regionalista entre paulistas e cariocas.

13. Apresentado sob forma de tese na *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, realizada de 12 a 15 de novembro de 1960. Com relação à convenção, José Inácio de Melo Souza extrai em depoimentos de Jean-Claude Bernardet que Paulo Emílio manteve uma posição de liderança indiscutível durante todo o encontro. Cabe ressaltar que o encontro contou com a participação dos maiores críticos cinematográficos nacionais; em destaque: os antigos membros do *Chaplin Club*, Plínio Sussekind e Octávio de Faria, Walter da Silveira, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Ely Azeredo, os irmãos José Renato e José Geraldo Santos Pereira, Benedito. J. Duarte, P. F. Gastal, Humberto Didonet, Jacques do Prado Brandão e José Haroldo Pereira. Cf. (SOUZA, 2002).

No ensaio propriamente dito, segundo Paulo Emílio, o denominador comum de todas as atividades cinematográficas nacionais era a mediocridade, na medida em que a indústria, as Cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnico-artísticos e o público apresentavam a marca cruel do subdesenvolvimento (SALLES GOMES, 1981, p. 286, vol. 2).

Em *Uma situação colonial?*, a preocupação preliminar de efetivar as condições para a pesquisa histórica sobre o cinema brasileiro sucumbiu devido à ênfase na arguição sobre as condições desfavoráveis de todas as esferas cinematográficas prejudicadas pelo *status quo* subdesenvolvido. Nestes termos, o subdesenvolvimento do cinema nacional emergia como uma etapa a ser superada. Acimatado na atmosfera paulista, Paulo Emílio apontou que o enfrentamento a situação de subdesenvolvimento estava sendo colocado em processo. Tal abordagem se justifica claramente, pois

[...] o ciclo industrial do período Kubitschek tendeu a aumentar o grau de concentração industrial no Centro-Sul, especialmente em São Paulo. A participação desse estado no valor de transformação industrial passou de 48,8 % em 1949 para 55 % em 1959 [...] Formaram-se setores oligopolizados (indústrias de automóvel, farmacêuticas e de alimentos), que mudaram definitivamente o cenário industrial dessa região e criaram um novo estilo de relação entre Estado e grande empresa, que iria repercutir na formulação da política econômica nas décadas futuras (LEOPOLDI, 1991, p. 91).

A concentração industrial no Centro-Sul, sobretudo São Paulo, propiciada pelo Plano de Metas de Juscelino que veio na esteira do ideal desenvolvimentista, viabilizou investimentos latentes em alguns setores. Isso, para Paulo Emílio, era um sinal importante de que o país estava saindo do subdesenvolvimento, porém o cinema brasileiro não acompanhava o processo em curso. Salta aos olhos a teleologia proposta pelo crítico, que sinalizava a etapa futura de superação do subdesenvolvimento. Seguindo tal orientação teórica e ideológica,

foram disparadas ferrenhas críticas a situação de importadores, exibidores e produtores que, de acordo com o crítico, podiam até ter ideias e fazer projetos, mas sempre dentro dos limites estreitos ditados por uma situação extrema, diante da qual se sentiam desarmados¹⁴. Ao abordar a relação produtores de filmes cômico/populares (chanchadas) e o respectivo público desse gênero, Paulo Emílio salientou:

Produzem determinado gênero de filmes que eles próprios desprezam, alegando ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita. No fundo, esses homens, cuja atividade principal é às vezes a importação e exibição de fitas estrangeiras, estão convencidos de que o público brasileiro é infenso ao cinema nacional. [...] Cria-se assim uma harmoniosa combinação de pontos de vista entre produtores e o público desses filmes brasileiros. Para ambos, cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os primeiros fazem e o segundo aprecia (SALLES GOMES, 1981, p. 287, vol. 2).

Os filmes cômico/populares (chanchadas) eram o alvo das críticas, sendo seu público, assim como seus produtores, um sintoma grave de alienação no quadro de dominação colonial. O crítico continuou sua argumentação e percebeu na vertente contrária à dominação colonial alguns homens nutrindo ambições desenvolvimentistas (produtores, diretores, técnicos ou artistas empenhados em cinema no período, pelos quais sua afeição é evidente), que promoviam uma constante evasão da atividade cinematográfica em função das condições desfavoráveis. Cabe ressaltar que Paulo Emílio, ao fazer uma apreciação histórica de nossa cinematografia, seguiu o parâmetro dos estudos históricos culturais clássicos, cuja separação entre o popular e erudito efetivou um cânone artístico de valorização da tragédia em detrimento da comédia (daí a crítica

14. Nossa situação de “subdesenvolvidos” perante o mercado cinematográfico mundial, na qual os filmes nacionais não tinham lugar no próprio mercado interno, que era ocupado pelos filmes estrangeiros, na maioria esmagadora norte-americanos.

negativa aos filmes cômicos/carnavalescos). Em outro flanco, ele estava imerso num ambiente paulista sob influência modernista, no qual havia uma excessiva valorização da cultura letrada, de formas modernas e conteúdo nacional. Portanto, cosmopolitismo e localismo sustentando um projeto cultural modernizante e nacional.

As Cinematecas também eram objeto de debate e, de acordo com o crítico, seus responsáveis eram obrigados a concentrar a parcela maior de sua força de pensamento “[...] muito menos nas tarefas educativas e culturais, do que no esforço para criar condições que possibilitem essas tarefas” (SALLES GOMES, 1981, p. 288-289, vol. 2). Prosseguindo seu diagnóstico nefasto, por fim, sobre a crítica especializada, Paulo Emílio afirmou:

A situação da crítica não deixa de oferecer semelhanças, num plano diverso, com a dos importadores e exibidores de filmes a que nos referimos. Com estes, o crítico cuida de algo que recebe passivamente e sobre o que não possui elementos de influência (SALLES GOMES, 1981, p. 290, vol. 2).

Este trecho do artigo é introdutório às asserções segundo as quais a crítica, ao contrário da norte-americana ou francesa, não tinha diálogo com os cineastas e camadas ponderáveis do público nacional, sobretudo porque os filmes a que os críticos assistiam eram importados, cabendo-lhes o limitado papel de influir sobre os exibidores ou a censura. O artigo é finalizado com a reiteração de nossa situação colonial:

Através do exame de condição dos distribuidores, produtores, encarregados de Cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial. Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas coproduções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados (SALLES GOMES, 1981, p. 291, vol. 2).

Convém destacar a autocrítica de Paulo Emílio, tanto no tocante à *Cinemateca Brasileira* como acerca de seu papel de especialista, na qual foram analisadas as razões do, até então, malogro. Esta autocrítica visava demonstrar seu posicionamento político perante a situação colonial do cinema brasileiro, bem como apontar que o principal inimigo a ser combatido seria a força estrangeira que dominava o mercado distribuidor e exibidor nacional. Neste sentido, Maria Rita Eliezer Galvão enfatiza muito bem o ponto central do artigo de Paulo Emílio quando afirma que, para o crítico:

Importamos não apenas objetos manufaturados, mas ideias prontas — e formas, modelos, estruturas de pensamento — [...] Estas ideias ocupam um tal espaço em nossas mentes que pouco sobra para que nelas se desenvolvam ideias próprias. Além de produtos industriais, os filmes são também produtos culturais. Juntamente com os filmes, importamos toda uma concepção de cultura — e uma concepção de cinema que identifica com o próprio cinema o cinema estrangeiro. Nisto reside o cerne da ‘colonização’ cultural: a ‘situação colonial’ — cuja ‘marca cruel’ e inescapável é a mediocridade — se configura quando adota um modelo importado que não se tem condições de igualar (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 166-167).

Em suma, a preparação do terreno por parte de Paulo Emílio para sua empreitada de abordar a história de nosso cinema subdesenvolvido estava pronta. Reconhecendo que suas críticas no *Suplemento Literário*, ao longo dos anos de 1950 e início de 1960, percorriam um todo cinematográfico — discutindo acerca das funções e necessidades da *Cinemateca Brasileira*, do *status quo* dos estudos e da produção cinematográfica do Brasil e do exterior, bem como apreciando esteticamente películas importantes, sem, porém, negligenciar os preceitos sociais, políticos e econômicos que envolviam cada uma — , não é demais enfatizar que tal atividade formulou um caleidoscópio temático fundamental no reconhecimento de sua luta pelo cinema brasileiro, que seria travada no decorrer daqueles decênios.

Cinemateca Brasileira e o empenho político-burocrático

Como em um castelo de cartas cujas fileiras da base são fundamentais para a sustentação das demais logo acima, a *Cinemateca Brasileira* foi uma das bases que sustentaram a luta de Paulo Emílio pelo cinema brasileiro, sobretudo no sentido de resgatar de seu passado, pensando-o como vivo e influente no presente e o futuro de nossa cinematografia, sua história e historiografia. Analisando de um ponto de vista histórico, José Inácio de Melo Souza caracteriza a *Cinemateca* como uma “trincheira cultural” utilizada pelo crítico: um espaço a partir do qual ele exerceu sua militância pelo cinema brasileiro em duas faces: uma primeira no resgate de seu passado e outra na compreensão desse passado como aposta para o futuro (SOUZA, 2002). Contudo, podemos ir um pouco mais longe e inferir que a atuação de Paulo Emílio na instituição, seja no trabalho de resgate histórico e difusão de películas, seja no investimento cultural de um órgão empenhado na temática cinematográfica, contribuiu sensivelmente para o reconhecimento e respeitabilidade adquiridos pela quase totalidade de sua vasta escrita sobre cinema brasileiro.

Em 1954, quando retornou ao Brasil para a participação no *I Festival Internacional de Cinema de São Paulo*, realizado na ocasião das comemorações do *IV Centenário* da capital, Paulo Emílio, que havia participado efetivamente da organização do evento, inclusive do acervo da *Filmoteca do Museu de Arte Moderna* de São Paulo (MAM-SP)¹⁵, teve como caminho natural assumir a direção da *Filmoteca* do MAM, que pretendiam transformar no *Museu do Cinema* de São Paulo. Sob este propósito, durante ao menos dois anos, o crítico e Rudá de

15. Por parte de Paulo Emílio o empenho foi tamanho, ao ponto de Rudá de Andrade, um dos organizadores do evento, revelar que o crítico era esperado como a chave para a resolução de todos os problemas da *Retrospectiva Internacional* que faria parte das atividades do *Festival*. Cf. (SOUZA, 2002, p. 356).

Andrade trabalharam fundamentalmente na obtenção de películas, na organização de documentação, na captação de recursos e espaços para o acervo, bem como na tentativa de estabelecimento de convênios culturais e financeiros para a entidade. Tal investimento resultou no crescimento cultural e físico das atividades do *Museu de Cinema*, porém o interesse dos responsáveis do MAM, que o abrigava, inclusive pagando os salários de Paulo e Rudá, não o acompanhou no mesmo passo. Isso resultou, em dezembro de 1956, no divórcio amigável entre o *Museu* e o MAM, transformando-se o primeiro numa entidade independente: *Cinematca Brasileira*. De acordo com Souza,

A finalidade da sociedade sem fins lucrativos [Cinematca Brasileira] era a preservação, a documentação e a difusão cinematográfica, bem como a atividade filantrópica de assistência e proteção aos trabalhadores dos diferentes campos do cinema. [...] Paulo foi empossado como conservador-chefe, tendo dois conservadores adjuntos: Rudá de Andrade e Caio Scheiby. Essa estrutura harmoniosa, que permaneceria viva nos dez anos seguintes, baseava-se na força de liderança e coordenação política de Paulo Emílio, no traquejo e segura presença de Almeida Salles junto ao Estado e na firme direção administrativa de Rudá (SOUZA, 2002, p. 366).

Paulo Emílio atraiu figuras importantes da intelectualidade paulista e nacional para o quadro diretor da entidade, pois, além de seus amigos fraternais Décio de Almeida Prado e Antonio Candido, trouxe para o quadro de colaboradores o crítico Sérgio Milliet e o dono d'*O Estado de São Paulo*, Júlio Mesquita Filho. A partir de então, até os anos iniciais da década de 1960, ele manteve uma luta constante pelo resgate histórico do cinema brasileiro, tanto na esfera burocrática como no campo cultural.

Um pouco antes, no início de 1957, Paulo Emilio escreveu no *Suplemento Literário* sobre as funções e a importância da *Cinematca*. Culturalmente ele descreveu suas funções e sua importância da seguinte forma:

A Cinemateca Brasileira tem compromissos não só com a posteridade. A massa de filmes armazenados, que já atinge cerca de dois milhões de metros, permite ou permitirá à Cinemateca Brasileira satisfazer uma multiplicidade de funções imediatas. Facultando aos quadros técnicos e artísticos da indústria cinematográfica o conhecimento das grandes obras da história do cinema em todo o mundo, contribui para a elevação do nível cultural desses quadros. Colecionando filmes de ficção e naturais de todas as épocas e países, ela é para a indústria uma fonte preciosa de documentação tendo em vista as produções que exijam reconstrução de ambientes afastados no tempo e no espaço. A Cinemateca Brasileira permitirá a criação, nas escolas, de cursos de apreciação cinematográfica, que cada vez mais aparecem como uma necessidade no mundo moderno, pela sua função de elevar o nível de exigências do público cinematográfico. Reunindo, além de filmes, toda espécie de documentação relativa ao cinema, ela será ao mesmo tempo um arquivo e um museu das artes técnicas cinematográficas. Fora o terreno propriamente cinematográfico, a importância cultural da Cinemateca Brasileira não é menor; particularmente para as diversas disciplinas das ciências humanas pode exercer papel próximo ao das bibliotecas e arquivos nacionais (SALLES GOMES, 1981, p. 177, vol. 1).

Mais adiante, as considerações mencionavam questões burocráticas e trâmites financeiros, que não eram considerados temas menos importantes. O crítico argumentou:

A preservação dos filmes, isto é, sua restauração, contratipagem, copiagem e armazenamento em instalações especiais rigorosamente adequadas, com temperatura e grau de umidade constantes, é um trabalho por si só altamente custoso. Uma cinemateca ainda deve enfrentar as despesas de documentação e difusão. [...] Uma cinemateca só pode existir quando fortemente apoiada pelos poderes públicos. Neste particular a data de 30 de dezembro de 1955 tem uma grande significação. Nesse dia foi sancionada pelo prefeito Wladimir de Toledo Piza a lei municipal n° 4.854 que, entre outras providências, prevê o estabelecimento de convênios entre a Prefeitura e instituições

culturais que se dediquem à conservação e difusão de filmes, e assegura os fundos necessários pela cobrança de um adicional ao preço das entradas nos cinemas. O atraso dos trabalhos no Brasil é tão grande e as necessidades de uma cinemateca tão altas que talvez a Prefeitura não possa, sozinha, satisfazê-las integralmente (SALLES GOMES, 1981, p. 77-78, vol. 1).

Diante dessa necessidade, Paulo Emílio iniciou uma peregrinação por repartições públicas na busca de parcerias para a manutenção e desenvolvimento da *Cinemateca*. Tal empenho resultou na transformação de *Cinemateca* em *Fundação Cinemateca Brasileira*, bem como no estabelecimento de convênios com o governo de São Paulo e a USP. Estes convênios logo foram estremecidos pela irregularidade do repasse de recursos à *Cinemateca* e, em face disso, o curador da Fundação continuava a defender a importância cultural da entidade. Em novembro de 1959, novamente no *Suplemento Literário*, ao comparar o estágio de desenvolvimento do arquivamento de filmes com o da pesquisa histórica nacional, o crítico demonstrava certo descontentamento com o trabalho desenvolvido. Segundo ele,

No Brasil um exame superficial dá a impressão de que o trabalho de arquivamento de filmes está muito mais desenvolvido do que a pesquisa histórica. Uma melhor aproximação do problema mostra que por um lado ainda não existe entre nós uma verdadeira cinemateca, como demonstrarei oportunamente, e que por outro os trabalhos históricos em curso têm uma importância fundamental (SALLES GOMES, 1981, p. 27, vol. 1).

Nota-se que o curador-chefe da *Cinemateca* não recuou face às dificuldades financeiras. Pois, no espectro cultural, o estreitamento com diversos cineclubes e entidades, a difusão de cursos e obtenção de películas, aliados à adesão de novos sócios, como Gustavo Dahl, Maurice Capovilla e Jean-Claude Bernardet, acentuava cada vez mais a legitimidade cultural da *Fundação* e, por consequência, de Paulo Emílio.

Em meados de 1963, o crítico, além de escrever na imprensa especializada, já ministrava diversos cursos e proferia palestras Brasil

afora. Nesse contexto, sua importância cultural lhe impôs outras atividades, ocasionando seu distanciamento natural e esporádico das funções de curador-chefe da entidade. Desde então, até aproximadamente 1970, a *Fundação Cinemateca Brasileira* praticamente vegetou devido às dificuldades de auto sustentação financeira. Paulo Emílio, nesse período, passou uma temporada em Brasília, sobretudo em atividades na UnB, e posteriormente em São Paulo, envolvido com cursos na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLC) e na Escola de Comunicações e Artes (ECA), ambas da Universidade de São Paulo (USP).

Em 1970, um alento ao renascimento da *Fundação* foi dado com a perspectiva de incorporação de seu acervo ao recém-criado *Museu da Imagem e do Som* (MIS), que tinha Rudá de Andrade na direção e Paulo Emílio como membro do conselho de orientação. Entretanto, por cerca de quatro anos a *Cinemateca* ficou à mercê de promessas de acordo — um com o MIS, que acenava com a necessidade de inventariar todas as peças do acervo para lhes “arranjar um espaço”, e outro com o *Museu Lasar Segall*, que lhes doou um terreno e cedeu espaços para as atividades, porém sem aposte financeiro, o que inviabilizou a construção de espaços adequados ao acervo — e sobrevivendo das atividades de novos voluntários, especialmente aqueles conquistados por Paulo Emílio na ECA-USP, como Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto Souza e Sylvia Bahiense Nunes. Até aproximadamente 1974, a *Cinemateca* foi dirigida por Lucilla Ribeiro Bernardet, porém, devido a seus problemas de saúde, a volta de Paulo Emílio às funções de curador-chefe foi inevitável.

Após retomar a curadoria da *Fundação*, o crítico foi a “ponte” entre a velha e a nova geração da *Cinemateca*. Na verdade, Paulo Emílio coordenou toda a reorientação diretora atribuindo cargos a Antonio Candido, Sylvia Bahiense, Ismail Xavier, Zulmira Ribeiro Tavares, Maria Rita Eliezer Galvão, Décio de Almeida Prado, Carlos Roberto Souza e Carlos Augusto Calil. Segundo Souza (2002,

p. 489), uma visão museológica de gênese universitária se impôs na *Cinemateca*, tendo Paulo Emílio um papel central neste processo. Neste sentido, o crítico reiniciou sua peregrinação aos gabinetes públicos conseguindo acordar importantes benefícios financeiros e convênios culturais. Uma pequena mostra da reestruturação da *Cinemateca* pode ser percebida em trecho de carta escrita por Paulo Emílio a Glauber Rocha, em 1976. O crítico afirmou:

Até agora não ousei pedir a você mais um sacrifício, o de me arranjar suas fitas, as do Brasil e as daí. Mas agora as coisas mudaram e há possibilidade de combinar a sua ajuda para o nosso trabalho com a reunião de alguns recursos para você, que talvez tenham alguma utilidade no momento em que vive. Está finalmente chegando um bom dinheiro para a Cinemateca se aparelhar e é possível dedicar parcela para obtenção de novo material para o acervo. É para nós primordial [...] obter cópias em 16 e 35 mm de cada um de seus filmes, se possível todos (ROCHA, 1997, p. 578).

A *Fundação Cinemateca Brasileira*, após penosa década, estava se reerguendo sob a tutela de seu mais fiel escudeiro: Paulo Emílio. No entanto, por obra do fluxo histórico, o crítico não pôde continuar sua luta incansável à frente da *Fundação*, pois em 1977 seu coração não acompanhou mais sua militância pelo cinema brasileiro na entidade. Contudo, ao lado de antigos companheiros como Antonio Candido, Zulmira Ribeiro Tavares e Décio de Almeida Prado, o crítico havia conseguido introduzir na *Cinemateca* alguns novos integrantes como Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto Souza e Sylvia Bahiense, que se tornariam expoentes da esfera documental do cinema brasileiro. Enfim, a luta cultural em defesa do cinema nacional tinha prosseguimento garantido.

As atividades da *Cinemateca* exigiram, além de conhecimento de causa, militância e combatividade política, uma grande parcela de conhecimento atinente à burocracia institucional. A arregimen-

tação social e o poder de persuasão proporcionaram a conquista de novos adeptos na luta em torno da *Cinemateca* e, conseqüentemente, pelo cinema brasileiro. Do mesmo modo, também a legitimidade do profundo conhecedor dos limites e possibilidades burocráticas de uma instituição cultural sensivelmente pesara nas atividades da *Fundação*. Portanto, podemos afirmar que a maleabilidade do relacionamento pessoal, o poder de persuasão, o carisma, a combatividade e o conhecimento burocrático de causa formaram um conjunto de características que não podem ser omitidos quando o assunto versa sobre as atividades teóricas e práticas de Paulo Emílio à frente da *Cinemateca Brasileira*. Essa, tendo o crítico como curador-chefe e principal porta-voz, transformou-se em um polo de arregimentação, tanto dos críticos e cineastas brasileiros mais experientes, quanto daqueles mais jovens, inclusive os adeptos do *Cinema Novo*.

Na verdade, em tal arregimentação houve uma relação de troca entre a *Cinemateca*, seu curador-chefe e os jovens intelectuais cinemanovistas. Por um lado, protegidos intelectualmente pelo vasto conhecimento cinematográfico, político e burocrático de Paulo Emílio, esses cineastas e críticos encontraram um “lugar seguro” para conhecer e discutir os principais clássicos do cinema mundial. Por outro, o próprio Paulo Emílio e *Fundação Cinemateca Brasileira* tiveram seus respectivos interesses reconhecidos como legítimos e difundidos por aqueles intelectuais. A partir da década de 1960, essa relação de mão dupla contribuiu na formação de um núcleo intelectual que incidu diretamente nas perspectivas históricas, ideológicas, teóricas e estéticas do cinema nacional. Embora houvesse algumas divergências de pensamento, que na maioria dos estudos acerca do tema são ignorados, ao movimento cinemanovista foi garantido um expressivo apoio institucional, tal como a Paulo Emílio foi outorgado o papel de tutor de um movimento considerado seminal no cinema brasileiro. Em última análise, o resultado da atuação institucional do crítico na

Cinemateca, sem dúvida, constituiu-se em expressiva parcela dos motivos pelos quais ele obteve reconhecimento e respeitabilidade em sua constante luta pelo cinema nacional e sua história.

Academia e a formação de cinéfilos-pesquisadores

O teórico de cinema Ismail Xavier, tecendo algumas linhas reflexivas sobre a atuação institucional de Paulo Emílio na Universidade, sobretudo na USP, aponta que, se o crítico é peça decisiva na afirmação da *Cinemateca Brasileira* como centro formador de pesquisadores de cinema em São Paulo, na verdade, seu esforço de formação de um campo de pesquisa consolidou-se quando ele encontrou um lugar de atuação na Universidade. Evoluindo, Xavier argumenta que, uma vez na Universidade, o poder aglutinador de Paulo Emílio proporcionou o surgimento da pesquisa cinematográfica dentro da USP antes que o cinema fosse formalizado como esfera acadêmica (XAVIER, 1994, p. 298). Por um lado, as palavras do pesquisador nos dizem muito acerca da capacidade de Paulo Emílio em orientar tendências temáticas de pesquisa, em especial sobre cinema, cuja formalidade e trâmites acadêmicos não haviam se consolidado. Por outro, nos direciona a inferir que o crítico encontrou na Universidade um lugar ideal para a consolidação da luta que já vinha travando na *Cinemateca*. Tal avaliação é bastante interessante, pois, se no trabalho para a formação de um arquivo de filmes no Brasil Paulo Emílio conseguiu arregimentar muitos interessados por cinema em torno de uma causa, na Universidade ele estendeu sua capacidade intelectual na formação de pesquisadores interessados no resgate da história do cinema brasileiro.

Após o retorno definitivo ao Brasil, em 1954, por consequência das atividades de difusão da *Cinemateca*, a docência começou a ser uma constante nas atividades intelectuais de Paulo Emílio. Em 1958,

com ajuda dos dirigentes da *Cinemateca* e antigos companheiros de revista *Clima*, o crítico participou da organização e dos trabalhos desenvolvidos no *I Curso para Dirigentes de Cineclubes*. Entre os alunos que posteriormente apareceriam com bastante representatividade nos quadros cinematográficos nacionais, especialmente no interior da Universidade de São Paulo (USP) e do movimento cinemanovista, figuram respectivamente Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl.

Em 1960, o crítico ministrou *Cursos de Formação Cinematográfica* no interior de São Paulo e proferiu palestras em diversas ocasiões e instituições pelo Brasil. Entretanto, o início da profunda relação do crítico com a Universidade se deu em 1961, quando Paulo Emílio recebeu convite do amigo Antonio Candido, que havia formalizado carreira profissional na USP, para ministrar aulas em um seminário interdisciplinar no curso de Teoria Literária da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). No ano seguinte veio outro convite de Antonio Candido. O crítico, ao lado de Décio de Almeida Prado, do próprio Antonio Candido e Anatol Rosenfeld, ministrou seminário dedicado à temática “personagem”¹⁶. Naturalmente, foram incumbidas a Paulo Emílio as aulas sobre a “personagem cinematográfica”, sendo que, nelas, ele revelava sua concepção de cinema, refletindo:

Na década de vinte a maneira mais útil de abordar o cinema, para criação ou a reflexão, era considerá-lo arte autônoma. [...] Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. [...] A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura. O filme só escapa

16. Esse seminário deu origem ao texto *A personagem cinematográfica*. Cf. (SALLES GOMES, 2007, p. 103-119).

a esses grilhões quando desistimos de encará-lo como obra-de-arte e ele começa a nos interessar como fenômeno. Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século (SALLES GOMES, 2007, p. 105-106).

Percebe-se que o crítico delimitou sua concepção de arte cinematográfica, ao mesmo tempo em que encontrou na sociologia uma via para analisá-la como fenômeno. Talvez por questão de retórica o termo história não tenha ganhado ênfase, porém todos os indícios levam a crer que Paulo Emílio o engloba nos estudos sociológicos, pois sabemos que sua contribuição mais efetiva na Universidade se deu na área da história do cinema brasileiro.

Paralelamente ao intercâmbio com a Universidade, o crítico continuava suas viagens para palestras e cursos pelo país. Souza (2002) destaca uma palestra sobre cinema francês em São Paulo, a participação no *I Seminário do Filme Documentário*, e conferências em São José dos Campos, Rio Claro e João Pessoa, este último na ocasião do *Congresso de Crítica e História Literária*. Na USP, junto à FFLCH, em 1963, Paulo Emílio ministrou cursos de especialização: no primeiro semestre, em torno de temáticas como lirismo, poesia e declamação, apreciando o filme *Hiroshima, meu amor* (1959, Alain Resnais); e, no segundo, abordando a temática nordestina no cinema brasileiro via análise de películas como *A morte comanda o cangaço* (1960, Carlos Coimbra e Walter Guimarães Motta) e *Babia de todos os santos* (1960, Trigueirinho Neto).

Em 1964, após o estabelecimento efetivo de um convênio entre a *Cinemateca Brasileira* e a recém-fundada Universidade de Brasília (UnB), sobretudo em função da participação ativa de Darcy Ribeiro, Paulo Emílio transferiu-se para Brasília com o propósito de se dedicar a uma programação que previa a realização dos festivais de cinema tchecoslovaco, alemão e japonês; e cursos sobre Griffith e Eisenstein. Mesmo com o golpe civil-militar de 31 de março, que

parece não ter interferido imediatamente nas atividades de Paulo Emílio como professor-assistente do Instituto Central de Artes (ICA) da UnB, ele iniciou sua carreira formal como professor universitário ministrando dois cursos no primeiro semestre daquele ano: um de “Linguagem e Estilo do Cinema” e outro de extensão cultural intitulado “Apreciação Cinematográfica”. No segundo semestre, realizou o seminário em torno de *Vidas secas* — livro de Graciliano Ramos e filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos (1963) —, obtendo a participação do próprio Nelson Pereira, Pompeu de Souza, Rui Mourão e Yulo Brandão.

José Inácio de Melo Souza, por meio de entrevista com Jorge Bodansky e Rafael Hime, ex-alunos de Paulo Emílio em Brasília, extrai um pouco do que significavam suas aulas no período. De Bodansky escuta a afirmação: “Era um acontecimento na Universidade as aulas do Paulo Emílio. Quer dizer, era apreciado não só pelos alunos dele, mas pelas pessoas de Brasília” (SOUZA, 2002, p. 422). De Hime, confere o aprofundamento da questão, quando o entrevistado salienta: “O Paulo Emílio entusiasta, levava aquela gente toda ali e, depois da projeção, tinha um intervalo, e então as pessoas do dia, os psicólogos, artistas... vinham fazer a sua intervenção, e havia os debates” (SOUZA, 2002, p. 422).

Em 1965, provavelmente em função do êxito de seus cursos ministrados no ano anterior, Paulo Emílio conseguiu fundir sua história à história da UnB e dos estudos de cinema no Brasil. Foram três atividades de bastante expressividade. A primeira consistiu na fundação oficial, juntamente com Pompeu de Souza, do Curso de Cinema. Nesse período, ministrou as disciplinas “Cinema Brasileiro” e “História do Cinema”, tendo como instrutores Jean-Claude Bernardet e Lucilla Ribeiro Bernardet. Da disciplina “Cinema Brasileiro” emanou a segunda atividade, que consistiu na descoberta do cineasta mineiro Humberto Mauro. Paulo Emílio tomou Mauro como tema das aulas, discutindo as origens da família em Volta Grande, até seu filme de

1965, *A Velha de fiar*. Na publicação da tese acerca de Humberto Mauro defendida em 1973, ao explicar as motivações que o levaram ao cineasta, o crítico mencionou a experiência de Brasília:

Não tinha ideia de que fosse preciso escrever tanto a propósito de Humberto Mauro. Conheci-o pessoalmente em 1940 mas não dei ao fato maior importância, pois naquele tempo — para minha vergonha — o cinema brasileiro, presente ou passado, não me interessava. Em 1965, programei Humberto Mauro para os alunos de cinema da Universidade de Brasília e fui ao Rio preparar o curso. Durante cerca de um mês conversei com ele algumas horas por dia e revi ao seu lado alguns filmes. As aulas sobre Humberto Mauro estavam se desenvolvendo e se ampliando com as pesquisas paralelas empreendidas pelos alunos, quando sobreveio a crise que abalou a Universidade de Brasília em seus alicerces [...] (SALLES GOMES, 1974, p. 1).

Paulo Emílio iniciou ali seu interesse por Humberto Mauro, que mais tarde, em 1973, rendeu uma tese de doutoramento¹⁷. Como argumenta Sheila Schvarzman (s/d), a tese sobre Mauro foi a gênese da constituição da memória histórica do cinema brasileiro, uma vez que Humberto Mauro foi tomado como modelo de cinema nacional autêntico e puro, portanto exemplo a ser seguido contra as forças econômicas e ideológicas exteriores que cerceavam a verdadeira expressão cinematográfica nacional.

Por fim, a terceira atividade foi a *I Semana do Cinema Brasileiro de Brasília*, realizada em 1965. No “olho do furacão” causado pela invasão, prisão e expulsão de diversos professores da UnB, pouco antes da demissão voluntária e coletiva de todos os professores do Curso

17. A tese acadêmica foi imposição da reforma universitária de 1968, que liquidou com as cátedras e instituiu a estrutura departamental. Entre a medida legal e o início da década de 1970 todos os professores da USP sem titulação foram obrigados a apresentar um trabalho acadêmico de Pós-Graduação sob o risco de perderem ou verem recusados os seus contratos temporários de trabalho. Cf. (SOUZA, 2002, p. 519-520).

de Cinema, Paulo Emílio participou na organização do evento. Grande parte da produção recente cinemanovista e a curiosa escolha de um júri composto não de críticos especialistas, mas, sim, de ex-professores da UnB, músicos, jornalistas, educadores, deputados e autoridades públicas do âmbito cultural ditaram o tom do evento. *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965, Roberto Santos) levou a maioria dos prêmios e *O Desafio* (1965, Paulo Cesar Saraceni) provocou grande alvoroço. Todavia, para além da significação cultural da semana, Paulo Emílio, no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, avaliou as conquistas do evento como conquistas políticas para o cinema brasileiro, afirmando:

O significado da primeira semana não se restringiu, porém, à qualidade dos filmes exibidos; foram eles condição necessária mas por si só não esclarecem o sentido do acontecimento. [...] O fenômeno de Brasília foi a conversão em massa. [...] Examinando mais de perto os convertidos de Brasília, é fácil prever a contribuição salutar que trarão ao cinema nacional. O público era constituído em boa parte pelos altos quadros do Executivo, do Legislativo, da Magistratura, do Serviço Público e das Forças Armadas. Foi precisamente para esses setores-chaves da vida oficial que o cinema brasileiro surgiu como inesperada revelação. Tudo leva a crer que foi atingido em cheio o mais tenaz e invisível obstáculo com que se defronta o filme brasileiro, isto é, a enraizada mentalidade importadora de nossas elites políticas e administrativas em matéria de cinema (SALLES GOMES, 1981, p. 455-456, vol. 2).

O otimismo das palavras do crítico se baseava no memorial redigido e assinado ao término das atividades da semana, pois grande parte dos membros dos setores-chave da vida oficial e quadros da atividade cinematográfica concordaram com o documento que solicitava a intervenção do Executivo na aprovação do projeto de criação do *Instituto Nacional de Cinema* (INC)¹⁸. Se aprovado, o projeto abriria perspectivas que, por um lado, ensejavam barrar

18. Elaborado pelo *Grupo de Executivo da Indústria Cinematográfica* (Geicine), esse projeto já era reivindicação antiga nos meios cinematográficos.

a invasão dos filmes importados em nosso mercado interno e, por outro, buscavam criar uma indústria cinematográfica nacional estável em termos econômicos, políticos e administrativos. De certo modo, Paulo Emílio estava embebido pelos ideais demasiadamente difundidos em São Paulo, do meio século XX, e que já faziam parte da agenda paulista desde a fundação da USP. Tal perspectiva acenava para a valorização cultural de uma elite letrada, bem como para a obtenção de recursos financeiros em prol de um projeto cultural. Entretanto, após o malogro industrial da *Vera Cruz*, o crítico reconhecia que um projeto cultural não podia se restringir somente à iniciativa privada. Justamente nesse sentido que se deu a formação do júri da semana, pois a escolha por quadros do poder público buscava cooptar os dirigentes políticos e seus respectivos pares no intuito de caminhar no sentido de um projeto cultural tutelado pelo Estado.

Terminada a *I Semana*, Paulo Emílio retornou definitivamente para São Paulo, precisamente às atividades da USP e da *Cinemateca*. Elas não estiveram paralisadas entre 1964 e 1965, porém assumiram segundo plano nos afazeres do crítico — isto se justifica pela grande quantidade de afazeres extraclasse na UnB, pela busca de estabelecimento de convênios para a *Cinemateca* em Brasília e pela pouca quantidade de cursos ministrados por ele na USP naquele período. A crítica cinematográfica é um caso de exceção, uma vez que ele continuou ininterruptamente a escrever, sobretudo devido a desnecessidade da presença física em São Paulo. Neste período recortado, têm-se notícias apenas de seu primeiro curso como professor-colaborador contratado pela FFLCH. Intitulado “Nascimento e constituição da linguagem cinematográfica”, o curso teve duração de dois semestres, pois percorreu, de modo mais panorâmico, parte da história do cinema, partindo dos irmãos Lumière e chegando a Eisenstein.

Digno de destaque é que, neste período, Paulo Emílio e seu amigo fraternal Décio de Almeida Prado, sobretudo por influxo direto

de Antonio Candido, iniciaram suas carreiras formais como professores da FFLCH-USP. Tal momento é destacado por Heloisa Pontes (1998) como o início das carreiras universitárias tardias de dois dos mais importantes membros do grupo que se reuniu nos anos de 1940 em torno do projeto da revista *Clima*. Em suma, era um retorno à USP, não mais como alunos ou conferencistas esporádicos, mas docentes de peso. Em 1966, o crítico iniciou o primeiro semestre lecionado acerca da história do cinema brasileiro na pós-graduação da cadeira de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH. Na temática das aulas, que giravam em torno das consequências ocasionadas no Brasil pela revolução industrial no campo do entretenimento, ocorrida na Europa e na América do Norte, ele introduziu novamente Humberto Mauro nas discussões. No segundo semestre foi a vez de analisar o malogro da indústria cinematográfica paulista do início da década de 1950, bem como as condições estabelecidas para o florescimento do cinema anti-industrial. Nesse curso os filmes de Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri deram a dinâmica dos debates artísticos, sem, no entanto, serem abandonadas as discussões de ordem econômica do cinema brasileiro. Ainda em 1966, Paulo Emílio, ao lado de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Walter Zanini, também teve participação em um curso de extensão universitária e divulgação cultural que versava sobre a temática do cangaço na realidade cultural brasileira. As projeções de *Memória do Cangaço* (1964, Paulo Gil Soares), acompanhadas de depoimentos do próprio cineasta, de Lima Barreto, Carlos Coimbra, Roberto Santos e Glauber Rocha, eram seguidas de análise fílmica e debates.

No mesmo ano de 1966, por iniciativa do próprio Paulo Emílio, foi criada a *Escola de Comunicações Culturais* (ECC) da USP, posterior *Escola de Comunicações e Arte* (ECA). Como salienta Maurice Capovilla,

Não era fácil derrotar Paulo Emílio Salles Gomes. [...] sua proposta de incluir o cinema na nova Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo (ECC/USP) não foi bem

recebida pelo conselho universitário — para quem o cinema ou era subversivo, se brasileiro, ou mero entretenimento, se estrangeiro. Paulo Emílio formou uma aliança com Antônio Candido, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado para defender a idéia. Se a USP estava absorvendo a Escola de Arte Dramática do Alfredo Mesquita, por que o cinema haveria de ficar de fora? Paulo Emílio venceu e logo formou com Roberto Santos, Rudá de Andrade, Lucilla Bernardet e Jean-Claude Bernardet um grupo de trabalho para planejar o curso (MATTOS, 2006, p. 215).

Juntamente com Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla, Rudá de Andrade, Roberto Santos e outros, o crítico integrou o primeiro grupo de professores contratados da ECA, acumulando as aulas e orientações de pesquisa do novo desafio com aquelas já em andamento na FFLCH. Na *Escola*, ele se encarregou dos cursos de cinema brasileiro, teoria do cinema e história do cinema. Para Heloisa Pontes (1998, p. 203-204), ali Paulo Emílio encontrou lugar mais adequado para dar prosseguimento ao seu verdadeiro interesse intelectual: o cinema, especialmente o brasileiro.

Em 1970, auxiliado por sua orientanda pela FFLCH, Maria Rita Eliezer Galvão, ele lecionou as disciplinas “História do Cinema Universal” e “História do Cinema Brasileiro”. Na primeira, o foco girava em torno do esclarecimento de alguns pontos de congruência do cinema na cultura e da definição dos vínculos entre o nacional e o estrangeiro; já na segunda, as luzes eram lançadas na busca de familiarização dos alunos com o cinema nacional, dando ênfase para os filmes mais recentes do período. As preocupações de Paulo Emílio nas aulas da Universidade encontram eco em seus escritos sobre a história do cinema brasileiro. Nessa medida, o conhecimento do cinema e da tradição cultural de cada país, bem como a definição e familiarização com aquilo que seria um cinema “puramente” nacional consistiam na “tecla” a ser pressionada no processo de formação de seus alunos. Isso

pode ser percebido em entrevista para *Última Hora*, na qual o crítico discorre acerca de sua atividade docente. Perguntado se tinha apreço em ensinar, afirma: “Eu não ensino. Minhas aulas são conversas através das quais meus alunos e eu procuramos descobrir e construir coisas em torno do cinema brasileiro” (SALLES GOMES, 1974).

Em vista disso, o *Cinema Novo* tinha papel expressivo. Ao escrever a Glauber Rocha, em 1976, solicitando suas películas para a *Cinemateca*, Paulo Emílio revelou tal perspectiva quando afirmou:

A impossibilidade de trabalhar com sua obra está prejudicando e deformando muita coisa, muito. É claro que você está sempre presente nas aulas, tanto as da Faculdade como as da Escola, cada vez mais, porém exclusivamente através de texto e do mito. Uns e outro são vivos e utilíssimos, mas a ausência dos filmes os expõe a metamorfoses de toda a sorte, e que também acolho bem, mas que, sem a presença encarnadora de suas imagens, sons e falas escutadas, tendem para a gratuidade do jogo (ROCHA, 1997, p. 578).

A gratuidade do jogo mediada por suas acolhidas, que foram caracterizadas por Maria Rita Eliezer Galvão (SOUZA, 2002) como um método de aula a rigor vagamente socrático, e por Rachel Gerber (1978) como uma preocupação com a necessidade ou desnecessidade da inteligência ultrapassada pelo talento e por uma expressão livre, notadamente tinha como pano de fundo sua adesão incondicional ao cinema brasileiro. Tanto o é, que em 1974 e 1975, na pós-graduação em Literatura da FFLCH, o crítico ministrou cursos dedicados a Machado de Assis e o cinema¹⁹. No primeiro, de 1974, enfatizando “Dom Casmurro e o cinema”, salta aos olhos a exigência: “Os alunos

19. Paulo Emílio não escondia sua admiração pela obra machadiana, tanto que, em 1967, junto com Lygia Fagundes Telles, então sua esposa, escreveu uma adaptação livre de *Dom Casmurro*, intitulada *Capitu*, para o filme homônimo de Paulo César Saraceni. O filme não seguiu muito bem o roteiro escrito por Paulo Emílio e Lygia, no entanto o texto foi relançado pela editora Cosacnaify. Cf. (SALLES GOMES & TELLES, 2008).

devem estar familiarizados com *Dom Casmurro* ao começar o curso e dispostos a relê-lo muito durante o mesmo” (SALLES GOMES & TELLES, 2008, p. 186). Já no segundo, de 1975, mais abrangente pelo próprio título: “Machado de Assis no cinema”, demonstra que as luzes se voltaram para a convergência da análise de *Dom Casmurro* com outros contos machadianos. Em 1976, ainda na FFLCH, continuando o projeto de cinema e literatura, abordou Graciliano Ramos utilizando as películas *São Bernardo* (1971, Leon Hirszman) e *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos). Na ECA, ofereceu os cursos “Cinema e Sociedade”, sobre o qual não temos maiores informações, e “Cinema Brasileiro”, cujo foco deu prioridade às exhibições comerciais ou não, assim como, quando possível, na exclusão das aulas expositivas para girar em torno da exibição e do debate acerca das películas.

De um modo geral, os cursos ministrados na pós-graduação da FFLCH faziam parte de um amadurecimento da perspectiva desenvolvida na década anterior lá mesmo, quando o crítico ministrou os cursos sobre as relações entre a personagem literária e a cinematográfica com ênfase no cinema nacional. Na ECA, tudo leva a crer que, a exemplo do que ocorrera com as turmas de 1970 e 1971, foram projetadas aos alunos de 1976 películas cinemanovistas, da pornochanchada, algumas marginais e outras mais populares. Na realidade, na outra ponta da luta travada em prol do cinema brasileiro estava o cinema estrangeiro como repressão cultural e econômica. Portanto, para Paulo Emílio, era necessário evidenciar a existência cinematográfica nacional, bem como sinalizar as possíveis perspectivas econômicas e culturais para o embate. Isto se clarifica quando lançamos luzes a uma de suas últimas entrevistas, na qual o crítico respondeu sobre seu relacionamento com os alunos, enfatizando que era

Simple e utilmente simplificado, sem levar em conta nível. O obstáculo maior é o interessar por filmes brasileiros, o que, de uns anos para cá, tem facilitado muito. O aluno, muitas

vezes, não tem informação nenhuma de cinema brasileiro. Os melhores alunos são os ocasionais, quando o cinema não foi uma verdadeira opção. Há um período de iniciação que existe. O meu papel é o de, exclusivamente, criar condições para se interessarem por cinema brasileiro. Conhecer ativamente e não receber passivamente; depende do esforço de cada um com as coisas (SALLES GOMES, 1977, s/p).

Contudo, esta plena atividade cessou em 1977, por ocasião de seu falecimento. Por parte de alguns alunos restou apenas a lembrança de suas aulas. No entanto, mais expressiva que sua proposta de cinema e de cultura nacionais retida na memória de seus interlocutores, ficou uma perspectiva de história do cinema brasileiro que impregnou, em larga escala, os trabalhos orientados por Paulo Emílio na Universidade. As principais pesquisas que seguiram esse caminho foram os mestrados de Jean-Claude Bernardet²⁰ e Lucilla Ribeiro Bernardet²¹, bem como os mestrados e doutorados de Maria Rita Eliezer Galvão²² e Ismail Xavier²³. Como poderemos demonstrar ao longo desta obra, se constituiu uma matriz interpretativa acerca da história do cinema brasileiro com base na perspectiva de história de Paulo Emílio, posta em prática nas pesquisas orientadas pelo crítico, bem como em seus ensaios na imprensa especializada.

É impossível fugir ao fato de que a atuação de Paulo Emílio, tanto na UnB, quanto na FFLCH ou ECA, possui as características de um docente-pesquisador extremamente dedicado e metódico em face dos seus objetos, estabelecendo um padrão de exigência e

20. Defendido em 1965 na UnB e publicada pela primeira vez em 1967. Cf. (BERNARDET, 2007).

21. Defendido em 1970 na FFLCH. Cf. (RIBEIRO BERNARDET, 1970).

22. Mestrado defendido em 1969 na FFLCH e publicado em 1975. Cf. (GALVÃO, 1975). Doutorado defendido em 1975 na FFLCH e publicado em 1981. Cf. (GALVÃO, 1981).

23. Mestrado defendido em 1975 na FFLCH e publicado em 1978. Cf. (XAVIER, 1978). Doutorado defendido em 1980 na FFLCH e publicado em 1983. Cf. (XAVIER, 1983).

dedicação na mesma proporção entre seus orientandos, que também deram prosseguimento à luta pelo cinema brasileiro, especialmente sua aclimação enquanto objeto de pesquisa valioso na academia. Portanto, Paulo Emílio como professor universitário carregava consigo uma formação profunda de teoria cinematográfica, aliada a um expressivo aprendizado como pesquisador e analista especializado da Sétima Arte. Tendo tudo isto em vista, torna-se até um truísmo apontarmos que uma fatia expressiva do respaldo conquistado por sua atuação na seara de luta pela nossa cinematografia é intrinsecamente ligada a sua atuação na academia.

CAPÍTULO 2

Uma trilogia historiográfica
e sua eficácia política

O critério para determinar o grau de “verdade” de uma ideologia é a sua utilidade.

Paulo Emílio, in *A ideologia da crítica*.

A crítica é outra coisa diversa de falar certo em nome de princípios “verdadeiros”. Portanto, o pecado maior, em crítica, não é a ideologia, mas o silêncio com o qual ela é recoberta.

Roland Barthes, in *O que é crítica*.

À luz da constatação de que a atuação institucional de Paulo Emílio formulou uma equação cujo resultado garantiu-lhe o respaldo necessário para enveredar-se numa escrita sistemática acerca da história do cinema brasileiro, bem como tomando como pressuposto a ideia de que sua trilogia de artigos — *Panorama do Cinema brasileiro: 1896/1966* (1966); *Pequeno Cinema antigo* (1969); *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) — com essa característica sistemática, arregimentadas na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (SALLES GOMES, 1980), constituiu-se numa matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, somos incitados a fazer os questionamentos deste capítulo. São eles: Qual é a estrutura interna do ponto de vista teórico-metodológico de sua trilogia? Com quais referências teóricas, metodológicas, ideológicas, políticas e estéticas ele dialogou? Como ele se colocou diante dos problemas mais relevantes de seu tempo? E em que medida ele travou um diálogo persuasivo com seus interlocutores?

No sentido de responder tais questionamentos aventamos a hipótese de que a trilogia de artigos de Paulo Emílio se constituiu numa matriz interpretativa da história do cinema brasileiro devido a sua eficácia política. Eficácia política no sentido de manter um diálogo persuasivo na luta cultural travada no bojo da sociedade brasileira, nos decênios de 1960 e 1970, cujos alicerces teórico-metodológicos e ideológicos foram impregnados de um sobrepujante nacionalismo, assim como de paradigmas que visavam dar explicações para a realidade brasileira. Isso nos exige um esboço preciso dos pressupostos ideológicos, políticos,

econômicos e sociais do período de elaboração e recepção dessa matriz. Para tanto, abordaremos a trilogia de artigos de Paulo Emílio, buscando demonstrar sua eficácia política por meio de uma rigorosa investigação atinente aos pressupostos teórico-metodológicos e ideológicos que encontraram eco na interpretação do crítico.

A trilogia historiográfica

A trilogia de Paulo Emílio foi escrita e publicada em um contexto de consolidação de uma cultura cinematográfica nacional. Como já demonstrado, após seu retorno definitivo para o Brasil, em 1954, Paulo Emílio, em meio ao processo mais amplo de modernização cultural paulista, iniciou sua tripla atividade institucional — crítica cinematográfica, *Cinemateca* e academia. Precisamente em sua atividade de crítico cinematográfico no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, ao longo dos anos de 1950, Paulo Emílio se inseriu nos debates atinentes ao cinema brasileiro e sua história.

Após 1960, data de publicação de *Uma situação colonial?*, os estudos históricos referentes ao cinema nacional, embora permeados de uma nova atitude e adentrando paulatinamente a esfera acadêmica, por iniciativa do próprio Paulo Emílio, não haviam evoluído em termos bibliográficos, pois o que de mais significativo ocorria na cultura cinematográfica girava em torno da produção, lançamento de filmes e manifestos que ganhavam prestígio perante a crítica, sobretudo devido às suas possibilidades estético-ideológicas²⁴. Em 1963, Glauber Rocha lançou sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), mesmo ano do surgimento da considerada “primeira trindade” do *Cinema Novo*:

24. No plano político, aqui não vamos deixar de mencionar o golpe civil-militar de 1964, porém, este já foi e continua sendo objeto demasiadamente estudado, nos cabendo aqui somente indicação de bibliografia a respeito. Cf. (TOLEDO, 1997), (REIS; RIDENTI; SÁ MOTTA, 2004).

Deus e o diabo na terra do sol (1963, Glauber Rocha), *Os fuzis* (1963, Ruy Guerra) e *Vidas secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos). Em 1965, Glauber lançou o artigo-manifesto *Estética da fome* (1965) apresentado em forma de tese durante as discussões em torno do *Cinema Novo*, por ocasião da retrospectiva realizada na *Resenha do Cinema Latino-Americano*, em Gênova. A eclosão dessas películas e dos manifestos cinemanovistas, mesmo de forma rasteira, pode explicar sumariamente o comprometimento da crítica, naquele momento, mais voltada para a análise fílmica das obras que propriamente para busca de pesquisa sistemática acerca da história de nosso cinema.

Em face disso, como aponta Sá Neto (2002), Paulo Emílio percebeu que o atraso dos estudos históricos no Brasil fundamentava-se em um obstáculo para se escrever uma narrativa histórica panorâmica, que era inviabilizada pelas inúmeras lacunas no conhecimento do passado cinematográfico. Portanto, foi exatamente devido a esse desconhecimento de nosso passado cinematográfico que o crítico esboçou a urgência da iniciação da pesquisa sistemática. Tal empreendimento, se por um lado era um caminho repleto de obstáculos a serem vencidos, por outro, consistia em um grande desafio que o “espírito” militante e combativo de Paulo Emílio demonstrou não refugar nos anos ulteriores. Sua expressiva relação com a academia, possivelmente em decorrência de uma perspicaz busca de rigor teórico e perspectiva histórica, legitimava naquele momento a escrita de *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966). De acordo com Jean-Claude Bernardet, o *Panorama* possivelmente foi encomendado a Paulo Emílio pela editora *Expressão e Cultura* a fim de integrar, juntamente com fotografias, um álbum a ser distribuído como brinde e vendido em livrarias, para efeito de celebração dos 70 anos do cinema brasileiro em 1966. Com base nisso, Bernardet aponta que possivelmente o destino do texto também explique a falta de critérios metodológicos mais apurados por parte do crítico (BERNARDET, 1995).

O panorama da história do cinema brasileiro estabelecido por Paulo Emílio foi dividido em cinco épocas — 1896-1912; 1912-1922; 1923-1933; 1933-1949; 1950-1966 — baseadas nas crises da produção cinematográfica nacional que, nessa medida, fundamentaram-se em marcos divisórios para seu o início e respectivo término. De acordo com a pesquisadora Sheila Schvarzman,

O modelo é certamente a História Econômica do Brasil de Caio Prado Jr, de 1938, um dos livros que, segundo Antonio Candido inventaram o Brasil. Paulo Emílio pensa o desenvolvimento do cinema brasileiro da mesma forma que a economia brasileira da colônia à industrialização foi pensada por Caio Prado Júnior em 1938: como ciclos onde está implícita a ideia de um começo, um apogeu e um fim que assinala o esgotamento (SCHVARZMAN, 2008, p. 14).

Nesse sentido, a história da cinematografia nacional de Paulo Emílio obedeceu à produção dos filmes, bem como seguiu aos rumos ditados pelo recorte de “Bela época” e sua necessária reposição utópica, condicionante de etapas degradadas. É o movimento áureo dos primórdios que retornaria no tempo histórico cíclico, cuja inevitabilidade era uma certeza absoluta.

Na *1ª época: 1896-1912*, o crítico autenticou o início do cinema no Brasil com sua chegada em 1896 destacando exposições numa sala da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Adentrando o ano de 1897, foi dado destaque ao Salão Paris no Rio, primeira sala fixa de exibição, instalada no nº 141 da Rua do Ouvidor, em 31 de julho daquele ano, assim como a expansão das “vistas animadas” apresentadas no restante do país. Daí em diante, o texto preparava o terreno para o conceito de “nascimento” apresentando ao leitor os irmãos Segreto (Paschoal, Gaetano, Afonso e Luiz), imigrantes italianos que, além de se envolverem nas atividades do “Salão Paris”, também trabalhavam na distribuição de jornais. Evoluindo, Paulo Emílio legitimou uma

“suposta” filmagem da Baía de Guanabara feita por Afonso Segreto em 19 de junho de 1898 como o “nascimento” do cinema nacional. Ou seja, na lógica ou incoerência interna do texto, o “nascimento” do cinema brasileiro seria uma filmagem, enquanto as exibições anteriores a 19 de junho de 1898 seriam o início do cinema no Brasil.

Acentuando o papel simultâneo dos irmãos Segreto na produção de “filmezinhos nacionais de atualidades” e seu respectivo desaparecimento é que o crítico iniciou sua guinada para valorização da harmonia entre produção-exibição-público, considerada fator primordial no estabelecimento da “Bela época” do cinema brasileiro. Dessa forma, Paulo Emílio já indicava uma suposta maior vitalidade do cinema nacional, tanto na produção como na exibição, a partir de 1907, em função de maior oferta de energia elétrica, que proporcionou a entrada de novos empresários no ramo cinematográfico dedicando-se, ao mesmo tempo à importação, exibição e produção de filmes. Assim, o crítico destacou o papel seminal de Antonio Leal na produção de filmes de enredo (filmes de ficção) e a plena adesão do público aos *filmes cantantes, criminais e de revista*.

Paulo Emílio demonstrou um conhecimento digno de destaque dos primórdios do cinema nacional, na medida em que esboçou e analisou uma expressiva filmografia da época. Finalizando seu recorte, ele apenas apontou uma crise em 1911 na qual “[...] quase todos aqueles que participavam ativamente da fabricação de filmes nacionais abandonaram as lides cinematográficas [...]” (SALLES GOMES, 1980, p. 49) devido ao rompimento da solidariedade ou harmonia de interesses entre quem paralelamente produzia e exibia filmes no Brasil. De um modo geral, com base nas críticas de Jean-Claude Bernardet (1995) sobre a periodização proposta por Paulo Emílio, no que se refere à 1ª época, podemos notar uma contundente incoerência nos critérios para o recorte, pois o crítico iniciou o período com base no critério de exibição, acentuou o marco do “nascimento” com a produção, e se

utilizou da harmonia entre produção e exibição para recortar a “Bela época”; sendo que seu término foi explicado pela escassa produção advinda diretamente pela falta de exibição.

Na 2ª época: 1912-1922, Paulo Emílio destacou a dedicação de alguns profissionais remanescentes do período anterior que asseguraram um mínimo de continuidade na produção do período, que se encerrou em 1922. Foi sugerido um suposto abandono atinente aos filmes de enredo, em detrimento de documentários e jornais cinematográficos, porém, ainda foram salientados, em 1912, alguns filmes de enredo que seguiram aquela fórmula de sucesso com público na “Bela época”, sobretudo a dos *filmes criminais*. Ademais, foi destacada a quase que paralisação da já parca produção cinematográfica em 1914 e 1915, talvez em consequência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A partir de 1915 foi apontado por Paulo Emílio um “suspiro” da produção de filmes de enredo inspirados em obras literárias nacionais, na participação simbólica do Brasil na Primeira Guerra, e em alguns surtos patrióticos acerca de filmes históricos, bem como a perda de vitalidade dos *filmes criminais*. Nesse contexto, os papéis na produção cinematográfica de Luiz de Barros, no Rio de Janeiro, José Medina, em São Paulo, Vitório Capellaro com os filmes inspirados na literatura e novamente Antonio Leal ganharam vulto no texto do crítico. Quanto aos atores foi destacado que a maioria era estrangeira: no Rio portugueses e em São Paulo italianos. O crítico, além de revelar a marginalização da atividade cinematográfica, praticamente ignorada pela imprensa, sobretudo no que se refere aos filmes de enredo, ainda salientou a participação do cinema nas comemorações do centenário da independência, em 1922, contudo, em forma de documentários e jornais de atualidade. Concluindo suas argumentações sobre essa época, afirmou:

Tomada em conjunto, a realização de filmes de enredo foi precária e escassa; os sessenta filmes posados encerram uma porcentagem

considerável de curtas-metragens, destinados às vezes à mais variada publicidade comercial, indo desde a propaganda de loteria até a divulgação de remédios contra sífilis. Por outro lado, a imprensa que poderia colaborar exercendo sua influência na opinião do público acaba por não tomar mais conhecimento da produção cinematográfica que se define cada vez mais como uma atividade marginal. [...] ficou claro que no Brasil o único cinema possível era o natural. É a partir dessa melancólica situação de fato que se iniciará a terceira época do filme brasileiro (SALLES GOMES, 1980, p. 57-58).

Diante do exposto, fica explícita a predileção narrativa pelos filmes de enredo, bem como sua crença na capacidade da imprensa de auxiliar na valorização da atividade cinematográfica. Assim, esta época foi entendida por Paulo Emílio como uma etapa degradada, na medida em que, por um lado, a produção de filmes de enredo ficou em terceiro plano e, por outro, a marginalização da atividade cinematográfica acentuou-se dado o excessivo descrédito por parte da imprensa do período.

Com base nessa ideia-chave segundo a qual a imprensa teria papel de excessiva importância na atividade cinematográfica, o crítico adentrou a 3ª época: 1923-1933, evidenciando que a imprensa foi decisiva no novo “fôlego” da atividade cinematográfica nacional. Iniciando seu esboço do período demonstrando a importância das revistas *Paratodos e Selecta* que, apesar de seus respectivos redatores Mário Behing e Paulo Lavrador nutrirem o maior desprezo pelo filme de enredo nacional, promoviam o interesse contínuo e sistemático pelo cinema brasileiro, especialmente pela iniciativa de jovens como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, Paulo Emílio se manifestou:

Pedro Lima em *Selecta*, e Adhemar Gonzaga em *Paratodos*, ambos mais tarde na revista *Cinearte*, procuraram orientar e conjugar a ação de grupos em geral jovens, ignorando-se uns aos outros, dispersos pelo país. É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda, teceram uma organicidade que se

constituiu como um marco a partir do qual já se pode falar de um movimento de cinema brasileiro. Mesmo as manifestações hostis — justas ou injustas — contra o filme de enredo, revelaram o interesse pela nossa produção, praticamente ignorada num passado próximo (SALLES GOMES, 1980, p. 59).

Podemos concluir dessa passagem a ideia de uma “tomada de consciência cinematográfica” por parte da imprensa, que, mesmo o hostilizando, demonstrava interesse pelo filme nacional. De acordo com Paulo Emílio, a partir de 1923 a imprensa começou a se organizar em prol de nossa produção cinematográfica (os filmes de enredo). E tal fato influenciou diretamente, tanto no aumento quantitativo da produção de películas, que entre 1923 e 1933 chegou à marca de quase cento e vinte filmes, o dobro do decênio anterior (período de degradação), como na melhoria em termos de qualidade, pois ocorreu o surgimento dos nossos clássicos mudos.

O crítico apontou como outra característica pujante dessa 3ª época o surgimento dos ciclos regionais, ou seja, o aparecimento de focos de criação cinematográfica em outros pontos do território nacional além de Rio e São Paulo. Dedicando-se às produções de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco e Campinas, ele desenvolveu um formidável número de parágrafos, que não só demonstraram seu interesse pelo cinema brasileiro em termos de todo o território nacional, mas também expuseram uma faceta de Paulo Emílio explorada amiúde: a capacidade de síntese. Entre as produções mineiras foram apontadas as películas de Francisco de Almeida Fleming, em Pouso Alegre; Igino Bonfioli, José Silva, Antonio Leal e Paulino Botelho, em Belo Horizonte; e especialmente Humberto Mauro, em Cataguases - MG, que, para o crítico, “[...] teve a primeira carreira contínua, coerente e bela que o cinema do Brasil conheceu” (SALLES GOMES, 1980, p. 62)²⁵. Dessa

25. Isso explica em parte a tese acadêmica sobre Humberto Mauro defendida por Paulo Emílio no início dos anos de 1970. Cf. SALLES GOMES, 1974).

maneira, o cineasta foi tomado como cinematografia do passado válida: o nosso clássico do cinema mudo.

Em termos qualitativos e quantitativos, às produções gaúchas foi outorgado um nível hierárquico mais baixo com relação às mineiras, porém esse fator não impediu o crítico de destacar nomes da produção cinematográfica como José Picoral, Eduardo Abelim e Eugênio Kerrigan. Ao movimento de Pernambuco, Paulo Emílio reservou um lugar de destaque no que se refere à quantidade de fitas produzidas, em especial por causa de Edson Chagas e Gentil Roiz. No ciclo de Campinas o destaque foi para o nome do pioneiro Amilar Alves que, segundo o crítico, “ateou fogo na imaginação campineira”, na medida em que, após seus empreendimentos, houve iniciativas importantes no sentido de se fundar companhias produtoras, assim como comprar terrenos para construção de estúdios (SALLES GOMES, 1980).

Enfocando a produção cinematográfica da capital paulista, Paulo Emílio ressaltou: “Com 50 filmes aproximadamente, São Paulo ultrapassa o Rio durante esses dez anos, pelo menos em quantidade. Em matéria de qualidade, tem-se a impressão de que são numerosas fitas de mérito razoável, mas extremamente raras as obras marcantes” (SALLES GOMES, 1980, p. 66). Foram por ele considerados importantes os nomes de José Medina, Gilberto Rossi, Canuto Mendes de Almeida, Adalberto Almada Fagundes, o veterano Vittorio Capellaro e outros. Ao se deter na produção carioca, para Paulo Emílio pouco expressiva em quantidade, veio a primeiro plano o nome de Paulo Benedetti, porém, não por suas produções, mas, sim, por criar condições para a realização da fita *Barro Humano* (1929, Ademar Gonzaga) por parte do grupo da revista *Cinearte*, que fundara a companhia *Cinédia*. Dentre as produções sob a tutela da *Cinédia*, foram destacados ainda os filmes *Lábios sem Beijos* (1930) e *Ganga Bruta* (1933), ambos dirigidos por Humberto Mauro, inclusive o último, considerado pelo crítico como “uma das indiscutíveis obras-primas do nosso cinema”, e o lendário *Limite* (1931, Mário Peixoto).

Fechando esta época profícuca em sua periodização, Paulo Emílio situou em 1933 a última fita produzida em seu recorte, de modo a sinalizar um colapso como os de 1911 e 1921. Segundo ele, “[...] Na nova crise de produção em que entrava o nosso cinema, *A voz do carnaval* anunciava agudamente uma das principais direções que tomaria o filme brasileiro na sua luta pela sobrevivência num mercado invadido pelas fitas importadas” (SALLES GOMES, 1980, p. 71). Além de fechar a época sem explicações mais apuradas sobre o colapso na produção, apenas enfocando a presença maciça do filme estrangeiro em nosso mercado interno, o crítico exemplificou a degradação da próxima época por meio da fita carnavalesca: *A voz do carnaval* (1933, Ademar Gonzaga). Nota-se pouco apreço de Paulo Emílio pelos filmes cômico/populares (chanchadas), que levou-o a promover a associação injusta entre eles e período degradado.

Sobre a 4ª época: 1933-1949, Paulo Emílio não deixou de destacar que, em termos quantitativos, as produções foram quase que exclusivamente cariocas, ao passo que em São Paulo delineou-se um projeto industrial cujo resultado foi apenas uma fita, enquanto que cineastas como Gilberto Rossi e Oduvaldo Vianna produziram outras duas, e mais duas foram produzidas respectivamente em Minas e Pernambuco. Ao se ater aos filmes por ele considerados artísticos, o crítico não poupou elogios àqueles dirigidos por Humberto Mauro, tanto em associação com Carmem Santos à frente da *Brasil Vita Film*, como os encomendados por instituições públicas²⁶. Dentro dessa época, Paulo Emílio promoveu uma divisão entre as décadas de 1930 e 1940 devido à penosa queda da produção no início da segunda. Para ele,

A década de 30 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade

26. Sobre os documentários de Humberto Mauro no *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE). Cf. (SCHVARZMAN, 2004); (RAMOS, 2008).

de cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidos sob a denominação genérica de “chanchada” [...] A produção de fitas de enredo — que já não fora grande na década de 30 — quase cessou nos primórdios dos anos 40. Em 1942 houve apenas dois filmes; entretanto, a partir do ano seguinte avoluma-se o número, até atingir cerca de vinte filmes em 1949 (SALLES GOMES, 1980, p. 72).

Na sequência desse pequeno colapso (pequeno porque não levou o autor a iniciar outra época), o crítico apontou a *Atlântida Cinematográfica* como a Companhia de maior significação. As produções da *Atlântida*, nessa medida, ganharam duas fases no recorte de Paulo Emílio: uma primeira, com o primado dos filmes que procuravam temas brasileiros e que possuíam relativo cuidado na feitura, e uma segunda, em que o predomínio dos filmes cômico/populares (chanchadas), produzidos às pressas e sem maiores preocupações técnicas e estéticas, foi notável, em sua concepção (SALLES GOMES, 1980, p. 73).

É interessante e observar que a pouca afeição de Paulo Emílio por esses filmes não é muito evidente no texto, sendo que alguns observadores mais descuidados até podem absorver certa simpatia do crítico pelos filmes cômico/populares (chanchadas). Entretanto, se atentarmos ao *Panorama* em sua totalidade, averiguaremos que sua urdidura é ambígua com relação a estes filmes. Nessa 4ª época, hegemônica dos filmes cômico/populares (chanchadas), considerada degradada, os únicos filmes encarados como válidos artisticamente foram aqueles produzidos por Humberto Mauro. Em contrapartida, o crítico elogiou a harmonia de interesses entre cadeia exibidora e produção das “chanchadas”, além de ressaltar que talvez um exame mais atento acerca desses filmes conduziria a outra visão do que significou a popularidade de artistas como Mesquitinha, Grande Otelo, Oscarito, Ankito e Zé Trindade.

Sob este prisma, Paulo Emílio fechou as cortinas da 4ª época apontando sem receios que “Não há razão para esconder que nos últimos anos do período que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional” (SALLES GOMES, 1980, p. 74). Digno de destaque é que a passagem dessa época para a seguinte não foi encaminhada por mais um colapso, tais como os de 1911, 1921 ou 1933, mas, sim, pelas perspectivas abertas por uma revitalização da cinematografia paulista, sobretudo por iniciativa da *Vera Cruz*.

A 5ª época: 1950-1966 segue os apontamentos finais expostos na anterior, pois o crítico iniciou sua urdidura demonstrando as perspectivas abertas naquele processo de gênese da nova cinematografia paulista. Segundo ele,

O ano de 1950 assinala a volta de São Paulo ao cenário cinematográfico brasileiro. A companhia Vera Cruz — empreendimento grandioso — e iniciativas ponderáveis como a Maristela e a Multifilmes conferiram ao retorno paulista um tom sensacional. [...] Os paulistas [...] rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número (SALLES GOMES, 1980, p. 74-75).

É sinalizada que a entrada da *Vera Cruz* no ambiente da cinematografia nacional incluía um cinema de oposição àquele expresso pela chanchada, particularmente da *Atlântida Cinematográfica*. Focalizando os investimentos pesados na contratação de quadros técnicos e artísticos pela *Vera Cruz*, Paulo Emílio afirmou: “Não há dúvidas de que as promessas de melhoria do padrão técnico e artístico foram razoavelmente cumpridas [...]” (SALLES GOMES, 1980, p. 75). Nessa conjuntura, precisamente entre 1950 e 1954, o crítico apontou uma renovação na cinematografia nacional, tanto com as películas da *Vera Cruz*, como em outras assinadas por Moacir Fenelon e Alinor Azevedo, Alex Viany, Jorge Ileli e Paulo Wanderley, além do reaparecimento de Humberto

Mauro no cenário mineiro. Por conseguinte, foi acentuado que em 1954 houve o malogro da tentativa de se produzir cinema em escala industrial no Brasil e uma inesperada continuidade e diversificação na produção de fitas musicais e de comédias “popularescas”. Abordando a cinematografia de meados de 1955 até 1960, Paulo Emílio apontou Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri como os realizadores que mais se destacavam em filmes com intenções artísticas.

Já adentrando a década de 1960, as atenções se voltaram para o “fenômeno baiano”, que, nos argumentos elaborados por Paulo Emílio, “[...] constitui-se de um conjunto de filmes realizados na Bahia, produzidos alguns por baianos e outros por sulistas [...]” (SALLES GOMES, 1980, p. 77). É a partir do “fenômeno baiano” que ele sublinhou o *Cinema Novo*, demonstrando sua adesão incondicional ao movimento quando salientou que esse englobava “[...] tudo o que se fez de melhor, em matéria de ficção ou documentário, no moderno cinema brasileiro” (SALLES GOMES, 1980, p. 78).

Concluindo a 5ª época e, conseqüentemente, o *Panorama*, Paulo Emílio ratificou: “A razoável continuidade do filme brasileiro de enredo durante os últimos anos pode levar o observador superficial à conclusão de que existe uma indústria cinematográfica funcionando normalmente em nosso país. Tal não acontece” (SALLES GOMES, 1980, p. 78-79). Essa não efetivação de uma indústria cinematográfica no Brasil foi atribuída à invasão de nosso mercado interno por filmes estrangeiros. Por esse motivo, fechando o artigo, o crítico acentuou que para alterar a situação seria necessário reconquistar aquela harmonia de interesses entre comércio exibidor e fabricantes de filmes nacionais ocorrida na “Bela época”. Tal proposta foi muito fecunda, bem como deu margem para diversas interpretações acerca do que seria essa harmonia de interesses em uma sociedade de classes. Como poderemos abordar mais adiante, é uma das marcas da ambigüidade do projeto historiográfico de Paulo Emílio.

No *Panorama* não só residem conceitos explícitos como a “Bela época” ou o “nascimento” do cinema nacional, mas também paradigmas de análise histórica de nosso cinema como o endosso ao critério de produção de filmes de enredo, a latência de “surto cinematográficos” (ciclos) e o forte destaque da ideia de uma cinematografia subdesenvolvida em função da invasão do mercado interno por filmes estrangeiros. Como já apontado, o crítico estabeleceu um panorama cinematográfico nacional cíclico, cuja perspectiva marxista de um *telos* estabeleceu todos os conceitos. Dessa maneira, conforme salienta Sheila Schvarzman (2008, p. 13), assim como fizera Mário de Andrade com o patrimônio construído, Paulo Emílio se lançava às origens do cinema brasileiro criando uma tradição de pesquisa.

Com efeito, ao menos até uma nova empreitada de Paulo Emílio, em 1969, não surgiu uma obra de vulto que debruçasse sistematicamente na história de nosso cinema. Possivelmente o pensamento hegemônico sinalizava que o crítico havia elaborado a história do cinema nacional, portanto não cabia ao restante da crítica cinematográfica e à incipiente historiografia universitária incursar naqueles domínios²⁷. Desse modo, provavelmente devido à recepção passiva e conivente, Paulo Emílio tenha buscado difusão internacional em sua empreitada de pesquisar a história do cinema nacional no artigo *Pequeno cinema antigo* (1969). Escrito em português para a revista italiana *Aut-Aut*, o texto constituiu-se em uma síntese do

27. Entre 1966 e 1969, os filmes do *Cinema Novo* continuaram a permear as críticas cinematográficas e imprimir um papel mais importante que os próprios estudos históricos sobre nossa cinematografia. Fernão Ramos destaca o surgimento da “segunda trindade” do movimento exatamente nesse período com *O desafio* (1965, Paulo César Saraceni), *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) e *O bravo guerreiro* (1968, Gustavo Dahl). Convém também destacar que, em 1968, Rogério Sganzerla dirigiu *O bandido da luz vermelha*, película considerada por Fernão Ramos ponto de transição entre a estética cinemanovista e a ruptura marginal. Essa ruptura será concretizada por obras como *A mulher de todos* (1969, Rogério Sganzerla), *Audácia* (1970, Carlos Reichenbach e Antônio Lima) e *O pornógrafo* (1970, de João Callegaro). Cf. (RAMOS, 1987).

Panorama publicado três anos antes, porém Paulo Emílio se viu diante de um público que desconhecia nosso país e nosso cinema. Por esse motivo é explícita sua preocupação em articular uma história social e/ou política à cinematografia nacional, bem como enfatizar a influência do cinema italiano nessa cinematografia.

Visando fazer a apresentação de seu artigo para um público alheio às condições de trabalho sobre cinema no Brasil, Paulo Emílio, em um primeiro momento, se deteve em apontar as dificuldades de nossos historiadores que se dedicavam ao estudo do cinema — delegando-as ao nosso caráter de completo desinteresse pelo passado, o que serviria para explicar um descaso com os arquivos nacionais e sua influência mais direta na impossibilidade de se criar uma Cinemateca no país — e em expor o estágio daqueles estudos, apontando que “escrever sobre cinema no brasileiro não é mais uma tarefa pioneira [...]” (SALLES GOMES, 1980, p. 27). Desenvolvendo sua apresentação, o crítico demonstrou que a condição primária para se entender qualquer manifestação da vida nacional, sobretudo o cinema, seria o nosso atraso político, econômico e social, ou seja, o subdesenvolvimento. Isso porque, enquanto na Europa Ocidental e na América do Norte o progresso técnico-científico dava mostras por meio do cinema de que a Primeira Revolução Industrial se estenderia ao campo do entretenimento, no Brasil perseverava a herança do sistema escravocrata e do regime monárquico.

Finalmente adentrando os domínios do cinema, Paulo Emílio fez menção às primeiras exibições de 1895 e 1896, assim como à primeira filmagem em 1898. Digna de nota é a pouca ênfase dada ao “nascimento” do cinema nacional, marco carregado de ideologia que foi instrumentalizado pela historiografia como uma das “pedras angulares” na luta cultural travada no bojo da sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970. Não menos importante é lembrar que o público a ser atingido nesse artigo era o público italiano, não participante daquela

luta, e isso talvez explique a passagem rápida de Paulo Emílio pelo marco de 1898, sequer denominando-o de “nascimento”. Ao contrário do “nascimento”, à “Bela época” foram dedicados alguns parágrafos importantes. Neles, o crítico retomou a ideia de atraso para explicar a parca produção até 1907 e acentuou a maior disponibilidade de energia elétrica como ponto fundamental no florescimento do comércio cinematográfico a partir daquela data. Ademais, a harmonia de interesses entre produção-exibição-público foi novamente a explicação encaminhada para o sucesso do período, porém, para o declínio do período, o crítico acrescentou à constatação da falta de produção de filmes exposta no *Panorama*, o seguinte argumento:

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro (SALLES GOMES, 1980, p. 29-30).

Compete destacar a ênfase com que foi reiterado o estado de subdesenvolvimento do país, tanto na abordagem da indisponibilidade de energia elétrica no Rio de Janeiro até 1907 como na amostragem do corrente atraso do cinema nacional com relação às cinematografias dos países “adiantados”. Aliado a isso, Paulo Emílio agregou a informação de que, com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países adiantados, os filmes estrangeiros rapidamente invadiram o mercado interno nacional provocando um colapso de imensuráveis proporções.

Na rápida passagem pelo período que se estende, de aproximadamente 1912 até 1930, Paulo Emílio reincidiu nos mesmos argumentos do *Panorama*, inclusive acentuando a fraca

produção entre o final da “Bela época” e meados de 1925, bem como apontando a vitalidade de nosso cinema a partir daquela data com os ciclos regionais, dos quais surgiram os clássicos do cinema mudo brasileiro em 1930, atestando “um domínio de linguagem e expressão estilística” por parte de alguns de nossos cineastas. Desse modo, ao invés de iniciar a 4ª época em 1933 como havia feito no *Panorama*, o crítico apontou a gênese de nosso “cinema falado” a partir de meados de 1930, afirmando: “A história do cinema falado brasileiro abre-se com um longo e penoso reinício” (SALLES GOMES, 1980, p. 31). Para ele, “penoso reinício” correspondia à ideia segundo a qual esse período foi degradado. Nesta medida, sobre esse período degradado que se estendeu até mais ou menos 1950, o crítico ressaltou a quase exclusividade da produção de filmes no Rio de Janeiro, especialmente de filmes cômico/populares (chanchadas) feitos por alguns comerciantes de filmes importados interessados em se beneficiar de algumas leis paternalistas de amparo aos nossos filmes de enredo, o que lembrava o contexto da “Bela época”. De acordo com ele, as tentativas de um cinema melhor não foram frequentes, pois acontecimentos de vulto como a Intentona Comunista (1935), a instauração no país de um regime fascista (governo de Getúlio Vargas) ou a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial (1939-1945) não deixaram traços em nosso cinema.

Com efeito, adentrando os anos de 1950, Paulo Emílio revelou a melhoria técnica de nosso cinema como o saldo mais positivo da malograda pretensão da burguesia paulista em instalar no país uma indústria cinematográfica aos moldes dos estúdios hollywoodianos. Em verdade, sobre este período específico, o crítico esboçou dois processos oriundos da forte influência do cinema italiano em nossa cinematografia. Um primeiro de recusa, encarado como negativo, no qual um pequeno grupo paulista ignorava o *Neorrealismo* italiano e buscava atingir verdades universais e permanentes do ser humano,

passando à margem da conjuntura social definida no seio da sociedade brasileira. E um segundo de adaptação da lição *neorrealista* ao nosso cinema, visto como positivo, do qual saíram obras profundamente nacionais e comprometidas com a realidade brasileira.

É notório que Paulo Emílio fez menção positiva aos filmes de Nelson Pereira dos Santos. Isso pode ser explicado pela necessidade de marcar posição em prol de uma cinematografia “legitimamente” nacional, que naquele momento era apresentada a um público estrangeiro. Concluindo suas argumentações, o crítico fez mencionou alguns êxitos isolados de nossa cinematografia, como o reaparecimento de Humberto Mauro com “um filme saboroso e maduro” e a esperança vivenciada na virada de 1950 para 1960, devido a alguns jovens desconhecidos (cinemanovistas) que “provocariam” uma reviravolta no cinema brasileiro, conferindo-lhe pela primeira vez um papel pioneiro no quadro da cultura nacional. Dessa maneira, sobressai de forma límpida sua adesão às perspectivas estéticas do *Cinema Novo*, bem como o seu profundo respeito à qualidade artística das obras de Humberto Mauro.

Em síntese, de *Pequeno cinema antigo* retém-se a capacidade de Paulo Emílio em se manter coerente com relação ao *Panorama*, especialmente no que se refere aos pressupostos ideológicos, na acentuação de marcos como a “Bela época” e de etapas degradadas de nossa cinematografia. Isso explica em parte o fato de a ECA-USP ter mimeografado esse texto pouco depois de ter sido publicado na Itália. O projeto historiográfico de Paulo Emílio evoluiu, assim, com mais um ensaio importante, sinalizando que sua empreitada já havia revelado um desenvolvimento significativo, haja vista a nova explicação para o final da “Bela época”. No tocante à recepção do artigo no momento específico de sua difusão, ocorreu o mesmo que havia se passado com o *Panorama*: consenso passivo.

À luz disso podemos dar um salto temporal para 1973²⁸, ano no qual o crítico lança o seu maior clássico: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Pedra angular da historiografia do cinema brasileiro, o artigo publicado na revista *Argumento* expressa uma visão mais madura e atualizada do fluxo histórico do cinema brasileiro por parte de Paulo Emílio. O texto trouxe como categoria central o conceito de “cinema subdesenvolvido”, que envolveu outros conceitos fundamentais, porém mais complexos, tais como a dicotomia ocupante-ocupado. A ampla articulação entre as diversas categorias reflexas ou oriundas do conceito mais amplo de subdesenvolvimento também chamaram a atenção. Há nessa articulação entre sociedade, política, economia e cultura encaminhamentos que incitam uma tomada de consciência de quem se deteve no texto.

A introdução foi devastadora, pois Paulo Emílio já apontou o conceito de subdesenvolvimento outorgando-lhe o papel de estado perene no fluxo histórico do cinema nacional (SALLES GOMES, 1980, p. 85). Esse conceito-chave instrumentalizado pelo crítico implicou demonstrar os matizes, em termos histórico-culturais, da invasão de filmes dos países “desenvolvidos” (os ocupantes), no mercado interno exibidor dos países em estado de subdesenvolvimento (os ocupados), com exceção do Japão. Neste sentido, Paulo Emílio traçou um sintético panorama de algumas cinematografias subdesenvolvidas, apontando a variedade dos modos de invasão dos filmes estrangeiros (sobretudo ocidentais, europeu e norte-americano) e suas respectivas recepções. Conforme seus argumentos, na Índia, com uma das

28. Entre 1969 e 1973, podemos destacar as películas *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade), *Os Deuses e os mortos* (1970, Ruy Guerra), considerado um dos filmes da “terceira trindade” do *Cinema Novo*, e *Pindorama* (1971, Arnaldo Jabor), diga-se de passagem um filme discutível do ponto de vista estético. Cf. (RAMOS, 1987). Sobre a virada do cinema marginal para a pornochanchada José Mário Ortiz Ramos dá um sugestivo quadro. Cf. (RAMOS, 1987, p. 399-454).

maiores produções do mundo, apesar haver uma “suposta” barreira cultural e parecer que o cinema permaneceria fiel às tradições artísticas daquele país, na verdade o que se manifestou foi uma cinematografia ancorada em ideias, imagens e estilo já fabricados pelos ocupantes ingleses para o consumo dos ocupados. Fato que aprofundava um estado de subdesenvolvimento. Ao contrário do que ocorreu na Índia, de acordo com o crítico, a ideia de uma cultura própria nos países norte-africanos e do oriente próximo, não obstante ter possibilitado uma barreira autêntica contra o alastramento dos filmes ocidentais, não acompanhou em passo igual o florescimento da produção local. Naquele contexto, a produção da imagem árabe foi imensa, porém produzida e destinada para o consumo ocidental, especialmente dada a penetração imperialista, que forneceu aos habitantes daquelas regiões uma ideia de si próprios adequada aos interesses do ocupante. Dessa forma, para o crítico, o cinema Islâmico (egípcio e libanês) que se desenvolveu a partir do surgimento do falado, embora possuísse economia relativamente independente, calçou sua matriz no modelo ocidental de técnica fotográfica, promovendo desse modo um pálido reflexo de sua própria cultura original. Ainda nessa introdução, sobressaiu a abordagem de Paulo Emílio atinente ao cinema japonês, que, apesar de atividade cinematográfica gerada a partir da invasão dos filmes estrangeiros, evoluiu para um cinema propriamente ancorado na tradição nacional e repelente ao produto cultural externo, sobretudo em função de não ser um país subdesenvolvido (SALLES GOMES, 1980, p. 85-87).

Com base nesse panorama das cinematografias subdesenvolvidas (exceção da japonesa), Paulo Emílio traçou as similaridades e diferenças de nossa cinematografia com as primeiras, apontando que no Brasil a cultura do ocupante não encontrou barreira cultural a ser combatida, pois seríamos um prolongamento do Ocidente. Em outras palavras, para o crítico, o Brasil seria um

país de ocupados e ocupantes que se confundiam, particularmente devido à semelhança “forjada” entre ocupantes e ocupados. A elasticidade com que Paulo Emílio instrumentalizou o conceito de subdesenvolvimento pode ser entendida em inúmeras vertentes, porém gostaríamos de acentuar o caráter psicossociológico, que teve desdobramento no espectro cultural. O crítico colocou em “xeque” o problema da identidade nacional, isto é, o problema do sujeito, quando afirmou que não seríamos europeus, nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original (SALLES GOMES, 1980, p. 88). A consequência mais explícita dessa confusão foi a invasão dos filmes estrangeiros no mercado interno nacional, que foi encarada passivamente como se fosse uma manifestação da própria cultura do ocupado, da nossa cultura original.

Precisamente no texto em tela, a confusão entre ocupantes e ocupados foi uma marca instrumentalizada para a análise de todas as manifestações cinematográficas ao longo de nossa história. O crítico reiterou os argumentos dos outros dois artigos da trilogia pelos quais são explicados a chegada do cinema no país, a precariedade da distribuição da energia elétrica antes de 1907 e os fatores que promoveram o florescimento e o declínio da produção e exibição dos filmes nacionais na “Bela época”. Como em todo o texto, o subdesenvolvimento explicou as dificuldades de consolidação de uma cinematografia contínua e que refletisse a cultura original do ocupado. Nesta medida, foi acentuada a ampliação de nosso mercado interno exibidor por causa do triunfo das produções americanas frente às europeias em nosso mercado. Para Paulo Emílio, a invasão dos filmes americanos de certa forma fazia com que o cinema também fosse uma manifestação brasileira, especialmente porque a impregnação das películas americanas na imaginação coletiva de ocupados e ocupantes, aqui estabelecidos, causava uma amplíssima satisfação em seu consumo, fator que causou um amesquinamento

das artes do espetáculo em nosso país, que, porém, permaneceram devido as necessidades profundas de expressão cultural do ocupado.

Ao arguir sobre essas “artes do espetáculo”, Paulo Emílio encontrou na chegada do rádio e na “grande depressão” de 1929 um alívio “da presença norte-americana” em nosso território, promovendo as origens da cultura caipira e popular que tomou forma cinematográfica na década de 1920. Todavia, com a regularização econômica mundial, sobretudo a norte-americana, “o cinema brasileiro mais uma vez pareceu morrer” (SALLES GOMES, 1980, p. 90-91). Ainda sobre esse contexto, o crítico fez menção à obrigatoriedade de exibição de uma parcela de filmes brasileiros em nossas salas, apontando que tal fator forneceu uma base sólida para a produção de curtas documentais, no entanto “destituídos de função reveladora”, percebidas facilmente pela filmagem das cerimônias oficiais, área privilegiada de expressão do ocupante. Entretanto, Paulo Emílio fez a ressalva de que, de uma maneira geral, o cinema falado foi, mais do que o mudo, propício à expressão nacional.

Ancorando-se nessa premissa, o crítico teceu novamente uma visão ambígua com relação aos filmes produzidos no Brasil a partir dos anos de 1940, sobretudo os filmes cômico/populares (chanchadas). Por um lado, ele acentuou o fundo brasileiro dos modelos de espetáculo nos quais essas fitas tinham raízes e enalteceu o seu contato com o público, que era incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelos filmes americanos, a ponto de adquirir elementos de criatividade que sugeriam uma polêmica de ocupado contra ocupante. Em contrapartida, por outro, desqualificou sua estética em função das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de vestir e de se comportar, além de afirmar que essas obras traziam com o seu público “a marca do mais cruel do subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 1980, p. 91).

Prosseguindo, Paulo Emílio atribuiu ao lucro conseguido pela chanchada a tentativa paulista de produzir um cinema mais ambicioso em termos artísticos e industriais a partir de 1950. Não se atendo

especificamente aos filmes produzidos pela empreitada paulista, o crítico buscou focalizar os motivos do malogro. Para tanto, salientou como pontos fundamentais desse malogro suas diferenças culturais e de visão do mercado cinematográfico com relação aos filmes cômico/populares (chanchadas). No que tange ao mercado, enquanto tais filmes eram produzidas por exibidores, fato que garantia sua exibição, os produtores paulistas, oriundos de outras atividades alheias ao mercado cinematográfico, não encontraram um mercado exibidor aberto aos seus filmes. Já no campo cultural, ao passo que a “chanchada” era extremamente popular, os filmes paulistas apelaram para outras formas diversas e não tão estimulantes (SALLES GOMES, 1980, p. 92).

Contudo, Paulo Emílio não encarou a tentativa malograda paulista só pelo ponto de vista negativo. Segundo ele, a partir de então o caráter marginal de nossos filmes de enredo não era visto com a naturalidade de antes, fato que promoveu uma maior cobrança perante o poder público de medidas de amparo à nossa produção cinematográfica. Nessa medida, as cobranças dos produtores brasileiros, naquele momento representando os interesses dos ocupados, promoveram ações governamentais que se limitaram a obter junto aos ocupantes estrangeiros e nacionais uma pequena reserva de mercado aos produtos nacionais. De acordo com o crítico, isso proporcionou um equilíbrio entre o interesse nacional (ocupado) e o estrangeiro (ocupante) (SALLES GOMES, 1980, p. 93).

É oportuno salientar que, para Paulo Emílio, os ocupantes poderiam ser estrangeiros ou até mesmo brasileiros, e isso congregava os exibidores, o poder público, as empresas de distribuição e os próprios produtores, pois aquilo que os diferenciava da posição de ocupados seriam seus interesses. Dessa forma, embora tenha enfatizado o desequilíbrio proporcionado pela pequena reserva de mercado ao filme nacional, o crítico a encarou como um fator que possibilitou um respiradouro para o filme brasileiro de ficção.

Evoluindo em seus argumentos, Paulo Emílio se ateu às influências positivas da articulação entre o método cinematográfico *neorrealista* e o sentimento socialista alastrado nos meios intelectuais. Em sua concepção, o comunismo ortodoxo e estreito teve uma função cultural ambivalente. Por um lado, encorajou a leitura de alguns escritores de nossa literatura membros ou simpatizantes do Partido Comunista. E por outro, aliado à prática *neorrealista*, proporcionou o surgimento de algumas produções independentes que procuravam compreender a vivência dos ocupados, substituindo assim o herói desocupado da chanchada pelo trabalhador. Entretanto, o crítico não se furtou ao destaque à falta de público dessas produções, ao argumentar que os ocupados estavam muito mais presentes nas telas do que nas salas de cinema. Salta aos olhos dessa argumentação sua visão de mundo marxista, cuja perspectiva de história contada a partir da divisão das classes sociais moldou sua urdidura.

Paulo Emílio encontrou nesse ideal de consciência social dos filmes independentes as origens do *Cinema Novo*, que foi encarado, ao lado da “Bela época” e da chanchada, como o terceiro acontecimento global de importância na história do cinema brasileiro, porém breve como havia sido a “Bela época” e truncado internamente. Buscando uma visão genérica em termos de ocupante e ocupado acerca da significação do movimento, o crítico apontou, paralelamente, a origem ocupante da juventude cinemanovista e o processo no qual esses cineastas se dessolidarizaram com essa origem:

Elas sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. [...] O espectador da antiga chanchada ou do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir (SALLES GOMES, 1980, 95-96).

Apesar das principais críticas de Paulo Emílio ao *Cinema Novo* terem girado em torno da quase inexistência de um público potencial de ocupados, ele não deixou de exaltar que sua significação foi positiva em termos estéticos e políticos. Em sua concepção, da desintegração e dispersão do *Cinema Novo*, em função do golpe civil-militar de 1964, que proporcionou a seus cineastas buscarem as raízes de sua debilidade, surgiu o “Cinema do Lixo” (Cinema Marginal) frontalmente a contrapelo do que havia sido o cinemanovismo. Paulo Emílio enfocou a curta duração do “Cinema do Lixo” (três anos), bem como refletiu sobre a preponderância do caráter de aviltamento, sarcasmo e crueldade que, encarados com neutralidade, propunham um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica, tendendo a transformar “[...] a plebe em ralé, isto é, o ocupado em lixo”. A visão do crítico não foi somente de ordem negativa, pois ele destacou que esse tipo de cinema, antes de se isolar na clandestinidade, produziu “[...] um timbre humano único no cinema nacional” (SALLES GOMES, 1980, p. 97).

Ao abordar as produções realizadas no início dos anos de 1970, Paulo Emílio se ateu, em um primeiro jato, aos documentários e as comédias ligeiras eróticas (pornoanchada). Os documentários foram encarados positivamente, uma vez que vislumbraram o cangaço, documentando a nobreza intrínseca do ocupado e sua competência. Já às comédias ligeiras foram disparadas críticas em dois sentidos: um primeiro negativo, particularmente por seu estilo próximo dos documentais publicitários, propagando imagens fotogenicamente positivas do ocupante, articuladas ao bamboleio de quadris nas praias da moda e ao louvor de autoridades militares e civis; e um segundo positivo, pois, apesar da vulgaridade ineficaz, do afobamento e da tendência em acentuar os quadris, nádegas e mama, tais filmes expressavam verdadeiramente a obsessão sexual da adolescência, cumprindo bem a função de substituir o produto estrangeiro no gosto do público jovem (SALLES GOMES, 1980, p. 98).

Em seguida, o crítico inicia a exposição do quadro de outras tendências cinematográficas daquele momento. Ele apontou que a chanchada e parte dos melodramas foram absorvidos pela televisão; que os filmes caipiras mantiveram vigor, porém percorriam quase despercebidos os mercados mais densos; que os dramas psicológicos da classe média eram consumidos por um público difícil de definir e localizar; e que os filmes históricos, fossem eles oriundos de superproduções ou de empenho artístico e intelectual exemplar, tinham duas funções úteis: remeter o espectador às nossas matrizes culturais cívicas primárias e suscitar reflexão crítica a respeito do que fomos e somos. O que salta aos olhos é sua afirmação claramente insatisfeita, com o seguinte argumento: “O leque extremamente variado de produtos que o cinema nacional de hoje propõe ao mercado confirma a sua vocação em exprimir e satisfazer a complexa degradação de nossa cultura” (SALLES GOMES, 1980, p. 99). Nota-se que, discursivamente, degradação de nossa cultura correspondia à falta de tratamento atinente à nossa “realidade” social, política, econômica e cultural. Tal afirmação o encaminhou para suas críticas finais e à chamada para a tomada de posição daqueles interessados em cinema no Brasil.

Paulo Emílio começou a concluir sua visão geral atinente ao processo histórico do cinema brasileiro sublinhando que os melhores quadros de nosso cinema continuavam a ser aqueles derivados do cinemanovismo. E ainda, como ocorreu naquele movimento, sempre quando a ética se interpusesse na cultura brasileira, a *intelligentsia* se deslocaria de sua origem ocupante e buscaria se solidarizar com o ocupado. Todavia, o público brasileiro recrutado na intelectualidade, órfão do *Cinema Novo* e sem renovação, estava se voltando para uma compensação falaciosa de nosso extrato cultural proporcionada pelo cinema estrangeiro. Sob a égide desse ponto de vista, as críticas finais de Paulo Emílio foram duras na direção dessa intelectualidade:

Rejeitando uma mediocridade, com a qual possui vínculos profundos, em favor de uma qualidade importada das metrópoles com as quais tem pouco o que ver, esse público exala uma passividade que é a própria negação de independência a que aspira. Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante (SALLES GOMES, 1980, p. 101).

Essa passagem por si só exprime a posição de luta em prol do cinema nacional que Paulo Emílio, desde meados dos anos de 1950, vinha amadurecendo, bem como demonstra que sua principal preocupação nos anos de 1970 girava em torno da renovação do público de cinema nacional. Desse modo, emerge a inigualável importância política desse texto. A luta cultural e ideológica travada no seio da sociedade brasileira da década de 1970 necessitava de uma reavaliação profunda. Apesar de Paulo Emílio analisar nosso fluxo histórico pelo caso do cinema, seus apontamentos foram importantes para uma análise cultural mais ampla, atinente não só à dominação cultural imposta pelos países “desenvolvidos” aos “subdesenvolvidos”, mas também aos prejuízos culturais, políticos, sociais e econômicos ocasionados por essa dominação.

No bojo de sua recepção, é importante ressaltar que o artigo obteve plena aceitação, especialmente por parte dos cineastas que se identificaram como classe que falava em nome dos ocupados. Nesse sentido, esse texto de Paulo Emílio ultrapassou a posição de ensaio sobre a história do cinema brasileiro e ganhou *status* de artigo-manifesto, síntese analítica de um processo histórico no qual o subdesenvolvimento se fazia perene. Em síntese, concordando com Antonio Candido (1980, p. 4), a abordagem central do artigo reside na demonstração do dilaceramento provocado no intelectual da periferia do mundo capitalista, encarado como vítima ou talvez cúmplice do subdesenvolvimento, estimulando cada leitor a adquirir consciência em face do problema da fissura cultural ao despertar um sentimento dramático. Em outras palavras, a *intelligentsia* nacional

foi chamada a agir de algum modo contra a conjuntura de subserviência política, econômica, social e, sobretudo, cultural.

Em suma, ao findo da exposição dos três artigos de Paulo Emílio, somos levados a eficácia política dos mesmos. Analisando *Panorama do cinema brasileiro:1896/1966* (1966), *Pequeno cinema antigo* (1969) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) é importante apontar que eles nos conduzem a um terreno ambíguo e demasiadamente complexo, na medida em que, por um lado, dialogam com a perspectiva teórico-metodológica defendida por Caio Prado Júnior, e, por outro, de maneira mais aberta, interagem com perspectivas ideológicas propugnadas no interior do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e da manifestação cinematográfica expressa pelo *Cinema Novo*.

Eficácia política no diálogo com Caio Prado Júnior

À luz do argumento de Jean-Claude Bernardet (1995) segundo o qual a história contada por Paulo Emílio reitera a ideologia marxista, bem como de nossa hipótese de que sua empreitada é bastante frutífera no campo da historiografia, a ponto de se tornar matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, intentamos demonstrar, em primeira instância, seu grau de interlocução com Caio Prado Júnior. Naturalmente tal escolha não se deu somente com base nesses pressupostos supracitados, mas, sim, também após uma minuciosa investigação acerca das aproximações teórico-metodológicas da história do cinema brasileiro contada por Paulo Emílio com aquela atinente à formação socioeconômica do Brasil, de Caio Prado Júnior.

A chave de entrada para a história do cinema brasileiro de Paulo Emílio foi o conceito de subdesenvolvimento, pois consistiu no elemento mais amplo instrumentalizado pelo crítico para cons-

truir seu modelo explicativo e interpretativo de nossa história cinematográfica. Para o crítico, o atraso brasileiro seria uma condição *sine qua non* para o entendimento de qualquer manifestação da vida nacional, ao passo que “Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado [...]” (SALLES GOMES, 1980, p. 85). Portanto, o estado de subdesenvolvimento, o atraso, foi ponto de partida para entender a história de nossa cinematografia. Nesse sentido, Paulo Emílio averiguou a situação do cinema nacional em seu presente com base na sua relação direta do contexto socioeconômico do país, definido como subdesenvolvido. Destarte, para construir a história cronológica de nossa cinematografia no *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), relacionou “épocas” que se alternaram entre “degradadas” e “não-degradadas”, cuja característica central e perene em sua evolução foi o subdesenvolvimento. No desenrolar dessa história, a “Bela época” foi eleita como exemplo de um momento que deveria ser reconquistado, pois a situação de subdesenvolvimento não atrapalhou o desenvolvimento do cinema brasileiro, especialmente porque nela houve uma “harmonia de interesses econômicos” de todos envolvidos no mercado da atividade cinematográfica (produtores, distribuidores, exibidores e público). Como sugere Bernardet (1995), esse tipo de história remonta a uma história teleológica aos moldes marxistas, cuja utopia do futuro revolucionário, de reconquista daquele estado do passado, passa necessariamente pela superação do presente subdesenvolvido. Desse modo, tal negação do presente subdesenvolvido implicou defender o interesse/presença dos filmes nacionais em nosso mercado interno, sendo justamente esse o pressuposto fundamental que impulsionou Paulo Emílio na construção de sua história do cinema brasileiro.

Seguindo essa linha de argumentação, o estado de subdesenvolvimento possuiu, dentre outras características, a subordinação do mercado interno aos produtos estrangeiros.

Utilizando todos esses elementos na elaboração de sua história, Paulo Emílio se inseriu no debate de seu presente defendendo a necessidade de se ultrapassar essa situação, mas, sobretudo, de constituir um mercado interno para o filme brasileiro, que naquele momento, como em todos os outros de nossa história cinematográfica, exceto a “Bela época”, não existia em função da invasão dos filmes estrangeiros.

À luz disso, podemos notar uma postura metodológica na abordagem de Paulo Emílio, pois, ao se deparar com a situação de cinema subdesenvolvido em seu presente, o crítico buscou analisar a evolução histórica dessa cinematografia com base no estado de subdesenvolvimento, o qual ele considerou perene nesse fluxo histórico. Tal abordagem possui semelhanças com aquela assumida por Caio Prado Júnior em sua obra clássica, *Formação do Brasil contemporâneo* (1942). Ao tratar do “sentido da colonização”, o historiador expôs seu pressuposto metodológico:

Todo povo tem na sua evolução, vista à distância, um certo “sentido”. Este se percebe não nos pormenores de sua história, mas no conjunto dos fatos e acontecimentos que a constituem num largo período de tempo. Quem observa aquele conjunto [...] não deixará de perceber que ele se forma de uma linha mestra e ininterrupta de acontecimentos que se sucedem em ordem rigorosa, e dirigida sempre numa determinada orientação (PRADO JÚNIOR, 1977, p. 19).

Constata-se que o contato com o resultado da evolução histórica manifesto no presente permitiu Prado Júnior analisar o fluxo histórico como um todo a fim de identificar a orientação fundamental que esse seguiu, isto é, seu sentido. Essa orientação fundamental foi exposta por ele da seguinte forma:

Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que

isto. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção e considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras (PRADO JÚNIOR, 1977, p. 32).

Prado Júnior, com base no resultado da evolução histórica — falta de um mercado interno autônomo, precariedade estrutural política, econômica e social — percebeu que a linha mestra da evolução de nossa história seria a subordinação econômica ao mercado externo, oriunda de uma formação econômico-social totalmente voltada para esse mercado. Se retomarmos Paulo Emílio, veremos que esta tese encontra eco de maneira profunda, pois, de acordo com o crítico, o mercado cinematográfico nacional, especialmente distribuição-exibição e consumo, seria voltado para a importação dos filmes estrangeiros. Tal característica era perene no fluxo histórico de nossa cinematografia e remontou à condição negativa que, em primeira instância, revelou a quase inexistência de um mercado cinematográfico nacional refletido na escassez na produção.

Desse modo, o “subdesenvolvimento cinematográfico”, para Paulo Emílio, se não foi interpretado como o próprio “sentido da colonização” de Caio Prado Júnior, se alicerçou sensivelmente na ideia de formação econômico-social voltada para e constituída em função do mercado externo. Em verdade, cotejando a postura metodológica de Paulo Emílio com a de Prado Júnior, concluímos que a relação passado-presente levou o crítico a encarar o subdesenvolvimento como elemento principal que se perenizou no desenrolar da história do cinema brasileiro e se fez a marca mais contundente em seu presente. Ao lado disso, a característica primária desse estado em nossa atividade cinematográfica foi a obstrução da exibição das películas nacionais desdobrada da invasão dos filmes estrangeiros no nosso mercado interno, cuja influência direta promoveu a escassez de nossa produção.

Tal intersecção metodológica também teve incidência teórica. Paulo Emílio, em *Pequeno cinema antigo* (1969), argumentou que a chegada do cinema no Brasil seria fruto da extensão da Primeira

Revolução Industrial para o campo do entretenimento (SALLES GOMES, 1980, p. 27). Em poucos termos, a chegada do cinema no Brasil foi um desdobramento da investidura comercial dos países “desenvolvidos”. Remetendo-nos novamente ao clássico de Prado Júnior, percebe-se que a análise de Paulo Emílio segue na mesma vertente, pois o primeiro sublinhou que “os descobrimentos”, inclusive do Brasil, seriam oriundos da imensa empresa comercial a que se dedicaram os países da Europa a partir do século XV (PRADO JÚNIOR, 1977, p. 22). Temos aqui a tese de que o empreendimento comercial externo foi a mola propulsora, tanto da “chegada do cinema no Brasil”, para Paulo Emílio, quanto do “descobrimto do país”, para Caio Prado Júnior. Podemos encontrar em *Pequeno cinema antigo* (1969) uma passagem em que essa premissa fica bastante explícita, precisamente quando Paulo Emílio abordou o início da invasão dos filmes estrangeiros em nosso mercado interno por volta de 1912. Nela, ele sustentou em sua afirmação: “Em troca de café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte” (SALLES GOMES, 1980, p. 29-30).

Com base nessa premissa, Paulo Emílio alavancou sua noção de “cinema subdesenvolvido”, transportando a perspectiva econômico-social para o campo cultural, na medida em que nossa característica econômica preponderante de exportar produtos agrários ou matéria-prima e importar produtos manufaturados constituiu-se em uma linha reguladora de sua história de nossa cinematografia. Esse pressuposto de atrelamento interno de nossa economia aos interesses externos dos países “desenvolvidos” carregou consigo outro fator de congruência entre a história do crítico e a perspectiva teórica de Prado Júnior, dizendo respeito à própria estrutura de organização da história do cinema brasileiro de Paulo Emílio. Se levarmos em conta que, de acordo com o crítico, a característica econômica de exportar produtos agrários e importar produtos manufaturados

foi a linha mestra que regulou a história de nossa cinematografia, e que essa linha promoveu resultados não muito profícuos, podemos encontrar em Prado Júnior a raiz teórica dessa explicação. O historiador, ao argumentar sobre o resultado econômico do “sentido da colonização” em nosso mercado interno, apontou:

De tudo isso [tendência exportadora de produtos agrícolas] resultará uma consequência final, e talvez a mais grave: é a forma que tomou a evolução econômica da colônia. Uma evolução cíclica, tanto no tempo como no espaço, em que se assiste sucessivamente às fases de prosperidade estritamente localizadas, seguidas, depois de maior ou menor lapso de tempo, mas sempre curto, do aniquilamento total (PRADO JÚNIOR, 1980, p. 127).

Em outras palavras, a evolução econômica oriunda da característica primordial de exportar produtos primários foi uma “evolução cíclica”, na qual “fases de prosperidade” seguidas de “aniquilamento total” foram constantes. Retomando Paulo Emílio e a estrutura formal do *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), podemos notar que foi estabelecida uma cronologia de “épocas”, algumas prósperas e outras degradadas, cuja sucessão foi, na maioria das vezes, provocada por um definhamento da produção cinematográfica. Também podemos extrair daí, em um caso mais aprofundado, “os ciclos regionais” que possuíram a mesma característica.

Enfim, de todo modo o que salta aos olhos é a reiteração por parte de Paulo Emílio da perspectiva de Caio Prado Júnior atinente ao resultado causado pelo “sentido da colonização” na evolução econômica nacional, que não foi visto com bons olhos. Esse fator também nos remete aos apontamentos específicos de Paulo Emílio encaminhados para a explicação do término da “Bela época”. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), após constatar o sucesso mercadológico de nossa cinematografia no período supracitado, ele apontou:

Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando mercados. O Brasil, que importava de tudo — até caixão de defunto [sic] —, abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a ideia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica (SALLES GOMES, 1980, p. 89).

O fator primordial que “sufocou” a produção cinematográfica daquele período e que iria se tornar crônico na história do cinema brasileiro foi a invasão dos produtos estrangeiros no mercado interno nacional, que sem dificuldade alguma encontraram um campo propício para dominação. Sob esse aspecto, somos levados à tese de Caio Prado, em outra obra de vulto, *A revolução brasileira* (1966), segundo a qual o “sentido da colonização” — voltado aos interesses do mercado externo — formou as raízes e constituiu a base da penetração e dominação do imperialismo no Brasil (PRADO JÚNIOR, 1977, p. 132). De acordo com o historiador,

[Suprir demandas externas] É sem dúvida a função exclusiva a que originariamente se destinou a economia brasileira que condicionou a sua estruturação e seu desenvolvimento [...] Por sua natureza, esse tipo de economia inclui o Brasil, desde logo, no sistema internacional do capitalismo de que o imperialismo constitui a etapa atual [década de 1960]. A expansão internacional do capitalismo europeu, e em seguida norte-americano, encontrou assim preparado o caminho e abertas as portas para a sua penetração no Brasil. [...] Simultaneamente, fica à mercê o mercado interno do país, graças ao fato da especialização da produção brasileira em artigos de exportação. [...] O Brasil terá de se abastecer no exterior não só no que respeita à generalidade das manufaturas, mas até gêneros de subsistência essenciais. [...] o Brasil adquirirá no exterior, até princípios do século atual, artigos alimentares básicos e correntes que até pasma hoje encontrar em sua pauta de importações, como sejam ovos, galinhas, manteiga, e mesmo verduras... (PRADO JÚNIOR, 1966, p. 133).

Podemos concluir que Caio Prado, ao sugerir que o imperialismo encontrou um país preparado passivamente para a invasão e dominação de seu mercado interno, especialmente dada a sua tendência primária em suprir demandas externas, deixando em segundo plano os interesses internos, teorizou em âmbito geral aquilo que Paulo Emílio, analisando pelo caso do cinema, enfatizou de modo ensaístico.

Esse raciocínio possui muitos outros desdobramentos se atentarmos para o clássico de Paulo Emílio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Logo no início do ensaio, o crítico fez um esforço comparativo das cinematografias subdesenvolvidas, sobretudo com aquelas do Oriente, sustentando que o caso brasileiro se demonstrava muito mais complexo, uma vez que o ocupante não encontrou entraves econômicos para dominar o mercado, bem como não possuíamos uma barreira cultural que possibilitasse algum tipo de resistência. Em síntese, Paulo Emílio apontou que, no caso dos “subdesenvolvidos” orientais, no plano econômico, apesar da dominação dos mercados, inicialmente o ocupante encontrou barreiras importantes, o que causou grandes fraturas, enquanto, no plano cultural, esses entraves permaneciam e eram constantemente “sufocados”, “contornados” e “violados”. Em contrapartida, no caso brasileiro não houve uma resistência econômica a ser subvertida, que ocasionaria impactos profundos, e a assimilação da cultura do ocupante se deu de forma bastante natural.

Se considerarmos que na ótica de Paulo Emílio os ocupantes seriam aqueles sujeitos e instituições que defendiam os interesses imperialistas, encontramos uma interlocução teórica bastante complexa com *A revolução brasileira* (1966), de Caio Prado Júnior. Rememorando que Paulo Emílio, tal como Prado Júnior, teve como pressuposto a ideia de que no âmbito econômico o imperialismo encontrou um país preparado passivamente para a invasão e dominação de seu mercado

interno, podemos constatar que essa posição foi transposta pelo crítico para o âmbito cultural. Prado Júnior, refutando concepções da esquerda brasileira segundo as quais a situação do Brasil era similar àquela dos países asiáticos, comparou a invasão econômica do imperialismo nos dois lugares, afirmando:

[...] enquanto naqueles países a penetração e dominação imperialistas encontraram pela frente sociedades e economias consideravelmente apartadas do capitalismo e seu sistema, e a penetração capitalista produziu por isso grande impacto, e subverteu mesmo profundamente a vida e as relações econômicas e sociais dos países atingidos, no Brasil as coisas se passaram de forma bem diferente. E assim foi, mesmo que não se considerem fatores extra econômicos que tiveram grande papel no Oriente e aqui não se propuseram, ou se propuseram muito secundariamente. [...] Por esse motivo, a integração do Brasil na nova ordem imperialista que, no Oriente, produziria tamanhos e tão profundos choques, se realizou sem obstáculos de monta (PRADO JÚNIOR, 1966, p. 144).

Aquilo que Prado Júnior denominou como “fatores extra econômicos” seria o ponto fundamental da análise de Paulo Emílio, especialmente quando o crítico traçou seu diagnóstico acerca da penetração da cultura do ocupante (imperialista) na sociedade brasileira, argumentando:

A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes. Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades. A peculiaridade o

processo, o fato de que o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante (SALLES GOMES, 1980, p. 87-88).

Dessa citação percebe-se que Paulo Emílio dialogou com a concepção econômica de Caio Prado — de que já estávamos integrados ao sistema econômico capitalista devido a nossa formação econômico-social ligada a interesses externos — e a transportou para o plano cultural, analisando o caso do cinema brasileiro. Por esse motivo, para o crítico, nosso país, enquanto prolongamento do Ocidente (econômico, social e cultural), não possuía personalidade cultural que poderia transformar-se em entrave e/ou oposição à cultura imposta pelo ocupante.

Antonio Candido destaca que Paulo Emílio, ao usar o termo ocupante, acentuou o caráter de transplante, portanto, o que vem de fora e ocupa (CANDIDO, 1980). Com base nisso, a noção de ocupante em seu viés econômico teve profunda interlocução com aquilo que Prado Júnior concebeu como imperialismo. Essa interlocução encaminhada em uma análise cultural deu ensejo para o debate atinente ao que seria o próprio caráter da cultura nacional, indubitavelmente articulada com um cabedal teórico econômico-social, com vistas a uma estruturação do mercado interno nacional. Nesta medida, a luta pelo mercado interno nacional foi analisada por Paulo Emílio pelo âmbito do cinema, uma vez que o crítico delineou seu projeto historiográfico com base na ideia de que o mercado interno cinematográfico nacional sofria da perene dominação capitalista, exemplificada pela invasão do mercado pelos filmes estrangeiros, reflexo mais límpido do estado de subdesenvolvimento.

Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), o crítico buscou demonstrar através da polarização ocupante-ocupado os interesses em jogo naquela luta cultural travada no interior da sociedade brasileira, bem como definir os momentos em que a cultura

verdadeiramente nacional — a do ocupado —, voluntariamente ou involuntariamente, conseguiu ser expressa pelas produções cinematográficas nacionais. É importante tecer mais considerações acerca da polarização entre ocupantes e ocupados, pois nela Paulo Emílio traçou um esboço do corpo social brasileiro. Escrevendo em um período em que a população nacional chegava à marca de aproximadamente 100 milhões de habitantes, todos considerados ocupados, em sua ótica, havia dois estratos populacionais. De um lado, trinta por cento dessa parcela que teve impregnação de ocupantes (as elites brancas), chegando a confundir-se com eles, especialmente pela congruência de interesses e, de outro, o restante dos setenta por cento, que eram ignorados no corpo social brasileiro, “abandonados ao Deus dará em reservas e quilombos de novo tipo” e mobilizados conforme os interesses dos trinta por cento que defendiam os interesses dos ocupantes.

Seguindo essa linha de raciocínio, os ocupantes poderiam ser considerados pertencentes à burguesia, enquanto os ocupados formavam o exército de mão-de-obra necessária, por exemplo, na construção de Brasília e do “monstro urbano paulistano”. Assim, os interesses dos ocupantes, personificados na invasão do mercado interno pelos filmes estrangeiros, devido aos seus efeitos mercadológicos contrários, se demonstravam um entrave à industrialização do cinema brasileiro e ao desenvolvimento de seu mercado interno, reprimindo a verdadeira manifestação cultural nacional: aquela do ocupado. No entanto, é importante notar que Paulo Emílio estava pensando em uma cultura dos ocupados que congregava uma linguagem moderna e um conteúdo essencialmente nacional. Portanto, tendo como premissa a ideia de que os interesses econômicos dos ocupantes, assim como seus maléficos efeitos culturais, constituíam-se em uma perene repressão das potencialidades da verdadeira cultura cinematográfica nacional

na história do cinema brasileiro, Paulo Emílio estava diretamente criticando a posição da burguesia brasileira²⁹.

Com efeito, esta reflexão para outra interlocução do crítico com as teses de Caio Prado Júnior. Em *A revolução brasileira* (1966), colocando o golpe civil-militar de 1964 em perspectiva histórica, especialmente pela reavaliação das concepções da esquerda brasileira acerca do posicionamento da burguesia do país, Prado Júnior apontou que a mesma, ao contrário de uma crença ingênua, formava um corpo complexo, porém de interesse final comum. Em sua tese, ela não se dividia em “burguesia nacional” de interesses industriais nacionalistas e em “burguesia mercantil”, atrelada aos interesses imperialistas, mas, sim, formava um corpo simultaneamente heterogêneo em sua origem e unívoco quanto à natureza de seus interesses e negócios, obviamente atrelados aos interesses imperialistas. Dessa forma, para Prado Júnior, a burguesia brasileira nunca se opôs ao imperialismo, mas, sim, era subordinada a ele, já que a economia nacional de natureza exportadora organizou-se com empreendimentos burgueses de profunda ligação com dependência do comércio internacional. Enfim, “Burguesia brasileira e representantes do imperialismo poderão assim se entender perfeitamente” (PRADO JÚNIOR, 1966, p. 183)³⁰.

É oportuno destacar a ambiguidade da posição de Paulo Emílio, pois ela, por um lado, fez a crítica com relação à posição

29. No campo da ficção Paulo Emílio também critica a burguesia, especialmente a paulista de origem oligárquica. Cf. (SALLES GOMES, 2007).

30. Somente com intuito demonstrativo, esclareceremos que essa tese de Prado Júnior não é consenso nos domínios da *intelligentsia* nacional. Autores como Luis Carlos Bresser-Pereira e Jacob Gorender a refutam sensivelmente. O primeiro acentua a divergência de interesses entre burguesia industrial e burguesia mercantil. O segundo destaca que, se a burguesia não é fraturada, acima de tudo ela é brasileira e visava a defender seus interesses particulares frente ao imperialismo. Respectivamente. Cf. (BRESSER-PEREIRA, 1979), (GORENDER, 1989). A Escola de Sociologia uspiana também abordou tal mote. Fernando Henrique Cardoso, de certa maneira, também já apontava aquilo de Caio Prado Júnior defendeu em outros termos. Cf. (CARDOSO, 1964).

da burguesia (exibidores e distribuidores) em defender interesses externos e, por outro, buscou demonstrar a necessidade de se retomar o período da “Bela época”, período em que a congruência de interesses entre todos os meios cinematográficos proporcionou um período frutífero ao cinema nacional. No primeiro viés, tal perspectiva do crítico interagiu com a proposta de Prado Júnior. No segundo, paradoxalmente, como ainda iremos demonstrar, suas teses o levaram ao encontro dos ideais de ISEB e PCB, justamente os mesmos criticados por Caio Prado Júnior³¹.

O pano de fundo da análise cultural de Paulo Emílio, encaminhada pela dialética do ocupante-ocupado e que culminou na acirrada crítica à burguesia, teve numa de suas vertentes a tese de Caio Prado atinente aos pressupostos econômicos dos interesses da burguesia nacional. Na realidade, o crítico, em defesa da conquista do mercado interno pelos filmes nacionais, instrumentalizou um aparato crítico e teórico para desferir rigorosas críticas contra os ocupantes. Esse mercado interno foi o elemento pelo qual foi travado o embate contra a invasão dos filmes estrangeiros, tornando-se essencial nessa luta cultural porque, por um lado, uma vez conquistado, abriria espaço para a exibição de filmes brasileiros e seu contato com o público, e, por outro, proporcionaria a formação de uma indústria cinematográfica nacional que, com a obtenção de maiores investimentos financeiros, visando o lucro das bilheterias, poderia permitir manifestações culturais “realmente nacionais”: aquela do ocupado.

O que estava em jogo no projeto proposto pela história do cinema brasileiro de Paulo Emílio era a formação de um mercado interno do produto nacional, do filme brasileiro mesmo. Essa

31. A *Revista Brasiliense*, da qual Caio Prado Júnior era o maior expoente, também foi veículo das constantes críticas do historiador à tendência nacionalista de união de classes. Especificamente sobre a vertente nacionalista da revista. Cf. (AQUINO, 2006).

defesa da formação de um mercado interno voltado para atender as necessidades internas, nacionais, indubitavelmente teve como um de seus expoentes de vulto Caio Prado Júnior. Em *A Formação do Brasil contemporâneo* (1942), assim como em *A revolução brasileira* (1966), de um modo geral, o historiador defendeu que o “sentido da colonização” do país era aquele da exploração capitalista colonial, caracterizado pela produção agrícola voltada para o mercado externo, promotor do baixo nível da vida material e social, bem como da ausência de um mercado interno industrializado, voltado para o atendimento das exigências internas. Tal tese também se fez presente na obra de Paulo Emílio, sobretudo naquilo que se refere ao critério de definição de autonomia do mercado interno, pois, para o crítico, a autonomia do cinema brasileiro, isto é, seu desenvolvimento a contrapelo do subdesenvolvimento, dependeria da formação de um mercado interno do filme nacional, o que incluía as noções de produção, distribuição, exibição e consumo. Nessa medida, não foram em vão os apontamentos positivos de Paulo Emílio atinentes à “Bela época” do cinema brasileiro, pois naquela período todo o mercado interno do filme nacional pareceu ser marcado pela proeminência nacional, sendo brasileira a esmagadora maioria dos filmes produzidos, distribuídos, exibidos e consumidos.

Não é de se estranhar que, em seu viés econômico, a história do cinema brasileiro de Paulo Emílio, em todos os momentos em que alguma das noções produção, distribuição, exibição e consumo apareceram atrelada aos interesses nacionais — voltadas mesmo para o mercado interno — os apontamentos foram de ordem positiva. Se atentarmos aos argumentos relativos à “Bela época”, veremos que foi o momento de ápice no qual todas essas noções se articularam para o mercado interno. Na terceira época: 1923-1933, à crítica cinematográfica, como elemento constituinte desse todo complexo do mercado interno de filmes, foi atribuído o papel de propulsora de

uma “consciência cinematográfica nacional” e, conseqüentemente, do surgimento de focos de produção em diversos locais do país. Os filmes cômico/populares (chanchadas), apesar de todo o cabedal de desqualificação estética, foram elogiados justamente em função de seu organizado esquema de produção-distribuição-exibição e, de certa forma, apareceu positivamente. Por fim, o *Cinema Novo* e suas origens nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, nitidamente foi visto como o melhor momento artístico do cinema nacional, sendo que, do ponto de vista econômico, foi encarado positivamente justamente por ir na contramão do esquema de produção-distribuição-exibição-consumo voltado para os interesses externos.

A história de Paulo Emílio possuiu outro ponto de interlocução com as teses de Caio Prado Júnior quando tratou do papel do Estado na alteração significativa do complexo econômico voltado para o mercado externo. Em sua ótica, o Estado, mesmo emanando do ocupante, tinha papel fundamental na constituição de um mercado interno autônomo. Acerca das questões que giravam em torno dos meios para a alteração do quadro de invasão do mercado interno pelos filmes estrangeiros, depreende-se que Paulo Emílio enxergava nas medidas estatais uma via para a “desocupação do mercado”, bem como para a alteração de uma estrutura crônica de distribuição, exibição e consumo dominada pelos interesses externos que bloqueavam nossa produção cinematográfica. Isso porque a economia livremente nas mãos da iniciativa privada tenderia a se virar unicamente para a obtenção de lucro, obtido por meio da distribuição e exibição dos filmes estrangeiros. Nessa medida, caberia ao Estado o papel de se impor contra a dominação econômica de nosso mercado interno. Tal perspectiva encontrou intersecção com a proposta de Prado Júnior (1966), pois, para o historiador, a iniciativa privada, com tendência primordial à obtenção de lucros, não contribuía para a diversificação da produção nacional, influenciando diretamente na permanência do caráter especialista da produção interna voltada para

bens de exportação. Nessa conjuntura, um dos passos fundamentais para alterar tal estrutura, isto é, colocar em processo a “revolução brasileira”, consistia em atribuir o papel de regulação da economia ao Estado. É nesse sentido que ele salientou:

A intervenção decisiva do Estado nas atividades econômicas e geral controle delas já exclui desde logo a ação direta do imperialismo cujo sistema e funcionamento se regem — e não podem deixar de ser assim — por outra ordem de normas, a saber, a livre iniciativa e liberdade econômica em geral (PRADO JÚNIOR, 1966, p. 311).

Caberia ao Estado interferir na economia a fim de afastar a intervenção direta do imperialismo. O Estado como regulador do processo econômico, para Prado Júnior, barraria a unicidade de interesses da iniciativa privada somente por lucro, promovendo assim uma maior diversificação da produção industrial interna e, por conseguinte, aumentando o padrão social da população e o seu consumo interno, ou seja, sua integração. Dando voz a Caio Prado:

Em suma, numa economia “integrada” (que entendemos aqui em contraste com a economia “colonial” de nosso tipo) as atividades produtivas e o mercado consumidor se entrosam e compõem entre si de tal forma, que não somente a presença do mercado estimula as atividades produtivas, como também, inversamente, essas atividades e os indivíduos nelas aplicados determinam um mercado e, pois, incentivam a produção (PRADO JÚNIOR, 1966, p. 249).

Não era essa a mesma proposta de Paulo Emílio? Acreditamos que sim. Evidentemente o resultado final pelo qual houve o encaminhamento de solicitações por medidas estatais era primordialmente aquele de aquecer o setor produtivo dos filmes nacionais, que certamente promoveria alguns desdobramentos econômicos e artísticos importantes no sentido de tornar o cinema brasileiro competitivo no mercado cinematográfico, especialmente o interno.

Em suma, a interlocução teórica do discurso histórico de Paulo Emílio com as teses de Caio Prado Júnior culmina na ideia da necessidade de intervenção estatal na economia³², pois, apenas seguindo os princípios de livre mercado, da livre concorrência, o cinema brasileiro continuaria marginalizado em nosso próprio mercado. Esta intervenção teria que viabilizar um cinema nacional livre de qualquer influência do capital estrangeiro.

Considerando que, por um lado, como aponta José Mário Ortiz Ramos (1983), naquele período existia uma vertente “nacionalista” da cinematografia brasileira — na qual se arremetiam vários cineastas e produtores ligados ao *Cinema Novo* — contrária à adaptação do cinema brasileiro ao processo de substituição de importações característico da industrialização nacional³³ e, por outro, no interior dessa vertente havia uma plena adesão às concepções de Paulo Emílio, seguimos o indício segundo a qual a negação da industrialização por substituição de importações também inter-relaciona teoricamente o discurso histórico de Paulo Emílio, seus seguidores e Caio Prado Júnior.

Em *A revolução brasileira* (1966), Prado Júnior defendeu a ideia de que no Brasil capitalista, em que o avanço do setor tecnológico e o aumento da produtividade eram limitados por interesses estrangeiros, a industrialização pelo modelo de substituição de importações (dominada

32. Ao abordar o período posterior à falência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, o discurso histórico de Paulo Emílio sinaliza claramente as dificuldades das empresas nacionais em concorrer diretamente com as empresas estrangeiras, sobretudo norte-americanas.

33. A polarização acerca das correntes envolvidas no campo cinematográfico nacional, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, entre uma vertente “nacionalista” e outra “industrialista-universalista”, estabelecida por Ramos, incorre num maniqueísmo que elide a complexidade de perspectivas culturais e econômicas propugnadas no âmbito cinematográfico do período, bem como generaliza até mesmo as teses defendidas no interior dos dois polos. Nota-se da posição de Anita Simis que seria melhor dividir as perspectivas em grupos que por vezes tem posturas similares e outras divergentes. Cf. (SIMIS, 1996, 270-275). Não obstante, os apontamentos de Ramos acerca da posição contrária à industrialização por substituição de importações da vertente “nacionalista”, apesar de “cristalizar” como única perspectiva para o tema defendida pelo polo, nos servem para demonstrar que há argumentos contrários à substituição de importações no discurso de Paulo Emílio.

pelo capital estrangeiro) seria incapaz de mudar a orientação da economia nacional legada pelo sistema colonial. As indústrias geradas por esse modelo, constituídas em “Trustes de âmbito internacional”, possuíam capital restrito e emprestado, fator que produziria tecnologia sempre inferior àquela estrangeira, promovendo uma industrialização limitada pelo imperialismo. Dessa maneira, a indústria substitutiva de importações era fundamentalmente constituída por empreendimentos internacionais instalados no Brasil a fim de produzirem aqui os artigos, em nível inferior, que antes nos eram enviados do exterior. Uma indústria que se pagava em última instância com recursos que o Brasil colhia de suas exportações. Portanto, não seriam apreciáveis no que tangia nosso desenvolvimento e libertação do colonialismo (PRADO JÚNIOR, 1966, p. 304-310).

Tal concepção apontada norteou muitos aderentes à perspectiva “nacionalista”, da qual, em diversos momentos, Paulo Emílio foi, na seara cinematográfica, um dos principais porta-vozes. Trazer empresas cinematográficas internacionais para o país ou mesmo construir empresas nacionais com capital estrangeiro não resolveria o problema do desenvolvimento da produção brasileira em escala industrial. No primeiro caso, as indústrias somente mudariam de localidade, produziriam aqui o mesmo que já era produzido no exterior, sem qualquer preocupação com a identidade e/ou cultura nacional. No segundo, o cinema continuaria tecnologicamente inferior, sempre um ou dois passos atrasado com relação às matrizes estrangeiras. Portanto, o tema referente ao processo de substituição de importações não aparece claramente no discurso histórico de Paulo Emílio, porém surge refutado na própria posição assumida pelo crítico, em consonância com os interesses dos cineastas cinemanovistas e sua interlocução com Caio Prado Júnior.

Paulo Emílio pode não ter tido intenção de alicerçar-se teoricamente em Prado Júnior, contudo, seu projeto historiográfico

dialogou permanentemente com as teses daquele pensador do Brasil. Nesta medida, a eficácia política da trilogia do crítico, em seu nível de diálogo com Prado Júnior, se constituiu exatamente na leitura que a *intelligentsia* nacional fez dela, sobretudo nas teses que, de maneira ensaística, foram propugnadas nas esferas culturais da sociedade brasileira. Nesse grau de interlocução, consciente ou não, radica parte da força política da trilogia de Paulo Emílio, pois aqueles interessados na história do cinema brasileiro, especialmente de vertente esquerdista, tinham na memória a vivacidade das teses de Caio Prado Júnior. Assim, ficou o espectro das teses do historiador paulista, logrando perspectivas teóricas que se faziam fortes no período de elaboração e recepção dos textos de Paulo Emílio.

Eficácia política no diálogo com ISEB e PCB

Arelada ao nível de interlocução com as duas obras de Caio Prado Júnior abordadas, a trilogia de Paulo Emílio também possui um nível ideológico de interlocução com as teses propugnadas no interior do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e do Partido Comunista Brasileiro (PCB), contribuindo, assim, para sua eficácia política no processo constituinte da matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. Levando em consideração que a leitura ideológica constitui-se em uma leitura mais estratégica, na medida em que exige um menor rigor conceitual e analítico, porém não menos eficaz, pois sua abrangência é inegavelmente maior que a teórica, analisaremos alguns elementos da obra de Paulo Emílio com o propósito de estabelecer o grau de interlocução ideológica que ela estabeleceu no seio da sociedade brasileira do decênio de 1960³⁴.

34. A escolha da década de 1960 se dá por dois motivos: primeiro, é momento no qual os debates políticos, ideológicos e culturais têm um papel fundamental para o entendimento de toda e qualquer manifestação intelectual; e, segundo, é o período em que Paulo Emílio constrói grande parte de seu discurso histórico.

Para além dos acontecimentos políticos de grande vulto do período, como os governos de Jânio Quadros e João Goulart, o golpe civil-militar de 1964 e o recrudescimento ditatorial com o Ato Institucional n° 5 (AI-5), de 1968, temos a reminiscência de duas correntes ideológicas mais largas de pensamento. Por um lado, se fazem presentes as teses desenvolvimentistas isebianas, cuja essência nacionalista e democrática sinalizava a necessidade de superar nosso subdesenvolvimento social, político, econômico e cultural por meio da união das “forças progressistas”, formadas pelo proletariado, burguesia industrial “nacionalista” e setores intelectualizados da classe média, em especial aqueles de ideologia esquerdista. De outro, a forte influência das ideias do PCB, que, fazendo uma leitura marxista da realidade brasileira, encarava o possível triunfo desenvolvimentista (revolução burguesa) como um estágio necessário no sentido de conscientização das classes sociais para se chegar ao socialismo (PÉCAULT, 1990).

Durante o decênio de 1960, mesmo com o golpe de 1964 ou o recrudescimento ditatorial em 1968, período em que o ISEB já não existia e o PCB, em diversas ocasiões, promoveu uma reavaliação do quadro brasileiro e de suas próprias teses, as reminiscências ideológicas de suas posições anteriores ao golpe persistiam com bastante força no interior dos debates atinentes à sociedade brasileira³⁵, pois, como enfatiza Antonio Gramsci (1978), um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo, mas, sim, permeado de contradições. É justamente nessas contradições, exemplificadas com as teses pré-golpe e pós-golpe, que residiu a ambiguidade do discurso histórico de Paulo Emílio, uma vez que, malgrado parte de sua trilogia tenha sido construída no decorrer da década de 1960, sobretudo após 1964, ela encontrou um campo muito propício de interlocução ideológica com as perspectivas em jogo antes e depois do golpe.

35. Sobre as reavaliações das esquerdas brasileiras no decênio de 1960. Cf. (GORENDER, 1987).

O subdesenvolvimento na obra de Paulo Emílio foi, sem dúvida, o conceito principal do qual derivaram todos os outros elementos essenciais para sua eficácia política. Desse modo, a leitura da realidade brasileira, como organizada por uma estrutura política, econômica, social e cultural subdesenvolvida, por si só dá ensejo à interlocução da trilogia do crítico com o complexo ideológico que se fez latente em todos os debates acerca da sociedade brasileira da década de 1960. Assim, termos como subdesenvolvimento e situação colonial, para Paulo Emílio, funcionavam como sinônimos de um mesmo esquema econômico — característica de exportar matéria prima e importar produtos manufaturados — e foram transplantados para a análise cultural. Foi justamente dessa condição *sine qua non* para o entendimento da realidade nacional, como problemática mais ampla, que se delineou um quadro de desdobramento perspectivo no qual ocorreu o inter-relacionamento de sua trilogia com a ideologia propugnada por diversos intelectuais brasileiros.

Uma primeira interlocução significativa com as perspectivas do ISEB residiu na própria interpretação do estado de subdesenvolvimento. Segundo Caio Navarro de Toledo (1982, p. 68), o semicolonialismo ou subdesenvolvimento foi sempre caracterizado nos trabalhos isebianos na base da situação colonial, não se distinguindo qualitativa ou substancialmente dessa, uma vez que a independência política (meramente formal) quase não alterou a estrutura da exploração à qual foram submetidos os povos latino-americanos. Portanto, mesmo com alterações na acepção dos termos — ora subdesenvolvimento, ora situação colonial, ora semicolonialismo — retém-se que o diálogo entre Paulo Emílio e ISEB atinente à estrutura subdesenvolvida da sociedade brasileira foi muito forte e deu ensejo a outras interlocuções.

Como já visto, para Paulo Emílio, o subdesenvolvimento, concretizado pela dominação estrangeira em nosso mercado interno, constitui-se no grande entrave ao desenvolvimento de nossa cinematografia. Sob esta premissa e seguindo pistas lançadas por Jean-

Claude Bernardet (1995), em especial os elementos tomados como exemplo do nacionalismo do discurso histórico do crítico, sabemos que ele, ao acentuar o “nascimento” do cinema brasileiro, incorreu em uma “profissão de fé ideológica”, na qual a busca de raízes autenticamente brasileiras para o cinema foi uma premissa preponderante no contexto de construção de uma efetiva tradição cinematográfica nacional. Aliado a isso, percebe-se que em um contexto subdesenvolvido existia a necessidade de, por um lado, legitimar o produto nacional frente ao produto que vinha de fora do país e, por outro, estabelecer as condições para uma industrialização do cinema brasileiro aos moldes da “Bela época”, isto é, desgarrada dos interesses externos, autônoma. Assim, essa ideologia de negação do presente subdesenvolvido, bem como sua inerente defesa dos filmes nacionais em nosso mercado interno, constituiu-se no bastião levantado pelo crítico na elaboração de sua história de nossa cinematografia.

Depreende-se da trilogia de Paulo Emílio que o desenvolvimento do cinema nacional dependeria da modernização industrial planejada e protegida por medidas estatais. Essa industrialização tutelada pelo Estado, ao mesmo tempo influenciaria a economia e a cultura nacional contra a dominação externa. Esse é um ponto demasiadamente complexo. Antonio Candido, em sua arguição acerca da tese de doutorado de Maria Rita Eliezer Galvão (1981), chamou a atenção para o fato de que, apesar de a formação e as bases teóricas da socióloga lhe proporcionarem uma visão clara de que o Estado era um instrumento da burguesia, em alguns momentos seu estudo deixou a impressão de que, quando entrava a ação econômica do Estado financiando a produção cinematográfica, acabava o controle da burguesia paulista sobre a produção de filmes da década de 1950 (CANDIDO, 1980, p. 128). Ao apontar que a formação e as bases teóricas de Galvão lhe proporcionaram enxergar o Estado como instrumento burguês, Candido indiretamente fez menção ao próprio orientador

da socióloga, ninguém mais que Paulo Emílio. Nesse sentido, uma questão emerge no momento: Em sua trilogia Paulo Emílio enxerga o Estado como um instrumento burguês? Abordemo-la.

Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), ao expor a dicotomia ocupado-ocupante, Paulo Emílio assinalou que trinta por cento da população brasileira (as elites brancas: a burguesia) teve impregnação de ocupantes (os colonizadores) e se considerava como tal, sobretudo pela convergência de interesses. Já o restante dos setenta por cento (a força produtora urbana e rural, os estratos medianos em sua complexa graduação e a massa dos comícios de antigamente) era ignorado no corpo social brasileiro e mobilizado conforme os interesses dos trinta por cento que agiam em benefício dos ocupantes (SALLES GOMES, 1980).

Vê-se que burguesia e ocupantes se fundiam em um mesmo estrato social, bem como os demais agentes da sociedade, sobretudo a classe trabalhadora, corresponderiam ao outro estrato considerado ocupado. Antes dessa asserção, no mesmo ensaio, Paulo Emílio, ao mencionar o poder público, ou seja, o Estado, afirmou: “Como a solidariedade do poder público é com o ocupante, do qual emana, é claro que a pressão do último sempre foi decisiva” (SALLES GOMES, 1980, p. 93). Diante disso, fica mais límpido que, para o crítico, o Estado era instrumento da burguesia, que se confundia com os ocupantes e defendia seus interesses. Entretanto, Paulo Emílio propôs que esse poder público (burguesia ocupante) defendesse os interesses dos representantes do cinema brasileiro. Ainda em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), segundo o crítico, os cineastas brasileiros, sobretudo os cinemanovistas, apesar de fazerem parte da elite branca, isto é, dos ocupantes, se solidarizaram com os interesses dos ocupados (SALLES GOMES, 1980, p. 95). Entende-se que os cineastas (representantes do cinema brasileiro), por defenderem os interesses dos ocupados, fundiam-se com eles.

A questão proposta por Paulo Emílio referente à industrialização do cinema brasileiro via intervenção estatal na economia idealizou a união de classes em prol do desenvolvimento do cinema brasileiro. A burguesia (ocupante) como poder público, deveria começar a intervir na força externa em favor dos cineastas brasileiros (representantes dos ocupados). Nesse sentido, duas problemáticas dessa concepção são fundamentais: primeiro, a ideia que outorgou ao Estado um papel fundamental no desenvolvimento nacional autônomo e, segundo, a perspectiva de que a união entre capital e trabalho seria essencial nesse processo desenvolvimentista.

A problemática tocante à legitimação da função estratégica estatal no desenvolvimento inter-relacionou concomitantemente as teses de Paulo Emílio com as do ISEB e do PCB. Com o ISEB, na medida em que, de acordo com Toledo (2005), apesar da multiplicidade de afinidades teóricas no interior daquela instituição, o projeto comum era orientado pela ideologia do nacional-desenvolvimentismo, cuja perspectiva acenava para a ideia de que através da intervenção estatal, com planejamento e regulação econômica, seria possível superar o atraso econômico-social e a “alienação cultural” daí decorrente. Em poucos termos, o Estado seria o centro, o motor, o demiurgo de todo o complexo de transformação econômica, social e política da sociedade brasileira (MIGLIOLI, 2005). E com as teses do PCB, como aponta Daniel Pécaut (1990), por ser o partido um portador da tradição estatal dos intelectuais brasileiros, que enxergavam no Estado o veículo capaz de modernizar a sociedade brasileira, realizando as mudanças estruturais necessárias³⁶.

A segunda problemática é mais profunda. Além da defesa da intervenção do Estado na economia, na trilogia de Paulo Emílio

36. Ao lado disso, pesa também o fato de, tanto na militância comunista de juventude quanto na luta pelo cinema brasileiro nos trabalhos desenvolvidos na *Cinemateca Brasileira* e na academia, Paulo Emílio ter mantido um contato muito estreito com militantes do PCB. Já na década de 1960, destacam-se Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade e Maurice Capovilla.

foi frequente a menção à necessidade de reconquista da harmonia de interesses entre produção, distribuição e exibição que imperou no período da “Bela época” do cinema brasileiro. Considerando que o crítico caracterizou produtores e cineastas cinemanovistas como ocupantes — que se colocaram no lugar do trabalhador ocupado —, bem como distribuidores e exibidores como ocupantes, a própria ideia de harmonia de interesses entre produção, distribuição e exibição sugeriu a defesa da união de classes como um pressuposto básico para o desenvolvimento do cinema brasileiro, especialmente entre aqueles que defendiam os interesses dos ocupados e a burguesia “nacional” ocupante.

Como visto, na interlocução de Paulo Emílio e Caio Prado Júnior, foram inúmeras as referências negativas do crítico à burguesia, particularmente na refutação da ideia de união de classes, propugnada por Prado Júnior pós-golpe de 1964. É exatamente nesse ponto que fica explícita a ambiguidade da obra do crítico, na medida em que ele também propôs a união entre capital e trabalho e, desse modo, dialogou diretamente com as teses de “revolução capitalista”, emprestada do materialismo histórico e presente na base do pensamento do ISEB, embora sem nenhuma ortodoxia, e de “revolução brasileira” do PCB, que é diferente em diversos níveis da “revolução Brasileira” de Caio Prado Júnior.

Quanto à “revolução capitalista” isebiana, Hélio Jaguaribe (2005), um dos fundadores da instituição, afirmou que o nacional-desenvolvimentismo atribuía à burguesia nacional, em articulação com a classe operária e a classe média moderna, papel fundamental na mobilização de um esforço de desenvolvimento industrial encaminhado para um projeto nacional. Nessa medida, como salientou Bresser-Pereira (2005, p. 52), “[...] embora a revolução capitalista fosse marcada pelo conflito social, a formação do Estado nacional se fazia, necessariamente, por intermédio de uma aliança entre capital e trabalho”. A essência dessa interlocução ideológica

estabelecida pela perspectiva da união de classes de Paulo Emílio indubitavelmente residiu na luta por um mercado interno nacional autônomo. Para o crítico, a autonomia do mercado cinematográfico nacional, isto é, sua dissociação da situação colonial ou do subdesenvolvimento, dependia da junção de interesses comuns entre produção, distribuição e exibição cinematográfica, articulados à proteção e intervenção estatal. Tal luta pela autonomia do mercado interno foi outro ponto de convergência entre a trilogia do crítico e os ideais presentes no momento de fundação do ISEB. Candido Mendes de Almeida (2005), destacou que a crítica à estrutura semicolonial brasileira, aliada à perspectiva de militância intelectual para conjugar a industrialização do país, no intuito de começar a buscar um mercado interno autônomo, eram as tarefas para as quais se deu o surgimento do ISEB.

Já no interior do PCB, embora suas teses subdividissem a burguesia nacional em diversas classificações, os documentos do partido sinalizavam um consenso com a ideia de que era preciso uma união com a burguesia “nacionalista”. Guido Mantega (1991) demonstrou que desde 1958, com a *Declaração de Março*, o partido reconhecia o fortalecimento da burguesia nacional com o desenvolvimento capitalista brasileiro pautado na industrialização, bem como apontava a necessidade de sua inclusão na frente revolucionária³⁷. Da concepção pecebista, originou-se uma divisão do corpo social brasileiro fortemente ancorada na ideia de que nossa sociedade era dividida entre setores com interesses nacionais (proletariado rural e urbano, setores da classe média e burguesia industrial nacionalista/revolucionária) e setores defensores dos interesses estrangeiros (capitalistas estrangeiros e grandes latifundiários, associados aos imperialistas). Em outros termos, proletariado, classe

37. Diga-se: tal tese já vinha sendo demasiadamente criticada por Caio Prado Júnior, mesmo antes do golpe de 1964.

média e burguesia nacionalista/revolucionária eram vistos pelo PCB como aliados que almejam realizar a revolução democrático-burguesa, naquele momento considerada etapa necessária para chegar ao socialismo (PÉCAULT, 1990; CARONE, 1988).

Em verdade, no plano ideológico o diálogo referente à burguesia nacional se deu em dois movimentos: o primeiro, de que acabamos de tratar, no qual essa burguesia era encarada como aliada no processo de industrialização do cinema brasileiro; e um segundo, que iremos abordar no diálogo da trilogia de Paulo Emílio com os ideais cinemanovistas, em que as críticas à burguesia serão alicerçadas na refutação dos valores universais no sentido de se buscar uma cultura autenticamente nacional. Este caráter ambivalente do projeto historiográfico de Paulo Emílio é extremamente significativo, pois, se em diversas passagens de sua trilogia se nota a proposta de união de classes (exposta acima), em outros também se encontram críticas radicais e taxativas à própria burguesia.

À luz disso, como entender essa questão na trilogia de Paulo Emílio? Do ponto de vista político-econômico, as evidências indicam que o crítico não enxergava outro caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro senão o da união com a burguesia. Todavia, como cinema não consiste apenas em produto industrial, mas também manifestação cultural, a cisão com os valores burgueses era inevitável para uma verdadeira manifestação nacional. Essa segunda vertente aparece no *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), quando Paulo Emílio tratou do contexto cinematográfico nacional pós-*Vera Cruz* e não poupou críticas ao desinteresse dos setores industriais e estatais pelo cinema nacional, bem como se aprofundou na recusa dos valores universais burgueses, argumentando:

O malogro industrial não teve consequências fatais. [...] O principal beneficiário da herança do esforço cosmopolita foi um pequeno grupo paulista que adquiriu fisionomia própria

e cuja influência se manifesta fortemente no cinema oficial de nossos dias. Justifica-se, pois, que se defina a ideologia do grupo apesar da pobreza de sua contribuição à cultura nacional. Essa definição facilitará, aliás, a compreensão de um traço curioso no fenômeno do subdesenvolvimento: a tonalidade especial que pode assumir o anseio de ascensão individual no status quo da sociedade. A afirmação dos aspectos exteriores da riqueza e do poder, isto é, o arrivismo, pode coexistir ou ser totalmente substituída pela vivência de sentimentos fantasiosos atribuídos à elite, nostalgia, pessimismo e gosto pela decadência, enfocados na mais total ausência de senso crítico e de humor. Os arrivistas do espírito desejam atingir verdades universais e permanentes do ser humano acima de qualquer conjuntura social definida. As intenções sublimes não se separam, porém, — e aqui o grupo entra realmente em comunhão com a camada social à qual aspira — de um conservantismo que pode eventualmente descambar na delação (SALLES GOMES, 1980, p. 33).

Uma leitura rasa não deixa perceber críticas que extrapolem as características estéticas do cinema desse tal grupo paulista. No entanto, Paulo Emílio afirmou em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) que: “[...] a solidariedade fundamental do poder público é com o ocupante, do qual emana [...]” (SALLES GOMES, 1980, p. 93). Neste sentido, Estado e burguesia formavam um corpo uníssono em sua concepção. Portanto, suas colocações problematizaram todo o complexo que envolvia produção, distribuição e exibição do cinema brasileiro dito oficial.

No bojo dessa problematização ganham vulto as ferrenhas críticas à burguesia, que foi duramente atacada. Economicamente, foi tida como defensora do livre mercado, portanto, vinculada aos interesses estrangeiros. Culturalmente, tomada como propulsora de uma concepção de valores universais que maculavam nossa cultura original. Radicalizando suas colocações, ao afirmar que o conservantismo daquele “grupo paulista” poderia descambar na delação, Paulo Emílio

não descartou a possibilidade de considerá-los traidores de interesses nacionais, em última análise, traidores do cinema brasileiro. Buscando sintetizar a posição do crítico, depreende-se que ele partiu da crítica à burguesia como classe, para chegar ao ataque nos valores burgueses tidos como universais, sobretudo em função do golpe de 1964.

Tal crítica aos valores universais encarados como elementos que maculam nossa cultura original também foi encontrada em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) por Ismail Xavier. Debatendo o texto e refutando uma posição de Jean-Claude Bernardet segundo a qual Paulo Emílio propôs a recusa do cinema veiculado por organismos de repressão comercial, e não especificamente de valores universais, Xavier enfatizou que Paulo Emílio buscou os aspectos positivos do cinema nacional naquilo que era peculiar. Em suma, havia uma desconfiança geral quanto à aplicação de categorias universais à expressão cinematográfica nacional (XAVIER, 1980, p. 7). Já demonstramos a ambiguidade do texto de Paulo Emílio que possibilitou uma leitura ideológica. E é exatamente nesse sentido que se deve entender a refutação de Xavier à interpretação de Bernardet. Dessa maneira, as críticas de Paulo Emílio aos valores universais foram recebidas no seio da intelectualidade brasileira pelo estabelecimento de uma relação de alteridade, na qual a dialética ocupante-ocupado, entendida como correlata de metrópole-colônia, desenvolvido-subdesenvolvido, eu-outro, sinalizou claramente o externo como grande inimigo dos interesses internos, da “legítima” cultura nacional.

Em linhas conclusivas, esta crítica aos valores burgueses, automaticamente vinculados aos interesses externos, levou Paulo Emílio ao encontro das categorias de “dependência” e “alienação” alimentadas pelos intelectuais do ISEB. De acordo com Toledo (1982), o conceito de “dependência” no interior da obra iseiana foi utilizado para definir tanto situação colonial, como subdesenvolvimento ou semicolonialismo. Dessa forma, a dependência poderia ser identificada

plenamente com a “alienação”, pois nenhum autor isebiano se preocupou em estabelecer possíveis distinções de alcance teórico entre ambas as categorias, tomando-as sempre indistintamente. Neste sentido, a perspectiva isebiana acentuou que a passagem do subdesenvolvimento ao desenvolvimento, o término da alienação econômica, teria como consequência a extinção das alienações política e cultural (TOLEDO, 1982). Esse tema foi outro ponto de interlocução entre Paulo Emílio e a obra isebiana, especialmente de Roland Corbisier, na medida em que o intelectual isebiano se aprofundou nessa tese e sempre enfatizou o caráter alienado, dependente, transplantado e mimético das produções espirituais no país subdesenvolvido. Para Toledo, além de Corbisier, para todos os intelectuais do ISEB, se no subdesenvolvimento tudo seria subdesenvolvido, a esfera cultural não seria alheia a tal situação, pois todas as suas produções teriam a marca da “alienação”, portanto, nossa cultura não poderia ser senão um subproduto da cultura metropolitana (TOLEDO, 1982).

Eficácia política no diálogo com o cinemanovismo

A ambiguidade do discurso histórico presente na trilogia de Paulo Emílio proporcionou recepções diferenciadas, que, além de fornecerem uma maior amplitude ao seu discurso histórico acerca do cinema brasileiro, condicionaram também a adesão ideológica da corporação de cineastas cinemanovistas, resguardando aos seus textos outro viés de interlocução. Em mesa redonda no Museu *Lasar Segall*, em São Paulo, Jean-Claude Bernardet revelou a recepção dos cineastas cinemanovistas aos conceitos ocupado e ocupante elaborados por Paulo Emílio no ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), argumentando:

Um dado histórico que acho importante é que pouco depois de publicidade do texto [1973] houve um seminário chamado “Vai

chover na caatinga” organizado por um cineclube da PUC e para esse seminário os estudantes haviam convidado uma série de cineastas e particularmente muita gente ligada ao Cinema Novo como Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor e outros. E logo no primeiro dia (o seminário estava previsto para quatro dias) alguém disse que o texto do Paulo Emílio havia dito tudo o que havia para dizer e colocado tudo aquilo que cada uma das pessoas gostaria de colocar. Então um primeiro dado é que o texto sensibilizou tremendamente um certo grupo de cineastas, que estava por volta dos 35/40 anos e todos eles provindo ou ligados ao Cinema Novo. Quer dizer, houve uma identificação total a ponto de muitas vezes em suas intervenções as pessoas lerem trechos do texto como se fossem suas próprias palavras. Um dado importante, inclusive para entender o texto na sua época, é que ele representava um certo momento de consciência de um certo grupo de cineastas. No segundo dia, os cineastas perceberam o seguinte: que apesar de conhecerem muito bem o texto, os estudantes não conheciam nem o texto nem a revista. Decidiram então para o terceiro dia, não só mimeografar o texto como convidar uma pessoa que era ao mesmo tempo sociólogo e cineasta, o Sérgio Santeiro, para fazer uma apresentação-resumo do texto [...] ele retomou as colocações feitas anteriormente pelos outros cineastas identificando o cineasta como o ocupado. E não houve por parte não só do Sérgio, como de nenhuma das outras pessoas que entrevistaram anteriormente, qualquer dúvida quanto a essa identificação total entre o conceito de ocupado do Paulo Emílio e os cineastas. Apesar de existir no texto alguns momentos em que a gente pode discutir se realmente o cineasta é exatamente o ocupado. Depois, fui conversar com o Sérgio, para dizer que eu discordava inteiramente da apresentação que ele tinha feito, que o texto tinha uma ambiguidade que ele havia simplesmente eliminado. A resposta que eu recebi do Sérgio foi que o texto é ambíguo e mais complexo do que a apresentação que ele havia feito, mas que era tático interpretar o texto desse modo (BERNARDET, 1980, p. 2-4).

Foi sugerida uma aceitação ideológica por parte dos cineastas cinemanovistas acerca do conceito de ocupado. Obviamente houve ambiguidade no manuseio dos conceitos de ocupante e ocupado por parte de Paulo Emílio, porém a posição estratégica na luta em prol do cinema nacional deu ensejo à apropriação do conceito de ocupado por parte dos cineastas. Em poucos termos, como sendo sua própria classe. Sob este prisma, o pressuposto da interlocução entre a trilogia de Paulo Emílio e as propostas do *Cinema Novo* já se justifica. Entretanto, é preciso ressaltar também que, nesse processo, a fundação de uma “tradição cinematográfica” e “historiográfica” do cinema nacional possui uma ligação muito tênue com as perspectivas do crítico e dos cineastas em evidência. O cinema, especialmente o Novo, e os estudos desse cinema, nessa medida, muitas vezes se confundiram, interagindo na troca de legitimidade.

Após seu retorno para o Brasil em 1954, Paulo Emílio, como já dito, passou a escrever com maior frequência na imprensa especializada. Até aproximadamente 1962, no *Suplemento Literário*, dedicou a maioria de seus artigos à cinematografia soviética, ao neorrealismo italiano, à *Nouvelle Vague* francesa, ao cinema norte-americano, especialmente Orson Welles e Chaplin, ao cinema alemão e à conjuntura dos estudos de cinema nacionais e da *Cinemateca Brasileira*. Nesse período, ele acompanhou atento a repercussão do malogro industrial paulista, as investidas de Walter Hugo Khouri e o surgimento da perspectiva independente com *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos. Se a primeira película de Pereira dos Santos havia despertado nele uma profunda esperança, a segunda o decepcionou por seus problemas internos de técnica e narrativa, enquanto, em contrapartida, *Estranho encontro* (1958, Walter Hugo

Khouri) passava a sensação de um estilo à procura de um autor e de uma história (SALLES GOMES, 1981, p. 349-355, vol. 1).

Em 1960, a *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, realizada em São Paulo, trouxe para centro do debate o *Cinema Novo* com a exibição do curta *Aruanda* (1959, Linduarte Noronha). Automaticamente, Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl, colunistas ao lado de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*, iniciaram uma campanha pró-*Cinema Novo* em seus artigos. À revelia do que se esperava dele, Paulo Emílio acompanhou os debates sem se pronunciar enfaticamente em favor do movimento que surgia. Isso pode ser notado em dois momentos posteriores. Primeiro, em correspondências entre ele e Glauber Rocha, em novembro do mesmo ano. Do set de filmagem de *Barravento* (1962), o cineasta lhe endereçou uma carta explicando o roteiro da película (ROCHA, 1997), obtendo resposta curta, resumindo-se a algumas considerações acerca das personagens e ao incentivo a Glauber em sua empreitada (ROCHA, 1997). E segundo, em artigo de Paulo Emílio um mês depois, no qual demonstrava suas impressões acerca do que significou a *I Convenção*, revelando certa afeição com relação ao movimento que estava surgindo, porém não deixando de destacar que o cinema fazia parte de um complexo que envolvia indústria e comércio (SALLES GOMES, 1981, p. 305-308, vol. 2). Em vista disso, nota-se que ele ainda se manteve um pouco à margem da euforia em torno do *Cinema Novo*.

Já em 1961, na *Homenagem ao Documentário Brasileiro*, organizada por Jean-Claude Bernardet, que inaugurou as atividades cinematográficas da *Bienal de São Paulo*, o filme *Aruanda* (1959, Linduarte Noronha) foi reapresentado ao lado dos lançamentos *Arraial do Cabo* (1960, Paulo César Saraceni) e *Couro de Gato* (1961, Joaquim Pedro de Andrade). Sem dúvida, a Bienal ampliou o

raio de visão sobre os filmes do *Cinema Novo*, ao ponto de Glauber Rocha, em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), avaliar da seguinte forma:

Além da homenagem, intenções polêmicas de grandes consequências. Num primeiro bloco, oportunamente marcada por um violento artigo que Gustavo Dahl enviou da Itália para o Suplemento Literário do Estado de São Paulo, “Coisas Nossas” — estouraram para o público paulista Arraial do Cabo, Aruanda e Couro de Gato. Se o Festival de Cinema Latino-Americano, com panfletos de Joaquim Pedro de Andrade, as discussões de Paulo Cesar Saraceni e as rigorosas ideias de Gustavo Dahl marcaram o advento do Cinema novo brasileiro na Europa — esta semana na Bienal de 1961, com artigos de Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet; apoio definitivo de Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá de Andrade e Almeida Salles; ruptura com os cineastas adeptos da coprodução, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico com a polêmica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio de Mário Pedrosa [...] (ROCHA, 2003, p. 130).

É interessante o apoio definitivo de Paulo Emílio ao *Cinema Novo* ser enquadrado por Glauber Rocha no momento logo após a Bienal. O próprio crítico, em depoimento de 1977, colaboraria com os apontamentos de Glauber ao argumentar: “Quando começou o Cinema Novo, me senti muito próximo do movimento, havia um pensamento que nos identificava. No fim do Cinema Novo, muita gente se afastou, perdeu o interesse. O meu continua até hoje” (SALLES GOMES, 1978, p. 21). No entanto, é preciso ponderar os argumentos de ambos, pois, com bem enfatiza Carlos Alberto Vesentini (1997), o movimento de rememorar um acontecimento é substancialmente influenciado pela força e a capacidade dos fatos ocorridos posteriormente a tal acontecimento. Em vista disso,

percebe-se que, tanto Glauber³⁸ quanto Paulo Emílio, rememoraram o passado informados pelas conjunturas de seus respectivos presentes — o cineasta, em 1963, em que Paulo Emílio já havia declarado apoio, e o próprio crítico, em 1977, elidindo sua reticência com relação ao movimento em seu período de gênese —, reforçando uma memória histórica constituída posteriormente aos acontecimentos da Bienal.

Ao contrário das afirmações de ambos, até ao menos 1962, Paulo Emílio continuava com sua posição reticente acerca do movimento cinemanovista que se formava, porém acompanhando de perto a repercussão e os prêmios internacionais conquistados pelos filmes do movimento, pois era leitor assíduo do *Cahiers du Cinéma*, bem como possuía conhecimento profundo das perspectivas do “cinema de autor” de Truffaut, Godard, Chabrol e Rohmer. Diante disso, o que explicaria tal reticência inicial com o *Cinema Novo*? De acordo com Souza, ela pode ser explicada

Em parte porque quando o movimento alcançou certo nível de organização enquanto tal, [...] o pensamento e a produção de artigos [de Paulo Emílio] para o Suplemento Literário e Visão tinham entrado em declínio. Em parte, ainda, porque os curtas que chamavam a atenção para o grupo de jovens cineastas emergentes não eram um movimento cinematográfico dentro de uma concepção restrita que privilegiava o longa ficcional em circulação comercial, ambos signos determinantes para a consagração e observação acurada (SOUZA, 2002, p. 247).

38. A memória histórica de Glauber parece muito bem construída no sentido de legitimar o movimento por meio da adesão de Paulo Emílio logo no início. Em outro texto de sua autoria, o cineasta incorre no mesmo movimento quando afirma: “Bienal: *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro, faz sucesso. Polêmica, Paulo Emílio diz que o cinema brasileiro estava surgindo, *A grande Feira* rompe bilheterias, *Mandacaru Vermelho* desperta entusiasmo da melhor crítica, Ruy Guerra parte para fazer *Os Cafajestes*, Miguel Torres para *Três Cabras de Lampião*, Carlos Diegues, Leon, Marcos, Miguel lançam mãos em *Cinco Vezes Favela*, Paulo César se lança em dois projetos, *A Crônica da Casa Assassina* e *Amor de Gente Moça*. Na Bahia, Rex Schindler edita *Festival de Arraias* e da Paraíba nos chega a notícia de que Linduarte Noronha não está parado” (ROCHA, 1981, p. 17).

Dessa maneira, fica mais compreensível a posição de Paulo Emílio, pois ele mesmo, em artigos de 1962, revelou certa cumplicidade com os cinemanovistas, porém encarando o movimento como embrionário. No primeiro, em 24 de março, enfatizou:

Na conjuntura salvadoriana a expressão “cinema baiano” é ampla e envolve, num só movimento, cultura, crítica e produção cinematográficas. Essa situação dá aos acontecimentos da Bahia uma singularidade que provoca o interesse, conquista a cumplicidade e acaba mergulhando o observador [ele próprio Paulo Emílio] numa tensa esperança. No quadro geral do grande cinema brasileiro que certamente irá eclodir na década em que vivemos, a participação baiana será eminente, e os estudiosos irão um dia pesquisar o seu nascimento. [...] A reflexão ideológica a respeito do cinema na Bahia ficará melhor situada por ocasião do exame crítico dos filmes de longa-metragem que têm sido ou estão sendo realizados no Salvador. A Grande feira, já lançado, Barravento, pronto, e Tocaia no asfalto, em meio de filmagens (SALLES GOMES, 1981, p. 401, vol. 2).

O crítico cinematográfico demonstrou captar o que estava por vir na cinematografia nacional com a emergência do cinema baiano, berço do *Cinema Novo*. Além disso, revelou sua cumplicidade, sem, entretanto, negligenciar a concepção de que um movimento cinematográfico seria pautado pela produção de longas-metragens.

No segundo artigo, em 6 de outubro, ao falar da *Semana do Cinema Novo Brasileiro*, realizada em Florianópolis, o crítico incorreu na mesma perspectiva quando argumentou:

O Cinema Novo Brasileiro propriamente ainda não existe, o que não impede que já tenha adquirido certa celebridade e, sobretudo, esteja cumprindo plenamente sua missão. Cinema Novo é um grito de guerra à procura das guerras que mais lhe convêm. É uma bandeira indiscutível revolucionária que ainda não encontrou a sua revolução. [...] Foi em Florianópolis que descobri o Cinema Novo dentro de mim (SALLES GOMES, 1981, p. 406, vol. 2).

Nesse processo, Paulo Emílio aliava-se a críticos como Jean-Claude Bernardet, Almeida Salles, Rudá de Andrade e Gustavo Dahl em defesa dos ideais estéticos da trupe cinemanovista encabeçada por Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman e outros. Era o começo do diálogo entre o crítico cinematográfico e *Cinema Novo*, pois, como afirmou Maurice Capovilla, o Paulo Emílio tornou-se um ímã que atraía os cineastas cariocas (cinemanovistas) à *Cinemateca Brasileira* (MATTOS, 2006).

A defesa incondicional veio em breve. Em 24 de novembro do mesmo ano, o crítico discorreu sobre o *Primeiro Festival de Cinema Brasileiro*, realizado na Bahia, cobrando investimentos públicos no cinema baiano:

Os homens públicos da Bahia tomam paulatinamente conhecimento do cinema brasileiro depois de o assunto já ter abrasado e imaginação da comunidade local em todos seus níveis, desde as elites culturais e econômicas até a massa imensa, vibrante e colorida dos espectadores. Os responsáveis pela administração ainda se encontram na fase vaga de enxergar o cinema feito na Bahia como um propulsor do turismo, mas já têm diante dos olhos o campo de trabalho e vitalização econômica que oferece essa nova atividade industrial e não é possível que se abstenham de tirar em tempo todas as consequências úteis do fenômeno (SALLES GOMES, 1981, p. 431, vol. 2).

À luz de uma perspectiva histórica na qual revisitar o artigo em seu contexto ulterior nos permite notar um ideal que permeará todas as esferas da cultura cinematográfica nacional, percebe-se que é exatamente essa a fisionomia que a crítica de Paulo Emílio irá tomar a partir de então. Ao afirmar as perspectivas econômicas do *Cinema Novo* a ponto de apontá-lo como uma atividade industrial, o crítico tinha em vista, além das possibilidades estéticas, o florescimento de

uma cinematografia nacional que fosse viável em termos de indústria diante do esmagador domínio estrangeiro no mercado brasileiro.

Em 1963, um ano antes da produção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o livro-manifesto de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, lhe outorgou *status* de grande teórico do *Cinema Novo*. Congregando artigos publicados em jornais — como o *Diário de notícias*, da Bahia, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro — e outros inéditos, Glauber efetuou um recorte cronológico, de 1930 a 1960 (iniciando-se com Humberto Mauro e terminando com as produções cinemanovista) articulado a apreciações estéticas balizadas pelo objetivo de delimitar uma tradição para o *Cinema Novo* localizada em Humberto Mauro. Esse objetivo o levou a buscar as origens das experiências estéticas que lhe importavam e, assim, deveriam nortear a cinematografia nacional, contrapondo a tríade autor/cinema independente/revolução — exemplificados por filmes de Humberto Mauro, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e as películas cinemanovista —, tida como positiva, à tríade artesão/cinema industrial/conformismo — apontados em filmes de Mário Peixoto, da *Vera Cruz*, de Walter Hugo Khouri e as “chanchadas” —, tida como negativa. Apreciando a obra, Ismail Xavier (2003), apontou que a apreciação do estilo e do desempenho dos cineastas seria essencial para a construção de uma escola nacional, pois, embora veículo de realidades e participante do complexo cultural, o filme deveria ser examinado com rigor em termos do cinema como arte.

Em termos gerais, uma análise formal dos filmes nacionais sustentou a empreitada radical de Glauber, cuja principal finalidade era a invenção de uma tradição que interessava para o programa do *Cinema Novo*. Dessa maneira, o ponto fundamental foi sua defesa do

“cinema de autor”³⁹, utilizada para evidenciar os cineastas que realmente o interessavam, na medida em que conseguiram fazer um cinema comprometido com a realidade social e, apesar dos poucos recursos e dos entraves causados pelo estado geral de subdesenvolvimento, bem elaborado esteticamente⁴⁰. Observa-se que Glauber Rocha (2003) se apropriou da diferenciação feita por Paulo Emílio entre cineastas autores e cineastas artesãos, tomando partido radical dos autores, que, segundo ele, seriam os maiores responsáveis pela verdade, pois sua estética seria uma ética e sua *mise-en-scène* uma política. Entretanto, o cineasta ignorou que o crítico cinematográfico, ao enfatizar que a ambição de autoria nem sempre resultava em contribuição para o aprimoramento da arte, havia feito uma distinção entre cineastas autores e cineastas artesãos sem deduzir hierarquia de valores, isto é, sem tomar partido de nenhum lado.

Tal movimento discursivo estabelecido pelo cineasta deu base para o estabelecimento de uma pequena querela entre as suas posições e as de Paulo Emílio, sobretudo acerca dos ideais econômicos do cinema brasileiro em geral. Glauber foi combativo, colocou no centro do debate a questão estético-política, instrumentalizada como esteira na defesa do “cinema de autor”, indissociável do cinema independente: anti-industrial. Já Paulo Emílio, apesar de aderir aos ideais estéticos cinemanovistas, tinha em mente uma ideia de unidade no plano de uma economia política do cinema brasileiro, ou seja, da luta pelo cinema nacional e sua industrialização. Isso pode ser notado com base nas afirmações de Paulo Emílio acerca do livro de Glauber:

[...] através do livro todo, a explicação que Glauber Rocha vê para o malogro do cinema brasileiro é a industrialização. Foi culpa da

39. A respeito da política dos autores. Cf. (BERNARDET, 1994).

40. Merecem destaque aqui dois artigos de Paulo Emílio que influenciaram Glauber. O primeiro é *Uma situação colonial?* (1960), destacado por Ismail Xavier (2003). O segundo é *Artesãos e autores*, cuja influência pode ser inferida com base no próprio cotejo da obra de Glauber com o artigo de Paulo Emílio. Cf. (SALLES GOMES, 1981, p. 333-340, vol. 2).

Vera Cruz. Ora o estilo expressionista, ou a mentalidade de elite, ou justificações estéticas, ou justificações econômicas, mas não a justificação econômica do nosso filme estar oprimido dentro do Brasil. Para ele, a produção industrial é o mal estar em si. Ele chega a dizer que a missão número um dos autores de filmes é lutar para impedir que a indústria floresça. Não vê que o que matou a Vera Cruz foi precisamente a mesma coisa que ameaça matar o cinema novo, que se trata de encontrar uma política para o cinema brasileiro, que os interesses das pessoas com ideias industrialistas e os interesses dos “autores” são exatamente os mesmos. Qualquer luta a respeito da decorrência estética, social, sociológica da indústria ou do cinema de autor é algo que poderá vir a ter interesse enorme quando o cinema brasileiro existir — que na fase atual, em que a missão número um é desimpedir o nosso mercado, não há motivo nenhum para não unir todo mundo que tem os mesmos interesses, seja quem for, inclusive os produtores de chanchadas (SALLES GOMES, 2003, p. 205-206).

Tal posicionamento sugere a união de interesses entre todas as variantes envolvidas na situação de subdesenvolvimento do cinema nacional. Para Paulo Emílio, ao menos naquele momento, as predileções estéticas e ideológicas tinham que ser postas à margem no propósito de se alcançar um resultado comum: a fuga da opressão e a conquista de um lugar no mercado cinematográfico nacional. Salta aos olhos uma visão madura do crítico acerca da situação do cinema nacional, pois, malgrado não enxergasse o cinema somente como produto da indústria cultural, seu posicionamento levava em conta a intrínseca relação da Sétima Arte com esta indústria, especialmente em um país como o Brasil. Em contraponto, havia uma radicalidade característica do descompromisso juvenil de Glauber Rocha, uma vez que o cineasta se inseriu nos debates teóricos sobre cinema brasileiro buscando consenso de seu juízo de valor, pautado na proposta de cinema anti-industrial.

Não obstante essa divergência, para Paulo Emílio, o *Cinema Novo* tinha o papel de catalisar as energias em prol do desenvolvimento de uma legítima cinematografia brasileira e não de desagregar, como Glauber propunha. Por esse motivo, o *Cinema Novo* passou a representar as esperanças estéticas para o cinema brasileiro na cabeça do crítico, bem como a ser fruto de constante diálogo e convergência de perspectivas. Destarte, esse cinema deveria representar a “verdadeira” realidade nacional e popular, impondo-se diante do cinema estrangeiro que dominava nosso mercado interno.

Se até meados de 1964 Paulo Emílio possuía uma visão desenvolvimentista para o cinema nacional, em que a união de forças com a burguesia “dita” nacionalista possibilitaria o desenvolvimento de uma indústria brasileira, como também aguardava um desenvolvimento mais consistente em termos de produção de longas ficcionais, após o golpe civil-militar a adesão estética e a interlocução do crítico com o *Cinema Novo* ganhou contorno mais nítidos. Isto pode ser explicado por cinco motivos básicos. Primeiro, o movimento cinemanovista já estava produzindo uma expressiva quantidade de filmes ficcionais, para Paulo Emílio, pressuposto fundamental na constituição de um movimento cinematográfico. Segundo, com o golpe de 1964, a ideia de união de forças com a burguesia industrial nacionalista para nosso desenvolvimento cinematográfico demonstrou-se, como já havia sido posto por Glauber Rocha, inviável. Terceiro, se o ambiente privilegiado pelo “cinema de autor” pré-golpe foi a dupla favela-sertão, no pós-golpe o movimento se voltou para o mundo pequeno-burguês, de arrivismo, passionalidade, acomodação, bem como para o grotesco da cultura de massa “alienada”, temas caros e muito debatidos por Paulo Emílio. Quarto, os filmes cinemanovistas já obtinham bastante prestígio perante a crítica internacional, e isso conquistava elogios de Paulo Emílio. E, quinto e mais importante: os ideais de expressão cinematográfica

cinemanovista já estavam mais precisos, uma vez que giravam em torno de representar nossa “realidade nacional e popular”.

Tal ideal foi, sem dúvida, o fruto de maior interlocução entre a trilogia de Paulo Emílio e o movimento cinemanovista. A questão do nacional-popular na cultura brasileira, embora definida e redefinida inúmeras vezes, é demasiadamente complexa, causando até mesmo certa dificuldade de análise, sobretudo se encaminhada pelo viés cinematográfico. De acordo com Maria Rita Eliezer Galvão,

A ideia de um cinema popular no sentido novo que a expressão adquire quando associada aos significados de ‘cultura popular’ no período posterior a 1955 — algo que expresse a consciência da defasagem cultural entre as diversas classes sociais — [...] vem diretamente vinculada à preocupação de transformar o cinema em instrumento de descoberta e reflexão sobre a realidade nacional (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 139).

Seguindo tal perspectiva, o *Cinema Novo* preocupou-se em utilizar elementos da cultura popular (que vem do povo) como ponte para atingir o povo. Dito de outro modo, os cineastas procuraram inspirar-se (senão apoiar-se diretamente) na cultura popular, incorporando elementos que provinham dela, porém reelaborando-os em seus filmes. Tal reelaboração transposta em matéria fílmica, para os cineastas, era exatamente o que possibilitava o ideal de conscientização desse povo (BERNARDET & GALVÃO, 1983). Isso não quer dizer que cinema popular e nacional não era feito pelo povo, pois numa ambiência de forte presença dos ideais isebianos, o povo era entendido não somente como classe desfavorecida (proletários, camponeses, etc.), mas como um organismo único, aliado à burguesia nacionalista e aos setores da classe média (os próprios cineastas).

À luz disso, cinema nacional-popular correspondeu a um processo cíclico, no qual os elementos da cultura popular (do povo) foram reelaborados e transpostos novamente para esse povo no fito

de conscientização. Esse ideal foi o primeiro ponto significativo de interlocução entre Paulo Emílio e os cinemanovistas. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), o crítico argumentou acerca da natureza social da corporação de cineastas cinemanovistas e suas propostas, afirmando com muito veemência: “Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do *Cinema Novo* foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada” (SALLES GOMES, 1980, p. 95). Subjaz desse argumento que a expressão cultural cinemanovista foi empreitada por indivíduos de origem burguesa (ocupantes), que se desprenderam dos valores universais de sua classe buscando aprofundar-se no ambiente cultural da classe trabalhadora (ocupados), a “legítima cultura nacional”. Nota-se que foi proposta uma unicidade de interesses entre classe trabalhadora (povo) e cineastas (burguesia nacional), cujo resultado foi uma representação cinematográfica nacional-popular.

Esse desprendimento dos valores burgueses, que tiveram como resultado a busca da cultura popular nacional, para Paulo Emílio representava a possibilidade de rompimento com o subdesenvolvimento, desmitificando uma imagem maculada do homem brasileiro passada por uma cultura colonizadora. Em tal processo, o aprofundamento na legítima identidade nacional passava pela articulação entre as formas modernas e o conteúdo nacional. Isso significou para o crítico uma liberdade criadora, que ligou suas propostas com as teses do *Cinema Novo* e, concomitantemente, as distanciou das perspectivas teóricas propostas no anteprojeto cultural do *Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes* (CPC-UNE), redigido por Carlos Estevam Martins. Tal distanciamento pode ser resumido em duas características básicas. Uma primeira no tocante à relação entre forma e conteúdo, indissociável para os cinemanovistas e Paulo Emílio, enquanto que, no anteprojeto cepecista, eram separadas como instâncias diversas, pois se preconizava

a manutenção de formas tradicionais e convencionais da arte popular que envolveria um conteúdo inteiramente novo, compondo a arte popular revolucionária. E uma segunda acerca da própria liberdade de criação, defendida exaustivamente pelos cinemanovistas e limitada pelo ideal do anteprojetado cepecista, à medida que era propalado um projeto político de antemão, que submetia a arte a uma linha política pré-determinada⁴¹ (BERNARDET & GALVÃO, 1983).

No movimento cinemanovista, “[...] a busca de uma linguagem própria para o cinema nacional associava-se a constante preocupação de adequação de forma e conteúdo: a um conteúdo novo deve corresponder uma nova forma” (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 157-158). Em face disso, para Paulo Emílio, a liberdade de imaginação criadora, contrapondo uma visão e direção pré-determinada, era muito significativa para o rompimento do estado de subdesenvolvimento do cinema brasileiro. Parece que a natureza do ser colonizado implicava numa estética que deveria ser destruída, no mesmo passo em que se impusesse uma linguagem nova que discutisse os problemas dessa estética. Isso correspondia a um rompimento com a cultura clássica burguesa, tomado por Glauber Rocha e os demais cinemanovistas como uma revolução. O cineasta sempre foi enfático em suas asserções, que mais eram manifestos, afirmando:

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento. A cultura colonial informa o colonizado sobre sua própria condição. O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude antecolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento inconsciente da cultura nacional, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista. [...] A revolução elevará a sociedade

41. Daí originam-se as constantes críticas sobre os cepecistas que eram feitas acerca de certo sectarismo e de visão simplista e mecânica dos processos sociais.

subdesenvolvida à categoria desenvolvida e aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmistificadora dos nacionalismos culturais, a ação civilizadora contra mitos e tradições conservadoras; a ação substituta de valores integrais de colaboração humana, que se limita pelas reminiscências do falho significado burguês da individualidade (ROCHA, 1981, p. 66-68).

Do interior dessa preocupação emergiu a questão das formas universais clássicas, tidas como elementos de mistificação do povo, veículo consistente de “alienação” cultural e política. Para o *Cinema Novo*, o essencial era que as obras populares não fosse recebidas passivamente pelo povo, mas, sim, suscitassem reflexão, pois, conforme expressou Maria Rita Eliezer Galvão, “[...] As ‘fórmulas fáceis’ [universal tradicional] induzem à passividade e em nada contribuem para o aprimoramento social ou cultural do povo. É preciso buscar a aproximação com o povo sem fazer concessões” (GAVÃO, 1983, p. 160). Em outras palavras, negar as formas universais clássicas e aprofundar-se na realidade nacional, para cinemanovistas, consistia automaticamente em se contrapor o cinema de padrões industriais da *Vera Cruz* e o mimetismo de formas hollywoodianas presentes nos filmes cômicos/populares da *Atlântida*. Tal perspectiva foi reinante na trilogia de Paulo Emílio, tanto em desqualificar os filmes cômicos/populares, sobretudo com relação à forma que “alienava”, como em acusar que as formas dos filmes da *Vera Cruz* maculavam a verdadeira expressão nacional: o conteúdo.

Seguindo tal ordem, a questão da identidade nacional e popular foi o pressuposto fundamental da trilogia de Paulo Emílio que manteve interlocução com o *Cinema Novo*. Em suas críticas, como salienta Ismail Xavier (1986), o crítico pretendia esboçar um processo em que o cinema brasileiro pudesse ser reconhecido como um sistema — aos moldes propostos por Antonio Candido em sua *Formação da Literatura Brasileira* —, no qual o diálogo entre autor, obra e público

interagissem de modo a estabelecer uma tradição e diferentes respostas a essa. Tais respostas deveriam aparecer no processo de deglutição da cultura cinematográfica universal, filtrando-as e transformando-as na legítima cultura brasileira, aquela dos ocupados que não se sentiam ocupantes. Para tanto, o *Cinema Novo* trazia para o debate a parcela de ocupados abandonados a deus-dará em reservas e quilombos de novo tipo (SALLES GOMES, 1980, p. 94-95).

A crítica aos valores burgueses universais tradicionais em favor da defesa de uma expressão cinematográfica efetivamente nacional e popular, da parte de Paulo Emílio, não só correspondeu ao conteúdo, mas também à forma das películas. De acordo com sua trilogia, as formas tradicionais não expressavam a verdadeira expressão cinematográfica brasileira. Diante disso, emerge outro quadro perspectivo de interação com os cinemanovistas. A preocupação fundamental propugnada nos quadros do *Cinema Novo* era alicerçada num ideal de produção cinematográfica, especificamente o “cinema de autor” (linguagem nova), que visava a construção de um cinema genuinamente brasileiro, profundo no sentido de olhar a realidade social e econômica do país a fim de analisá-la e transformá-la (ROCHA, 1981). Paulo Cesar Saraceni afirmou: “O cinema novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade” (SARACENI, 1993, p. 118). Glauber Rocha ia além salientando que, a câmera era um olho sobre o mundo, o *travelling*, um instrumento de conhecimento, e a montagem, uma pontuação do discurso sobre a realidade humana e social do Brasil (ROCHA, 1981).

Avaliando o sentido estilístico cinemanovista, especialmente de Glauber, primeiro em *Barravento* (1962, Glauber Rocha) e depois em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha), e o comparando com o estilo cinematográfico convencional, Ismail Xavier acentuou:

Ainda que menos sistemática, há uma semelhante desorganização da linguagem consagrada nos atropelos de Barravento, filme que não deixa de apontar na mesma direção que Acochado [Jean-Luc Godard] no tocante a essa ruptura de estilo. Sabemos que Deus e o Diabo na Terra do Sol é o momento mais amadurecido dessa ruptura, instância mais sistemática de uso expressivo da câmara na mão, do faux-raccord e da pulsação própria da experiência. No entanto, é inegável a presença, no primeiro longa de Glauber, das preocupações típicas do Cinema Novo, manifestas no estilo convulso da narração e suas contradições, correlatas a uma tentativa de totalização da experiência. Afinal, no Cinema Novo, a ideia de experiência assume uma conotação particular, identificando-se com a ideia de realidade brasileira. A contestação do universal abstrato (convencional vigente) traduz-se num projeto cultural anticolonialista porque a particularidade vivida a que se quer dar expressão mais autêntica é a do ‘subdesenvolvimento’, e o lugar dessa autenticidade é a ideologia da ‘revolução brasileira’, por oposição à ‘mentira’ do cinema colonizador (XAVIER, 1983, p. 63).

A negação do universal “tradicional” foi uma constante na produção do *Cinema Novo* e vinha em consonância com as perspectivas de Paulo Emílio. O grande influxo da estética neorrealista italiana de Rossellini e De Sica e da “política dos autores” de Bazin no *Cahiers do Cinéma*, e Godard e Truffaut, na *Nouvelle Vague*, sinalizava a importância de uma forma nova, moderna, aliada à particularidade nacional, à experiência vivida. Glauber Rocha evidenciou tal perspectiva ao argumentar:

O nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passar a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate e na hora

do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA, 1981, p. 17).

Em face do exposto, a inter-relação entre a perspectiva cinemanovista e a trilogia de Paulo Emílio atinente à refutação das formas universais clássicas pode ser entendida em dois vieses. Por um lado, num nível concreto, especialmente mercadológico, à luz da concepção da negação do cinema estrangeiro hollywoodiano, dominando nosso mercado interno. E, por outro, abstratamente, particularmente estético, pela aliança entre forma moderna nova, mesmo que estrangeira, e conteúdo próprio, verdadeiramente brasileiro.

A citação do texto de Glauber acima também revela muito da interlocução entre Paulo Emílio seu movimento. O cineasta foi enfático, apontou que os cinemanovistas pretendiam construir um patrimônio cultural nacional. Paulo Emílio também encarava o movimento sob este aspecto, pois, no *Panorama do Cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), evidenciando sua importância estética, afirmou:

Seu quadro de excelentes diretores de fitas de enredo já é grande, tendendo sempre a aumentar dia a dia: Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luís Sergio Person, Leon Hirszman, Carlo Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Júnior... Depois de Cinco Vezes Favela, filme desigual e revelador, produzido em 1962, tornou-se o Cinema Novo o responsável por quase todos os filmes nacionais importantes que têm aparecido nos últimos anos: Os cafajestes, Porto de Caixas, Deus e diabo na Terra do Sol, Os Fuzis, Esse mundo é Meu, Menino de Engenho, A grande Cidade, O Desafio, São Paulo S.A, O Padre e Moça... (SALLES GOMES, 1980, p. 78).

O crítico elencou diretores e filmes cinemanovistas conferindo-lhes o *status* de elite estética do cinema brasileiro. E ainda aprofundou a reflexão quando abordou suas adaptações literárias, ressaltando que renovavam a antiga tradição de encontros entre a literatura brasileira

com o cinema, confirmando que havia desaparecido o abismo que durante décadas divorciou o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do país (SALLES GOMES, 1980, p. 78). Nesse compasso, ao considerar este encontro entre literatura e cinema nacionais, certamente Paulo Emílio tinha vista algumas películas cinemanovistas, tais como *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos), *Menino de Engenho* (1965, Walter Lima Júnior), *A Falecida* (1965, Leon Hirszman) e *O Padre e a Moça* (1966, Joaquim Pedro de Andrade). Portanto, para ele, o *Cinema Novo* estava sendo capaz de chamar a atenção da intelectualidade nacional para um cinema “verdadeiramente brasileiro”, que estava dialogando com nossa mais “rica” tradição literária.

Em linhas gerais, nesse movimento de auto avaliação da própria cultura nacional, Paulo Emílio atribuiu ao *Cinema Novo* um papel fundamental, pois, no estado de subdesenvolvimento, o movimento representava para o cinema brasileiro aquilo que os modernistas da semana de 1922 representaram para a literatura. Isto nos remete a uma longa arguição de Antonio Candido a propósito de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), na qual ele sintetizou muito bem a trajetória das críticas de Paulo Emílio nas décadas de 1960 e 1970, revelando a chave da interlocução entre o crítico e os cinemanovistas. Ao responder questionamento de Jean-Claude Bernardet acerca do termo subdesenvolvimento para a literatura brasileira, Candido remontou ao sentido da luta encampada por Paulo Emílio, enfatizando:

[...] Vendo a preocupação do Paulo, como eu procuro ver, inserida numa certa tradição que vem dos românticos, ela se coloca com muita acuidade para o cinema, depois de ter se colocado para a literatura, para a pintura etc. No fim do século passado é que se colocou para a pintura o problema da paisagem, pois a missão francesa tinha trazido aquela pintura de atelier e fazia-se fundo de quadro como se fosse

Fontainebleu. Jorge Grimm foi um professor alemão que pôs o cavalete nas costas e obrigou os alunos a pintar o Brasil como ele era. Foi a primeira vez que se fez uma equipe pintar ao ar livre, por volta de mil oitocentos e setenta e poucos. Essa atitude se recoloca periodicamente, e tenho a impressão de que agora é a vez do cinema, ainda que você, Bernardet, não ache que o cinema tenha que passar por essas etapas; eu concordo com você. Mas o fato é que o artigo do Paulo trata muito bem dessa problemática. Ele propôs com matizes e mais nuances o problema de nós não conseguirmos deixar de indagar qual é o significado nacional de nossa cultura. Coisa que não tem sentido para as culturas matrizes. A gente não imagina sair um romance bom na França e o crítico dizer: esse é um romance perfeitamente francês, sem imposições culturais estrangeiras. [...] Mas no Brasil, para nós, ele é pateticamente atual. Nós só nos colocamos o problema da cultura para saber se ela nos explica ou se ela não nos explica. É uma instabilidade devida a isso que o Paulo debate: nós ainda não conseguimos acertar as contas com que é a nossa cultura. É a dos outros; mas na medida em que ela é dos outros, você precisa afirmar que ela é sua, é evidente. Esse é o problema no Brasil, e tem um caráter patético. Creio que no momento ele não existe na literatura, mas sim no cinema. Na música, ocorreu a geração de Villa-Lobos [...] A literatura discutiu isso à vontade na fase do modernismo e do pós-modernismo. Mas no cinema ainda está na fase mais aguda (CANDIDO, 1980, p. 17).

Paulo Emílio transpôs para o terreno cinematográfico a questão da legítima manifestação cultural nacional. Traduzindo, aquilo que já se passara na pintura, na música e na literatura foi encarado como um estágio necessário para a cinematografia nacional se impor como verdadeira expressão cultural brasileira. Na esteira desse argumento, é impossível ignorar que o diálogo travado entre Paulo Emílio e *Cinema Novo* residiu na similaridade de perspectivas estéticas entre aquele movimento cinematográfico e o modernismo

literário, sobretudo de suas respectivas primeiras fases, especialmente a adoção das conquistas artísticas de vanguarda, acompanhada da desintegração da linguagem artística tradicional (ou vigente) e a busca da “legítima” expressão artística nacional.

A congruência de perspectivas estéticas entre modernistas e cinemanovistas, colocadas nessa medida, nos diz muito no tocante à interlocução da trilogia de Paulo Emílio e o cinemanovismo, bem como revela o último ponto da eficácia política de sua trilogia acerca da história do cinema brasileiro. Em uma frase, para Paulo Emílio, o *Cinema Novo* representou para o cinema nacional aquilo que os modernistas de 1922 representaram para a literatura. Dessa maneira, não foi inócuo o posicionamento de Glauber Rocha quando, ao falar dos resultados para o movimento cinemanovista da *Bienal de São Paulo*, de 1961, afirmou: “[...] esta semana teve para o *novo cinema brasileiro* a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922” (ROCHA, 2003, p. 130). Indubitavelmente, não há como fugir da evidência de que a trilogia de Paulo Emílio consagrou tal ideia.

Em linhas conclusivas, no processo de diálogo ideológico entre a trilogia de Paulo Emílio e *Cinema Novo* havia a convicção de que o cinema brasileiro começava a produzir obras do mesmo nível cultural (e intelectual) que a literatura modernista, especialmente a poesia de Oswald de Andrade. A cópia, exemplificada com os filmes cômico/populares (chanchadas) ou os filmes da *Vera Cruz*, era finalmente superada pela adoção de conquistas de vanguarda e sua reelaboração na busca do “legítimo homem brasileiro”. Discorrendo acerca do sentimento de cópia e inadequação por parte da cultura letrada brasileira, bem como do significado do movimento modernista na alteração desse processo, Roberto Schwarz ressaltou:

Foi profunda portanto a viravolta valorativa operada pelo Modernismo: pela primeira vez o processo em curso no Brasil é considerado e sopesado diretamente no contexto

da atualidade mundial, como tendo algo a oferecer no capítulo. Em lugar de embasbacamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora (SCHWARZ, 1987, p. 37-38).

Tal como o modernismo, para Paulo Emílio, o *Cinema Novo* significava uma possibilidade de que a legítima expressão cultural nacional, de forma moderna e conteúdo legitimamente brasileiro, fosse representada nas telas de nossas salas de exibição. Esse conteúdo — a massa trabalhadora de ocupados ignorados pelos ocupantes, nossas origens, as condições sociais, políticas, econômicas e culturais — aliado à formas modernas — as conquistas de vanguarda — seria a “pedra de toque” a ser lapidada na construção de nossa própria identidade, liberta da colonização cultural, do subdesenvolvimento.

Com efeito, tal ideal garantiu à trilogia de Paulo Emílio expor um projeto em consonância com as perspectivas intelectuais de seu tempo. Ou seja, em consonância com seu lugar social, público leitor e pares intelectuais, todos formados pelo cânone Ocidental de proposta estética ancorada na tradição que separou o popular do erudito. Essa complexidade nos permite pensar no movimento proposto por Alfredo Bosi. Conforme salientou Bosi (1982), no processo de interação entre as “culturas brasileiras”, a cultura erudita (letrada, universitária) se encantou pelo que lhe parecia forte, espontâneo, inteiriço, enérgico e vital da cultura popular, diverso e oposto à frieza, segura e inibição peculiares ao intelectualismo ou à rotina universitária. Nessa medida, tanto modernismo como *Cinema Novo*, esse último em sintonia com as propostas de Paulo Emílio, buscaram renovar a cultura erudita por meio do aproveitamento, quase bruto, do que lhes parecia espontaneidade popular.

Dessa hibridéz de “culturas brasileiras” nasceu a perspectiva nacional-popular, que foi considerada a verdadeira expressão da

realidade brasileira, na contramão do mimetismo cultural que maculava o conteúdo legítimo nacional, promovendo mesmo a cópia. É exatamente essa leitura da realidade brasileira que tornou possível a união de interesses entre a trilogia de Paulo Emílio e a produção cinematográfica cinemanovista. Tal prisma foi nitidamente propalado de uma ótica específica, a da elite letrada. Paulo Emílio e cinemanovistas, assim como haviam estado os modernistas, estavam imersos em um projeto nacional de modernidade. Em seu bojo, tal projeto, que não deixava de ser oriundo de uma junção de interesses entre letrados e classes econômicas dominantes, sobretudo burguesia industrial, outorgava o papel modernizante justamente aos seus propulsores, que automaticamente se julgavam na posição de argumentar em nome de um todo uníssono.

Assim, a ideia de um país novo, a ser construído era plenamente compatível com a perspectiva utópica pressuposta por um projeto de vanguarda artística. Nesse processo, houve uma troca de legitimidades entre quem criava e quem falava da criação. Por esse motivo, à crítica de Paulo Emílio foi garantida a legitimidade de uma perspectiva discursiva que se refletia na prática cinematográfica cinemanovista, cuja base primordial considerava-se que estava esmiuçando a “legítima” realidade brasileira com um cinema nacional e popular. Do mesmo modo, ao *Cinema Novo* foi garantido o reconhecimento mais amplo e praticamente irrestrito de que sua linguagem era inovadora no sentido de expressar o “legítimo” homem brasileiro. Portanto, se chegava ao *telos* do fluxo histórico com a reposição, em moldes modernos, de uma conjuntura passada que era a utopia. Dessa fórmula emergiu um quadro discursivo no qual o *Cinema Novo* seria “consagrado” como a mais requintada manifestação cinematográfica nacional. Por muito tempo os envolvidos com cinema nacional descartaram a possibilidade de

considerar a interlocução especificamente ideológica entre Paulo Emílio e *Cinema Novo*, bem como mergulhar no processo histórico em que isso ocorreu. O resultado mais explícito dessa “ignorância” foi a fundação de uma tradição cinematográfica para o cinema brasileiro e a legitimação de uma crítica cinematográfica que se tornou historiografia.

Em última instância, é oportuno enfatizar que as próprias circunstâncias, obviamente articuladas com a capacidade intelectual de Paulo Emílio, permitiram uma profunda interlocução que se desdobrou em quatro níveis: o diálogo com Caio Prado Júnior, outros dois de profundo inter-relacionamento com ISEB e PCB e, por último, com a corporação de cineastas cinemanovistas, todos de muita influência no interior da sociedade brasileira na década de 1960, tanto no que se refere ao conteúdo político-econômico quanto ao sociocultural. Nesse sentido, a eficácia política do projeto historiográfico de Paulo Emílio consistiu pela capacidade ambivalente e até mesmo contraditória de se inter-relacionar, ao mesmo tempo teórica e ideologicamente, com as mais diversas aspirações das esquerdas brasileiras. Suas posições foram táticas, assim como foram táticas as leituras que a intelectualidade fez delas. Isso foi possível porque, na verdade, como todo grande intelectual, em meio aos embates travados no interior de nossa sociedade nos decênios de 1960 e 1970, e em prol do cinema brasileiro, Paulo Emílio conseguiu concatenar, sem ortodoxia, porém com contornos nítidos, diversas perspectivas de expressiva sustentabilidade político-ideológica, isto é, com expressiva eficácia política.

CAPÍTULO 3

Consolidação da matriz
interpretativa

Finalmente, o que é uma “obra de valor em História? Aquela que é reconhecida como tal por seus pares. Aquela que pode ser situada num conjunto operatório. Aquela que representa um progresso com relação ao estatuto dos objetos e dos métodos históricos e, que, ligada ao meio no qual se elabora, torna possíveis, por sua vez, outras pesquisas.

Michel de Certeau, in *A escrita da História*.

À luz da eficácia política da trilogia de Paulo Emílio não podemos fugir ao indício de que ela se consolidou como uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. Não menos importante é notar também que esta matriz teve seu período hegemônico entre os decênios de 1960 e 1980. Para demonstrar isso neste capítulo, algumas questões emergem para o primeiro plano: Como ocorreu a consolidação dessa matriz interpretativa? Quais foram seus principais divulgadores? Quais aspirações do discurso histórico presente na matriz que, mesmo em parte, foram atendidas pelo poder público? E como se deu esse processo que teve seu momento de ápice com a Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme)? Para respondê-las, o intuito é percorrer o movimento de consolidação da trilogia escrita por Paulo Emílio, primeiramente na academia ou sob sua influência, e, em seguida, seu entrelaçamento às ações estatais em prol da defesa do cinema brasileiro, tendo seu ápice com a Embrafilme.

A matriz e sua reprodução acadêmica

Paulo Emílio foi um intelectual engajado politicamente, cuja preocupação não se limitava apenas à interpretação crítica e formal de filmes ou do processo cinematográfico, mas, ao contrário, ampliava-se em diversas variantes que envolviam de forma direta ou indireta a cultura nacional como um todo. O conteúdo de sua trilogia, aliado ao *status* de autoridade cinematográfica no ambiente cultural de São

Paulo e, conseqüentemente, nacional, abriu-lhe caminhos para uma constante luta pelo cinema brasileiro na esfera institucional. Justamente na academia, ou sob seu raio de influência, o crítico teve seu projeto historiográfico amplamente difundido, não com uma diversidade de obras escritas de próprio punho, mas com a formação de pesquisadores que aderiram ao seu discurso. Na verdade, quando nos debruçamos sobre a historiografia do cinema brasileiro, em especial a de esfera acadêmica ou sob seu raio de influência, encontramos uma constante reprodução dos conceitos e propostas elaborados ou legitimados por Paulo Emílio. Em tal historiografia, salvo raras exceções, o marco de “nascimento” do cinema nacional, o recorte da “Bela época”, bem como a instrumentalização política do conceito de subdesenvolvimento, que promoveu uma hierarquização de movimentos cinematográficos, são explorados amiúde por diversos pesquisadores.

Em vista disso, podemos começar a sustentação de nossos argumentos abordando o marco do “nascimento” do cinema nacional (1898), que tem sua difusão ligada por natureza ao nacionalismo de Paulo Emílio. Abordando o tema, Jean-Claude Bernardet (1995) demonstrou que o marco de 1898 foi apenas mencionado por críticos como Jurandir Passos Noronha, Paulo Paranaguá, Alex Viany e Vicente de Paula Araújo, porém legitimado em sua totalidade por Paulo Emílio. Assim como o crítico legitimou integralmente o “nascimento” do cinema nacional, os trabalhos produzidos na esfera acadêmica ou sob sua influência também se apoiaram em tal perspectiva. Esse movimento se deu, tanto em urdiduras que elidiram informações concernentes às exibições públicas de 1896 e 1987 como em textos que destacaram uma filmagem de 1898 enquanto tal “nascimento”.

Posto isso, de imediato convém destacar uma passagem do *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), na qual o crítico autenticou o “nascimento” do cinema nacional como fato histórico, afirmando:

Em 1898, voltando ele de uma de suas viagens [Afonso Segreto], tirou algumas vistas da Baía da Guanabara com a câmara de filmar que comprara em Paris. Nesse dia — domingo, 19 de junho — a bordo do paquete francês “Brésil”, nasceu o cinema brasileiro. Daí por diante sucederam-se as filmagens (SALLES GOMES, 1980, p. 40).

Como destacou Bernardet (1995), enquanto Vicente de Paula Araújo afirmou que “até certo ponto” a filmagem de 1898 poderia ser considerada a certidão de “nascimento” do cinema brasileiro e Alex Viany não se referiu explicitamente a um “nascimento”, Paulo Emílio eliminou ressalvas e bateu o martelo: “neste dia nasceu o cinema brasileiro”. Portanto, o crítico legitimou o mito fundador como nenhum outro estudioso do cinema nacional, constituindo-se na matriz interpretativa do marco enquanto fato.

Em vista disso, as perspectivas da academia se alimentaram da legitimação do “nascimento” elaborada por Paulo Emílio. No intuito de já destacar isso, é oportuno recorrer à reiteração do discurso histórico presente na trilogia do crítico, dando destaque à coletânea *História do cinema brasileiro* (1987), que é expressiva porque foi publicada num momento ulterior àquele no qual somente críticos cinematográficos se debruçavam sobre a história do cinema nacional. Roberto Moura, no capítulo *Bela época (primórdios-1912)*, tem excessiva preocupação em, por um lado, não enfatizar com a devida clareza as exposições entre 1896 e 1897 e, por outro, em se ater demasiadamente à “suposta” primeira filmagem ocorrida em 1898 no Brasil. Discorrendo sobre o desenvolvimento dos aparelhos fotográficos e da emblemática primeira exibição pública de cinema em Paris, o pesquisador afirmou:

Mas são os irmãos Lumière (Clovis, físico, e Auguste, químico) em Lyon, na fábrica da família onde se industrializavam novos processos fotográficos, que, conjugando os avanços na película

sensível e no aparelho de projeção desenvolvido por óticos e mecânicos, chegam ao momento mitológico da primeira sessão pública de cinema no subsolo do Grand Café a 28 de dezembro de 1895, em Paris. Menos de sete meses depois o cinematógrafo dos Lumière já era exibido no Rio de Janeiro (MOURA, 1987, p. 12-13).

Embora no desenrolar do texto Moura tenha abordado algumas exposições ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro, suas informações são lacunares e colhidas em jornais de época que não foram questionados em sua validade e interesse. O que realmente sobressaiu foi sua afirmação referente ao curto prazo entre a primeira exibição em Paris e a posterior chegada ao Rio de Janeiro. É impressionante a diferença de tratamento quando o assunto foi a primeira filmagem, ou melhor, o “suposto” “nascimento”, pois, após delinear o percurso biográfico dos irmãos Segreto, cujo destaque foi a dedicação de Pascoal Segreto ao ramo dos entretenimentos públicos, especialmente às salas de cinema, Moura chegou à primeira filmagem, ressaltando:

Em 19 de julho, ao retornar da Europa — aonde fora mandado pelo irmão mais velho [Pascoal Segreto] para comprar novos quadros e familiarizar-se com a nova tecnologia — Afonso Segreto roda o primeiro plano em terras brasileiras, flagrando a entrada da baía da Guanabara a bordo do navio Brésil [...] A partir daí passam a registrar regularmente os acontecimentos cívicos e os personagens no poder [...] tornando-se praticamente os únicos produtores de cinema no país (MOURA, 1987, p. 18).

Qualquer semelhança com os textos de Paulo Emílio não é mera coincidência. No capítulo escrito por Moura a ênfase também foi dada à produção, sobretudo às filmagens de Afonso Segreto no eixo Rio-São Paulo. Nada se compara às informações atinentes ao empreendimento dos Segreto. Na verdade, Roberto Moura somente abordou as exposições de 1896 e 1897 devido à intrínseca participação da família do autor da primeira filmagem (Afonso Segreto) no comércio exibidor nacional.

Neste sentido, as exibições analisadas por ele funcionaram apenas como subsídios narrativos para a abordagem do percurso dos Segreto até o “nascimento” do cinema nacional, que efetivamente constituiu-se naquilo que lhe interessava.

Tal interesse pode ser comprovado em outro texto de Roberto Moura, intitulado *Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras* (1998). Nele, justamente criticando uma posição de Jean-Claude Bernardet (1995) que colocou em “suspensão” o “nascimento” do cinema nacional, a considerando “ultra vigilante”, o pesquisador acentuou:

Vigilância à parte, me parece absolutamente corrente e admissível a escolha de uma data para lembrar a atividade cinematográfica no país, e a meu ver a escolha foi feliz, pois tanto o fato — um italiano empunhando uma câmera francesa polarizado pelo carisma do Rio de Janeiro — como o homem — Afonso Segreto, realizador da maioria absoluta dos primeiros filmes aqui realizados nos primeiros quase dez anos —, são absolutamente representativos do início do cinema no Brasil (MOURA, 1998, p. 193).

Além de reafirmar sua posição acerca do “nascimento” e automaticamente legitimá-lo, Roberto Moura lançou mais evidências de seu grande interesse no “fato” (“nascimento”) e no “pai” do cinema nacional. Nessa medida, embora não tenha utilizado o conceito “nascimento” de forma taxativa, o texto do pesquisador colaborou para a sua “cristalização”, pois demonstrou um interesse excessivo no fundador de nossa cinematografia e, concomitantemente, deu mais importância à análise da “suposta” primeira filmagem em mares tupiniquins.

Em linhas gerais, o que ocorreu foi uma aceitação interpretativa de que em 1898 a bordo do “Brésil” ocorreu o “nascimento” do cinema brasileiro. Dessa forma, é oportuno salientar que a obra organizada por Fernão Ramos até hoje consiste em leitura obrigatória para aqueles

estudiosos interessados na história de nosso cinema. Portanto, a ideia de “nascimento” legitimada por Paulo Emílio obteve incidência direta nos estudos sobre cinema nacional, seja pelo modo de instrumentalização do marco/mito fundador, seja pela capacidade de elidir a importância das primeiras filmagens. Enfim, a legitimação do “nascimento” contribuiu muitas vezes para a consolidação da matriz interpretativa.

Assim como o “nascimento”, a “Bela época” do cinema brasileiro constituiu-se num recorte demasiadamente reproduzido na historiografia do cinema nacional. Atribuída à harmonia da tríade produção-exibição-público no período de 1907-1911, a “Bela época”, sobretudo sua acentuação, sensivelmente se fundiu com os interesses de criação de um tempo nostálgico que deveria ser reconquistado. Jean-Claude Bernardet (1995) nos demonstrou que a “Bela época” era inerente à exclusividade para a produção dos filmes e a consolidação dos cineastas como corporação na luta contra o mercado ocupado pelo filme estrangeiro. Neste quadro, Paulo Emílio se inseriu como arauto maior, já que acentuou o recorte do período de 1907-1911 e explicou as razões de seu devido sucesso e respectivo definhamento de maneira emblemática⁴². Tomando por base os textos que serão abordados, percebe-se que Paulo Emílio, além de legitimar o recorte da “Bela época”, deixou para seus predecessores explicações para o sucesso e declínio do período, que, embora tenham sofrido algumas alterações interpretativas, ratificaram a essência primordial do recorte e sua terminologia, cujo alicerce foi a harmonia do tripé

42. É certo que estamos orientados pela ideia de que aquilo denominado por Paulo Emílio como “Bela época” pôde ser tomado como sinônimo de “Idade do ouro”, na medida em que, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), o crítico já tenha utilizado somente o termo “Bela época” para o período supracitado.

produção-distribuição-exibição⁴³.

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos começar a demonstrar o movimento de reprodução do recorte de “Bela época” na historiografia do cinema nacional, particularmente a de cunho acadêmico ou sob seu raio de influência. Para tanto, temos que recorrer às explicações dadas por Paulo Emílio para os respectivos início, sucesso e malogro do período. Abordemos primeiro sua explicação para o início e sucesso, na qual enfatizou o seguinte:

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina do Ribeirão das Lages teve consequências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição [...] Esse subido florescimento do comércio cinematográfico em 1907 influiu diretamente na produção de filmes brasileiros [...] alguns dos novos empresários cinematográficos procuraram se dedicar simultaneamente à importação, exibição e produção de filmes [...] Tal entrosamento entre o comércio de exibição cinematográfico e a fabricação de filmes explica a singular vitalidade do cinema brasileiro entre 1908 e 1911 (SALLES GOMES, 1980, p. 41-42).

À maior distribuição de energia elétrica foi atribuído o

43. Convém destacar que, por mais que pese o fato de Paulo Emílio ter dado devida referência à obra de Vicente de Paula Araújo (*Bela época do cinema brasileiro*), tal obra foi publicada somente em 1976. Portanto, alguns anos depois de Paulo Emílio ter difundido as ideias em torno do recorte de “Bela época”. Isso, por si só, justifica nossa hipótese de que a “Bela época” foi um elemento da matriz interpretativa de Paulo Emílio. Também há de se apontar a eficácia política de sua trilogia, que já foi demonstrada no capítulo anterior.

marco de início da “Bela época”, enquanto que do entrosamento entre produção, distribuição, exibição e, conseqüentemente público, adveio o sucesso do período. Desse modo, o crítico estabeleceu um marco inicial, bem como reafirmou uma “suposta” harmonia de interesses entre comércio exibidor e a produção cinematográfica, que automaticamente se tornou uma utopia a ser reconquistada no cinema nacional.

A explicação para o término da “Bela época” é tão clássica quanto aquela para o início e o sucesso. No *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966) Paulo Emílio não explicou o fim do período, apenas apontou a queda brusca da produção, fato que foi reparado em *Pequeno cinema antigo* (1969) e reproduzido em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), quando o crítico aventou uma hipótese explicativa da seguinte maneira:

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro (SALLES GOMES, 1980, p. 29-30).

O crítico cinematográfico justificou a queda na produção e a conseqüente derrocada do período conferindo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica internacional um papel preponderante nesse processo. Grosso modo, temos a explicação para o início daquele período ancorada na ideia de uma melhoria estrutural do país. A explicação para o sucesso pela harmonia de interesses comerciais. E, por fim, a explicação para o término com base na ideia de atraso com relação à indústria cinematográfica internacional.

À primeira vista, as explicações dadas por Paulo Emílio seriam questionadas e até mesmo analisadas com maior rigor por parte de historiadores dotados de maiores recursos teórico-metodológicos e, sobretudo, mais críticos com relação aos seus documentos. No entanto, esse movimento de revisão não ocorreu, podendo ser demonstrado de modo satisfatório quando nos debruçamos sobre importantes obras atinentes à história de nosso cinema. Um exemplo límpido da reprodução do recorte de “Bela época” e as respectivas explicações que a compõem é Jean-Claude Bernardet, na obra *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979). O pesquisador utilizou-se da mesma explicação de Paulo Emílio para o sucesso e declínio do período, enfatizando:

De 1907, quando começam a se estruturar no Rio de Janeiro e em São Paulo circuitos de exibição com salas fixas e programação regular, até 1910, por maior que fosse a avalanche de filmes importados, os historiadores notam, principalmente no Rio, um certo volume de produção. Alguns destes filmes obtêm grande sucesso de público. À medida, porém, que o comércio cinematográfico internacional vai se estruturando e se fortalecendo, a ocupação do mercado interno torna-se cada vez mais violenta e diminuem as possibilidades da produção brasileira (BERNARDET, 1979, p. 11-12).

Embora não tenha utilizado o termo “Bela época” e mudado o recorte do período para o fim em 1910, Bernardet demonstrou compactuar com a ideia de harmonia de interesses entre o sistema de produção, distribuição, exibição e público elaborado por Paulo Emílio, bem como acentuou o declínio do período devido ao desenvolvimento do mercado cinematográfico externo e sua capacidade em ocupar o mercado exibidor nacional de forma ativa perante a passividade e dificuldades internas.

Esse movimento de compactuar com as explicações dadas por Paulo Emílio não foi privilégio de Jean-Claude Bernardet. Na

obra *Sétima arte: um culto moderno* (1978), Ismail Xavier também se apoiou nas mesmas explicações do crítico acerca da “Bela época” do cinema brasileiro. Ao delinear um quadro do início das ideias atinentes ao cinema no Brasil, argumentou:

Nos primeiros anos (de 1898 a 1911, aproximadamente), na denominada belle-époque do cinema brasileiro, encontramos características especiais que nunca se repetiram. Num estágio mais artesanal da produção cinematográfica em escala mundial, e mesmo num primeiro período de desenvolvimento da indústria de exportação, o mercado internacional não havia ainda adquirido o grau de organização e monopolização próprios aos anos posteriores à guerra mundial. Nos países como o Brasil, houve oportunidade para uma presença maior da produção local, que representava boa parcela dos filmes exibidos. Em alguns casos, a vinculação produtor/exibidor garantia lugar para os filmes brasileiros e, em outros, a deficiência do suprimento estrangeiro dava lugar para o artesanato nacional. Neste período, há uma produção de fitas que, além de numerosas para os padrões nacionais, consegue comunicar-se com o público de forma regular, estabelecendo uma dinâmica que não é mero apêndice do consumo do produto importado (XAVIER, 1978, p. 120-121).

Salta aos olhos que Xavier reproduziu a explicação do crítico acerca da harmonia de interesses entre produção, distribuição, exibição e público para o sucesso do período. Ou seja, aquilo que Paulo Emílio aventou como fator para o malogro da “Bela época” foi acentuado por Xavier sem necessidade de maior exposição, bem como foi instrumentalizado de forma a servir de explicação também para o sucesso do período. As explicações para o sucesso e para o malogro podem ser delineadas em duas equações bem simples. Primeira: em um quadro internacional cuja indústria cinematográfica não estava desenvolvida, o resultado final para o mercado nacional foi o sucesso de nossas produções. Segunda: em um quadro internacional cuja

indústria cinematográfica estava desenvolvida, o resultado final para o mercado nacional foi o malogro de nossas produções em função da ocupação dos filmes estrangeiros.

Em outro caso, podemos recorrer novamente à coletânea *História do cinema brasileiro* (1987), especificamente ao texto *Bela época (primórdios-1912)*, escrito por Roberto Moura. Houve uma evidente apropriação das explicações de Paulo Emílio, pois o pesquisador, ao abordar uma “suposta” virada na fraca produção de películas para um cenário alvissareiro da produção e exibição, em 1907, afirmou:

A regularização da distribuição de energia elétrica para o Rio de Janeiro em 1907 dá novos contornos ao cinema carioca. Em março, a entrada em funcionamento da primeira unidade provisória de 3.400 HP da usina Ribeirão das Lajes, iniciada pela Tramway Light and Power, permite mais fixidez e regularidade às projeções (MOURA, 1987, p. 29).

Apesar de não fazer referência direta ao crítico, Moura apropriou-se de seu discurso, além de recorrer à ideia segundo a qual faltava energia elétrica, fator que prejudicava o cinema nacional, sendo uma característica típica de situação subdesenvolvida. Ele explicou o início da “Bela época” ancorando-se na proposta de maior disponibilidade de energia, uma vez que os termos “fixidez” e “regularidade”, atribuídos ao período ulterior a 1907, incitaram os leitores a perceber a existência de uma nova conjuntura, na qual o cinema nacional entrara a partir daquele marco. Em verdade, Roberto Moura explicou o início da “Bela época” pelo marco de 1907, assim como Paulo Emílio.

A interpretação para o sucesso daquele período também foi fruto de apropriação. Roberto Moura, ao apontar a nova conjuntura, ressaltou o seguinte:

O movimento cinematográfico ganha então intensidade surpreendente na cidade [Rio de Janeiro]. No estúdio montado na

esquina das ruas Lavradi com Riachuelo na Lapa, a famosa “fábrica de vistas” de Labanca, são rodados em poucos anos mais de 100 filmes. De uma curiosidade apresentada por aventureiros, o cinema se impõe como negócio e como espetáculo, criando quadros técnicos e artísticos, uma infra-estrutura extremamente operacional e características próprias como produto artístico-industrial de uma metrópole multicultural. O produto nacional ganhara na capital a preferência do público sobre seus similares estrangeiros (MOURA, 1987, p. 44).

As afirmações são claras, pois a harmonia de interesses imperou regularmente. Tomada nesse sentido, a interpretação apontou que uma produção (“fábrica de vistas”) bastante significativa (mais de 100 filmes) conquistou a adesão do mercado exibidor e do respectivo público, que pareceu aderir plenamente ao filme nacional. Moura prosseguiu suas asserções, apontando os motivos do final da “Bela época”, do seguinte modo:

Em 1910, Francisco Serrador estende seus negócios ao Rio de Janeiro, buscando ocupar um lugar mais central na indústria de diversões do país [...] Em 1911, chega ao Rio de Janeiro uma embaixada de capitalistas norte-americanos em busca de possibilidades de investimento. Esses dois fatos, associados aos interesses despertados pelo cinema carioca e o estágio alcançado pela indústria cinematográfica internacional, ocasionaram profundas modificações, desarticulando o binômio exibição-produção que garantira o crescimento precoce dessa arte-indústria no país [...] O desenvolvimento da pesquisa tecnológica no setor permitiu a instalação de grandes complexos produtores na Europa e nos Estados Unidos, que agora exigiam novos mercados para suas mercadorias [...] Em 29 de junho de 1911 é fundada formalmente, com o nome de Companhia Cinematográfica Brasileira [brasileira somente no nome], com gerência de Francisco Serrador e a associação de industriais e banqueiros diretamente ligados ao capital estrangeiro. Essa nova empresa forma um truste

cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando nosso caótico mercado exibidor em função do produto estrangeiro (MOURA, 1987, p. 45).

Embora tenha mantido a interpretação segundo a qual o desenvolvimento da indústria cinematográfica internacional praticamente cessou a produção e a exibição de filmes nacionais porque conquistou nosso mercado interno, Roberto Moura a incrementou. Foi apontando o papel de Serrador e sua *Companhia Cinematográfica Brasileira* no fechamento do mercado interno para os filmes brasileiros. Nessa medida, percebe-se uma modificação na explicação dada por Paulo Emílio para o definhamento da “Bela época”, pois, além das questões da conjuntura internacional, também foram oferecidos detalhes de ordem interna. Contudo, tal reelaboração não descarta necessariamente a possibilidade de ser Paulo Emílio a matriz dessa ideia. Lançando luz sobre alguns apontamentos de Jean-Claude Bernardet (1995), notamos que a explicação para os fatores internos elaborada por Moura dá ensejo a dois vieses que explicam suas referências. Por um lado, ela foi assumida com base em texto de Carlos Roberto de Souza e Almeida Salles e, por outro, pode ser muito bem entendida como influência do próprio Paulo Emílio, uma vez que, em aulas ministradas na ECA-USP, o crítico já articulava o período de declínio da “Bela época” com os fatores externos e suas devidas repercussões no mercado cinematográfico nacional. Portanto, sem causar estranhamento, a retórica de Paulo Emílio sobre o fim do período áureo de nossa cinematografia poderia muito bem basear-se no papel de Francisco Serrador.

Em última instância, emerge com força o ensaio *A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século XX* (2008), de Arthur Autran Sá Neto. Para abordar as questões industriais do cinema nacional até 1950, o pesquisador iniciou seu texto afirmando:

Após o que a historiografia consagrou como a “bela época” do cinema brasileiro, período compreendido entre 1908 e 1911, no qual alguns exibidores produziram filmes alavancando a produção nacional em termos quantitativos, temos o início da ocupação quase total do mercado brasileiro pelo produto estrangeiro. Com a I Guerra Mundial, a produção norte-americana açambarcou o mercado brasileiro, afastando suas principais concorrentes européias — França, Itália e Dinamarca. Data daí o início da instalação das agências de distribuição das principais empresas produtoras norte-americanas — Fox, Paramount, MGM, etc. A produção no Brasil de filmes ficcionais — então denominados “posados” — diminuiu consideravelmente e a qualidade era muito inferior quando comparada ao produto norte-americano (SÁ NETO, 2008, p. 1).

Apesar de curto, esse ensaio é bastante significativo no sentido de demonstrar a constituição de uma matriz interpretativa do recorte da “Bela época”, uma vez que é um texto relativamente mais recente e de quem, desde então, vem discutindo do ponto de vista teórico-metodológico a historiografia do cinema brasileiro⁴⁴. Nota-se que Sá Neto, embora tenha apontado que a historiografia consagrou o período de 1908 a 1911 como “Bela época”, o que já enseja uma tentativa de distanciamento crítico, retomou e reiterou as mesmas interpretações de Paulo Emílio para seu sucesso e declínio. Acerca do sucesso, o pesquisador apontou que os distribuidores produziram filmes alavancando a produção nacional em termos quantitativos, reafirmando a mesma harmonia de interesses entre produção e distribuição proposta pelo crítico. A explicação para o declínio do período também foi similar àquela de Paulo Emílio, pois Sá Neto argumentou que, com a Primeira Guerra, a produção norte-americana

44. Haja vista sua obra acerca do crítico Alex Viány, bem como, além do artigo supracitado, outros ensaios que buscam analisar criticamente a historiografia do cinema brasileiro. Cf. (SÁ NETO, 2003), (SÁ NETO, 2002), (SÁ NETO, 2007).

invadiu nosso mercado interno, diminuindo profundamente a produção de filmes ficcionais. Portanto, foi a explicação do declínio pautada na invasão dos filmes estrangeiros devido ao desenvolvimento da indústria externa. Não é preciso remontar às explicações de Paulo Emílio para perceber novamente a continuidade de seu discurso.

Em síntese, a “Bela época” do cinema brasileiro estudada a fundo por Vicente de Paula Araújo e legitimada e difundida por Paulo Emílio foi, indubitavelmente, um conceito “cristalizado” na historiografia do cinema nacional. Se, à primeira vista, houveram algumas nuances interpretativas na consolidação da matriz, por meio de um olhar mais profundo e comparativo dessas interpretações percebe-se que a ideia central não se diluiu com o tempo e o esperado “progresso” da disciplina histórica. Claramente implicado na necessidade de autoafirmação de uma cinematografia e cumprindo um papel de tempo utópico a ser reconquistado, o recorte parece ter sido perene na academia por tempo expressivo. Sua ideia primordial de harmonia de interesses entre produção cinematográfica e mercado distribuidor-exibidor, bem como a necessidade utópica de sua reconquista continuou amplamente difundida, sendo, assim, elemento incontestado que norteou inúmeras análises sobre a primeira década do cinema brasileiro.

Já sobre o subdesenvolvimento, pode-se afirmar que foi uma das categorias centrais pelas quais a cultura política das décadas de 1950 e 1960 buscou entender a conjuntura política, social, econômica e cultural do país. Portanto, não foi um conceito oriundo das perspectivas de análise de nossa cinematografia, tampouco utilizado exclusivamente por Paulo Emílio para perceber a cultura nacional, em especial a cinematográfica. É notório que os críticos contemporâneos de Paulo Emílio também se utilizavam do conceito para suas análises concernentes ao cinema, porém, o modo como o crítico instrumentalizou-o lhe atribui papel de destaque na análise da história de nosso cinema, pois, em sua trilogia, ele foi um elemento

fundamental para o entendimento das diversas categorias nas quais o cinema nacional se manifestava.

A análise de Paulo Emílio possui um pressuposto fundamental segundo o qual uma situação subdesenvolvida era marcada pela característica econômica do país em exportar produtos agrários ou matéria-prima e importar produtos manufaturados. Especificamente no caso do cinema, a invasão do mercado exibidor pelos filmes estrangeiros e as consequências imediatas desse processo — entrave à produção interna e sintomas de alienação cultural devidos ao distanciamento do público de nossos filmes — constituíram o “carro chefe” de análise. Com base nisso e suas implicações, o crítico instrumentalizou o conceito de subdesenvolvimento para analisar uma conjuntura mais ampla gerada por esse *status quo*. Assim, esse conceito, como elemento essencialmente econômico, assumiu contorno político para uma análise estrutural de cultura e sociedade.

Lançando luzes sobre a trilogia de Paulo Emílio, as características de um país subdesenvolvido apareceram inicialmente dentro de uma análise acerca de nossa situação colonial, para em um último instante tomarem “vida própria”. Ou seja, as características inicialmente expostas como situação colonial foram posteriormente tomadas como estado de subdesenvolvimento. Desse modo, situação colonial e subdesenvolvimento se tornaram essencialmente sinônimos de uma conjuntura ampla, cuja gênese analítica residiu na abordagem socioeconômica. Cabe ressaltar que o crítico, assim como outros intelectuais, incorreu num erro sociológico ao abordar a situação dos primórdios do cinema brasileiro pelo conceito de subdesenvolvimento, bem como ao caracterizar uma conjuntura política independente (desde 1822) como sendo uma situação de colonização política, econômica, social e cultural (SCHWARZ, 1979 apud BERNARDET & GALVÃO, 1983).

Tal anacronismo seria naturalmente notado quando abordado por historiadores nos domínios acadêmicos, porém, se, por um lado, o conceito de subdesenvolvimento foi visto com ressalvas em sua utilização terminológica, por outro, as características que Paulo Emílio lhe atribuiu — e isto implica a ampla instrumentalização para os domínios do político, do social e do cultural — foram reproduzidas no entendimento da história do cinema brasileiro. Em síntese, as características de um estado de subdesenvolvimento em determinados momentos são destacadas com sua própria terminologia e, em outros, são utilizadas sob a tutela do termo situação colonial. Esse movimento de reprodução retroalimentou-se em duas vertentes: uma primeira, ancorada na análise econômica para inculcar à nossa cinematografia o conceito de subdesenvolvimento (foi a mais difundida) e, uma segunda, com base primeira, que cobrou da esfera pública uma posição de luta contra um dos fatores característicos desse *status quo*: a invasão do comércio distribuidor e exibidor interno pelos filmes estrangeiros. Em suma, essas duas vertentes, antes de se anularem mutuamente, pelo contrário, arregimentaram-se formando um corpo expressivo de entendimento da história do cinema brasileiro para os interlocutores de Paulo Emílio.

O crítico cinematográfico ratificou seu entendimento de nossa cinematografia como subdesenvolvida no clássico *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), afirmando:

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprias energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (SALLES GOMES, 1980, p. 85).

Foi elaborado um quadro de dependência em nossa cinematografia, articulando produção, distribuição e exibição ao contexto socioeconômico do país. Em aspecto mais amplo, a cultura nacional foi vista como fruto de um processo socioeconômico que inexoravelmente era um entrave ao desenvolvimento dos meios de produção. Esses, aquém das possibilidades dos países desenvolvidos, foram considerados, ao mesmo tempo, “refém” e “reflexo” de nosso subdesenvolvimento.

Essa interpretação é clássica e foi reproduzida exaustivamente na historiografia do cinema nacional. Jean-Claude Bernardet pode ser destacado com um primeiro exemplo da vertente interpretativa que se ancora na análise econômica. Na obra *Brasil em tempo de cinema* (1967), ao fazer um diagnóstico da situação do cinema brasileiro da década de 1960 com base em uma perspectiva histórica, o pesquisador dissertou sobre uma mentalidade importadora imperante no país:

Durante longo tempo, para amplos setores do público brasileiro, cinema restringiu-se a cinema norte-americano [...] O cinema, por definição, era importado. Mas não só o cinema era importado: importava-se tudo, até palito e manteiga. O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas. Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse uma certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema (BERNARDET, 2007, p. 31-32).

Malgrado tomar o devido cuidado com o termo subdesenvolvimento, Bernardet não se furtou a legitimar as características que o conceito implicava, sobretudo na ótica de Paulo Emílio. O pesquisador traçou um panorama da história do cinema brasileiro analisando todos os campos de manifestação dessa atividade. No entanto, seu texto foi escrito antes do crítico lançar *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Desse

modo, é importante ressaltar que a principal influência para Bernardet neste ponto de sua análise foi outro artigo de Paulo Emílio: *Uma situação colonial?* (1960). Isso não invalida a ideia de que uma análise de nossa cinematografia segundo a ótica do subdesenvolvimento foi reproduzida por Bernardet, mas, antes de tudo, confere maior clareza ao fato de que as características atribuídas ao subdesenvolvimento, por parte de Paulo Emílio, foram as mesmas de uma situação colonial. Do mesmo modo, demonstra que a reprodução vívida de uma análise pautada pelas características econômicas por parte de Paulo Emílio esteve presente na obra de Jean-Claude Bernardet.

A posição de Paulo Emílio em apontar exaustivamente a necessidade de valorizar o cinema brasileiro, articulada à concepção de que nossa cinematografia seria subdesenvolvida, especialmente em função da ocupação do mercado interno por fitas estrangeiras, teve sua gênese em uma análise mais ampla oriunda da abordagem econômica, porém, também se manifestou no âmbito cultural. Maria Rita Eliezer Galvão, em debate no museu *Lasar Segall*, apontou que as consequências da posição assumida por Paulo Emílio levaram à maior valorização da cultura nacional, em especial do cinema, bem como à descoberta de significados culturais em manifestações que normalmente eram consideradas subcultura (GALVÃO, 1980). Nesse mesmo debate, Antonio Candido complementou tais argumentos demonstrando a influência de Paulo Emílio na obra *Crônica do cinema paulistano* (1975), da própria pesquisadora. Para Candido,

Uma das consequências disso é a influência que ele teve nitidamente sobre certos alunos. Por exemplo, sua tese de mestrado [livro de Galvão abordado há pouco], que me impressionou profundamente pelo fato de fazer a descoberta de um mundo cultural totalmente ignorado em São Paulo. [...] Ela faz um estudo das Escolas de Representação, e das Escolas de Cinema indicando a sua atividade e produção. Eu creio que trabalhos desse tipo representam o prolongamento altamente

positivo dessa posição de Paulo Emílio (CANDIDO, 1980, p. 14).

Foi explicitada a influência temática da posição de Paulo Emílio (lê-se também trilogia) norteadada pela necessidade de valorização de uma cultura reflexa do estado de subdesenvolvimento econômico. Essa influência do crítico no estudo de Galvão, que Antonio Candido apontou de modo mais geral, pode ser percebida, em sua especificidade, quando buscamos os traços da perspectiva de análise econômica do crítico na interpretação elaborada pela pesquisadora. No mesmo *Crônica do cinema paulistano* (1975), em que Galvão buscou desvelar a produção cinematográfica dos primórdios do cinema em São Paulo, até aproximadamente o terceiro decênio do século XX, a pesquisadora ancorou-se sem a devida problematização nas características que Paulo Emílio expôs para denominar nosso cinema como subdesenvolvido, ressaltando:

[...] durante a década de 20, consolidou-se todo um sistema de lançamento e distribuição de filmes estruturado em função do cinema estrangeiro. Num mercado dominado pelo filme estrangeiro, com o qual os filmezinhos que se começavam a fazer aqui não tinham a mínima chance de poder concorrer, o cinema que se desenvolvia em São Paulo nos anos 20 seria necessariamente relegado a uma posição de marginalidade (GALVÃO, 1975, p. 39).

É notório que Galvão, tal como Bernardet, não utilizou o termo subdesenvolvimento, porém ainda mais dignas de destaque são as características de um estado subdesenvolvido presentes em todas as linhas de sua afirmação. Ela apontou o nosso mercado interno em função dos filmes estrangeiros, ou seja, da importação, além de demonstrar a situação da produção nacional que, de tão desprestigiada, teve seus filmes classificados como “filmezinhos”.

À luz disso, salta aos olhos a existência de um consenso entre os estudiosos na aceitação/apropriação da perspectiva de Paulo

Emílio, que foi sancionada em seu núcleo base composto pela ideia de ocupação do mercado interno pelos filmes estrangeiros. A influência temática, bem como a perspectiva analítica com base econômica consubstanciada em termos de cultura, tal como encaminhada pelo crítico, pode ser observada em outro estudo de Maria Rita Eliezer Galvão com o título *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (1981). Estendendo suas investigações acerca da cinematografia paulista às décadas de 1940 e 1950, a pesquisadora problematizou a importância da burguesia em uma nova concepção cultural paulista, cujo efeito prático provocou o surgimento de grandes instituições culturais. Precisamente ao falar sobre o desenvolvimento cultural, apontou:

Parece claro que o desenvolvimento cultural não é um processo autônomo, no mundo subdesenvolvido. Mas não é fácil relacioná-lo com acontecimentos específicos num âmbito social mais amplo. De qualquer modo, não acompanhou *pari pasu* o desenvolvimento econômico de São Paulo, deu-se a pouco por saltos (GALVÃO, 1981, p. 12).

Depreende-se que o estágio de desenvolvimento de qualquer que seja a cultura foi intrinsecamente ligado à conjuntura econômica, social e política na qual as manifestações culturais estavam inseridas. Nessa medida, para Galvão, o subdesenvolvimento, quando foi superado em seu viés econômico, como no caso de São Paulo, mesmo assim deixou raízes difíceis de exterminar, como no caso cultural. Em vista disso, é inevitável não retomarmos a célebre frase de Paulo Emílio que apontou o cinema como incapaz de encontrar dentro de si próprio energias para fugir do subdesenvolvimento (SALLES GOMES, 1980). Deixando à margem o fato de que é nítida a reprodução da interpretação de Paulo Emílio naquilo que refere à inter-relação entre cultura, economia, política e sociedade, vale salientar a acentuação do subdesenvolvimento sem atenuantes por parte de Maria Rita Eliezer Galvão, pois ela apontou que a cultura não era autônoma do estágio

de “subdesenvolvimento econômico”, demonstrando em larga escala a influência do paradigma explicativo imposto por Paulo Emílio.

Tal perspectiva do crítico, ancorada no modelo econômico clássico para diagnosticar que nosso cinema seria subdesenvolvido devido à ocupação do mercado interno por películas estrangeiras, posteriormente desdobrou-se em um nível superestrutural tocando na questão dos possíveis problemas culturais que o subdesenvolvimento desencadeou. Nesse sentido, Ismail Xavier é uma referência que tocou no tema da alienação cultural. Em *Sétima arte: um culto moderno* (1978) o pesquisador mapeou o ambiente e as ideias relativas ao cinema no período de implantação da Sétima Arte no Brasil, sublinhando:

O quadro colonial em que a implantação do cinema no Brasil se inscreve, ao lado desta determinação rumo ao predomínio das discussões em torno do problema ético, dará margem também para a postura mimética que vai marcar a proposição de modelos para a produção cinematográfica local, já no período do pós-guerra. [...] Seu trabalho não obedece ao modelo ideal de arte e ainda traz a marca da situação colonial que utopias do “país jovem de grande futuro” querem mascarar. A noção de país jovem, a mitologia do grande destino e a obsessão em apontar potencialidades de seu povo adolescente para a civilização, tem sua manifestação cinematográfica no próprio momento da implantação: esta, antes de ser percebida no seu aspecto de extensão da colonização no plano da cultura, é vista com orgulho como marca da capacidade do povo em assimilar a novidade. A civilização vinha encarnada no novo produto, protegido pela “aura” de sua origem. Delluc nos havia falado das “bugigangas e curiosidades” que o cinema vinha substituir nas relações de troca metrópole/colônia e, se ele assim se manifestava instalado na metrópole, muito demorou para que se usasse a mesma linguagem falando a partir da colônia [será que se refere a Paulo Emílio?]. Se o cinema nos chega inserido em tal quadro de relações, nada de especial havia nisto para os olhos brasileiros do fim do século XIX e início deste: uma importação entre outras tantas (XAVIER, 1978, p. 119-120).

É evidente nessa longa passagem a reprodução da ideia básica de Paulo Emílio. Para Xavier, a nossa tendência de importar produtos manufaturados e exportar matérias-primas nos inseriu em um quadro de subdesenvolvimento, que passou da estrutura econômica à superestrutura cultural, por ele exemplificada pelo cinema. Assim como o crítico, Xavier apontou um sintoma de alienação que não permitiu perceber o mimetismo das formas cinematográficas nacionais.

Ismail Xavier, sem dúvidas, foi um dos pesquisadores que mais endossaram o conceito de subdesenvolvimento, tal como proposto por Paulo Emílio⁴⁵. Como nosso propósito é demonstrar isso em um texto mais recente, recorreremos a *Cinema brasileiro moderno* (2001). Sinteticamente, essa obra é uma junção de três artigos que potencializaram uma análise focalizando o *Cinema Novo*. Precisamente no primeiro, que empresta o título ao livro, Xavier fez afirmações sobre certa noção de “moderno” no cinema brasileiro, defendendo uma “unidade” na abordagem estética e formação de um campo de debate político de 1950 até meados de 1980. Ao discorrer sobre o cinema dos anos de 1990 e o fim da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), o pesquisador salientou:

Em nossos dias, ainda não totalmente curados da ressaca daquela crise, a observação do crítico ecoa com força ainda maior: o subdesenvolvimento econômico, para o cinema brasileiro, se configura como um estado ainda não superado e sem efetivas promessas de alteração substancial [...] a produção de longa metragens para o mercado deu sinais, a partir de 1994, de recuperação, com o total apoio de subsídios diretos e indiretos, apesar da conversa privatista e dos mitos de eficiência e competitividade (XAVIER, 2001, p. 13).

45. Pode-se comprovar isso em obras sobre o *Cinema Novo*, como *Sertão Mar*, que se concentra no estilo cinematográfico de Glauber Rocha, particularmente a “estética da fome”; ou *Alegoria no subdesenvolvimento*, em que é problematizado um modo cinematográfico “alegórico” que intervém de modo decisivo no processo cultural brasileiro até meados dos anos de 1970. Esse último poderia ser evidenciado somente pelo título. Cf. (XAVIER, 1983), (XAVIER, 1993).

Ismail Xavier demarcou nos anos de 1980 o final de um suposto ciclo de degradação da produção cinematográfica nacional e, em 1994, o início de um ciclo próspero. Existe a influência das observações de Paulo Emílio referentes à história da produção cinematográfica nacional recheada de ciclos de prosperidade e degradação, condicionada pela ocupação do mercado cinematográfico pelos filmes internacionais, pois Xavier deu continuidade a esses ciclos. Em verdade, isso correspondeu à reafirmação das características do estado subdesenvolvido elaboradas por Paulo Emílio Salles Gomes.

Para a matriz interpretativa de Paulo Emílio, subdesenvolvimento e invasão do mercado interno por filmes estrangeiros foram prerrogativas para uma série de reivindicações perante a esfera pública em prol da defesa da produção cinematográfica interna. Ao discorrer sobre a situação do cinema brasileiro do decênio de 1960, ele escreveu:

Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro. São obrigados os nossos filmes a enfrentar o desinteresse e conseqüente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal. [...] Uma das conseqüências dessa situação injusta é levar produtores e cineastas a se preocuparem demasiadamente com a exportação dos respectivos filmes, superestimando a importância dos festivais internacionais. As inteligências e energias ficam assim distraídas do único objetivo que realmente importa ao nosso filme: o público e o mercado brasileiro. O problema não é aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas sim diminuir o número de fitas estrangeiras aqui exibidas (SALLES GOMES, 1980, p. 79).

Foi acentuada uma conjuntura na qual os cinemanovistas, em função da ocupação do mercado interno, foram induzidos a ignorarem qualquer tipo de possibilidade de produção para

exibição interna e a se voltarem para produção de filmes para exportação e exibição em festivais internacionais. Apesar da acirrada crítica à falta do contato dos filmes do *Cinema Novo* com o público nacional, Paulo Emílio teve como foco principal apontar a solução para o dilema, que era bem clara: diminuir o número de fitas estrangeiras exibidas no mercado interno. Nesse “campo de batalha” foi outorgada ao crítico a função de “porta-voz” das aspirações dos cineastas, especialmente cinemanovistas, diante da esfera pública administrativa e legislativa, já que, naquele momento, o poder público era encarado como a principal via que, por meio de atitudes de proteção de nossa produção e exibição, possibilitaria reais alterações no quadro de ocupação de nosso mercado interno pelo filme estrangeiro.

Em face disso, a posição de luta contra o filme estrangeiro, assim como as cobranças de Paulo Emílio ao governo foram automaticamente “cristalizadas” na historiografia do cinema nacional. Percebe-se isso, inicialmente, em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), de Jean-Claude Bernardet. Em capítulo dedicado ao papel do Estado como novo ator no filme “cinema brasileiro”, o pesquisador traçou um breve histórico das leis de reserva de mercado para o filme nacional, afirmando:

É graças a este mecanismo e exclusivamente a ele que os filmes atingiram as salas, possibilitando assim uma certa continuidade de produção. No entanto, é muito fácil criticá-lo: a quantidade de reserva e mercado outorgada sempre foi aquém das possibilidades da produção. [...] A reserva de mercado deveria ter ficado sempre um pouco além das possibilidades da produção no momento, a fim de estimulá-la [...] Mas a própria filosofia da reserva de mercado é questionável, porque ela condiciona a produção local à importação. [...] Basicamente questionável foi ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme importado. [...] O

Estado fez o contrário, e ao fazer isto, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas (BERNARDET, 1979, p. 36).

Nota-se a ratificação que Bernardet fez da proposta de Paulo Emílio. O alvo das reivindicações foi o Estado, e elas se assemelharam tanto no que se referiu à diminuição do número de filmes estrangeiros apresentados em nosso circuito exibidor, quanto na acusação de que o próprio Estado estaria a serviço dos produtores estrangeiros. Por outro lado, a reprodução dos apontamentos de Jean-Claude Bernardet, cuja matriz consistiu em Paulo Emílio, correspondeu ao ponto central da linha argumentativa de Afrânio Mendes Catani, em anexo de sua colaboração na coletânea *História do cinema brasileiro* (1987). Historicizando a legislação cinematográfica nacional até 1955, Catani se aprofundou nas leis de reserva de mercado e recorreu às mesmas críticas desferidas por Bernardet:

[...] a reserva de mercado sempre esteve aquém das possibilidades de produção, quando deveria ficar além, um pouco além, das possibilidades de cada momento, com a finalidade de estimulá-la. [...] A questão fundamental que pode ser colocada é a seguinte: ao invés de se criar uma reserva de mercado para o filme brasileiro, deveria ser criada esta reserva para o filme estrangeiro, limitando sua importação e circulação. Ou seja, ao cinema nacional até hoje sobraram as migalhas, pois o filme estrangeiro chega aqui com o seu custo já amortizado. Mantendo-se a reserva de mercado (que foi e é apenas um paliativo), o estímulo ao cinema nacional acaba por se tornar estagnado depois de certo tempo, pois os exibidores irão cumprir a legislação apenas no mínimo previsto (CATANI, 1987, p. 285).

Analisando essa passagem depreende-se que as afirmações de Bernardet estão presentes em todas as linhas e talvez nas entrelinhas do anexo escrito por Catani. A prioridade foi tocar na possibilidade de uma reserva de mercado, não para os filmes nacionais, mas, sim, para os filmes estrangeiros. Dessa forma, a proposta consistiu em

que a parcela mínima dos filmes exibidos em nosso mercado interno deveria ser encaminhada aos filmes estrangeiros e não o contrário. Como aqui houve uma reprodução da proposta de Bernardet, cuja matriz subjaz em Paulo Emílio, acabamos de notar mais um texto que se apropriou das ideias desencadeadas para análise de nossa cinematografia como subdesenvolvida.

Em face do exposto, percebe-se que a reprodução/apropriação das propostas de Paulo Emílio constituiu-se num processo no qual a matriz interpretativa elaborada pelo crítico foi sendo consolidada, seja pela reprodução direta de suas perspectivas ou pela adesão indireta de outros textos que as tiveram como base de sustentação teórica, ideológica e/ou temática. O subdesenvolvimento, como pressuposto fundamental para o entendimento da história do cinema nacional, foi mais um elemento (re)elaborado por Paulo Emílio é apropriado por nossa historiografia do cinema. Esse conceito e todas as nuances interpretativas decorrentes dele continuaram a ter profundo valor analítico para os estudiosos do cinema nacional, ao menos até o fim da Embrafilme. Portanto, não é inoportuno afirmar sem atenuantes: o conceito de subdesenvolvimento instrumentalizado por Paulo Emílio para análise das diversas variantes que envolveram a história do cinema nacional foi um dos elementos de sua perspectiva de história que se constituiu em uma matriz interpretativa da historiografia do cinema brasileiro.

Com efeito, o conceito de subdesenvolvimento e suas nuances também incidiu influência em uma hierarquização das formas artísticas na seara do cinema nacional. Em sugestivo texto, o historiador Alcides Freire Ramos (2006) apontou que a crítica cinematográfica nacional, na virada da década de 1950 para 1960, alicerçada numa concepção teleológica de história — que encarava na virada do decênio de 1950 para 1960 a vitória de nosso progresso cinematográfico — e seguindo a concepção da tradição estética clássica ocidental — de valorização da tragédia em detrimento da

comédia —, desferiu um juízo de valor puramente estético e negativo sobre os filmes cômico/populares (chanchadas), considerando-os um cinema de “baixo nível”, de “humor chulo”, “grosseiro” e “primário”. Entretanto, a partir do momento em que Paulo Emílio associou filmes cômico/populares (chanchadas) ao conceito de subdesenvolvimento, a desvalorização desses filmes (do cômico) foi articulada a um intento político-ideológico que passou a influenciar toda a historiografia do cinema brasileiro. Evoluindo, Ramos demonstrou o seguimento do discurso de Paulo Emílio em textos de referência para os estudiosos da história do cinema nacional — Jean-Claude Bernardet e João Luiz Vieira —, evidenciando que a reiteração sistemática da associação entre os filmes cômico/populares (chanchadas) e o subdesenvolvimento atribuiu àqueles filmes um juízo de valor estético-político negativo, que os caracterizou como a reafirmação de nosso subdesenvolvimento. Nesta medida, associar “chanchada” com subdesenvolvimento tornou-se norma na historiografia do cinema nacional (RAMOS, 2006, p. 6-8).

Os argumentos de Alcides Freire Ramos, além de auxiliar com a exposição do panorama historiográfico de elaboração da ideia de desqualificação de uma forma cinematográfica, permite entender melhor por que a trilogia de Paulo Emílio também constitui-se numa matriz interpretativa da hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais. Nessa medida, apesar dessa hierarquização não ser propugnada somente por Paulo Emílio, haja vista os juízos de valor dos outros críticos de cinema nacional, ele conseguiu congrega a esse movimento o elemento subdesenvolvimento, que automaticamente tornou-se um paradigma fundamental para toda e qualquer análise das formas cinematográficas nacionais. Sob este prisma, os apontamentos de Ramos recortam nosso ponto de partida — que corresponde à consideração de que o subdesenvolvimento foi um conceito fundamental para o entendimento da hierarquização das formas cinematográficas, tanto em

Paulo Emílio como na historiografia do cinema brasileiro — e, ao mesmo tempo, abrem lastro para a análise de outros casos de desvalorização dos movimentos cinematográficos nacionais.

À luz da hipótese de que Paulo Emílio com sua trilogia constituiu-se numa matriz interpretativa da história do cinema nacional, bem como tendo em vista que o processo de desvalorizar um movimento cinematográfico pôde automaticamente carregar consigo assertivas que valorizaram outro, investigamos na historiografia do cinema brasileiro quais outras manifestações cinematográficas, além dos filmes cômico/populares (chanchadas), foram desvalorizadas e quais foram valorizadas. Nesse sentido, surgiu um quadro hierárquico bastante complexo, mas que permitiu uma análise interessante.

Aventando uma pirâmide hierárquica, inferimos que Paulo Emílio e seus seguidores colocaram no topo o *Cinema Novo* e suas origens na década de 1950; logo abaixo as películas de Humberto Mauro; em seguida os filmes da “Bela época”; depois os filmes cômico/populares (chanchadas); e, por último, as películas produzidas pela *Vera Cruz*. Os critérios foram diversos. Para o *Cinema Novo* e os filmes de Humberto Mauro, o critério foi uma “suposta” vitalidade daquilo que seria “puramente” nacional. Seriam os filmes com “intenções artísticas”, para Paulo Emílio. Para a “Bela época” e a “chanchada” foram severas as críticas quanto ao suposto caráter mimético de formas hollywoodianas da segunda, no entanto, considerou-se para ambas seu contato com o público alicerçado na harmonia de interesses do tripé produção-distribuição-exibição. E, por último, veio a *Vera Cruz*, valorizada do ponto de vista técnico, porém muito desqualificada nas questões de tratamento da realidade nacional e da viabilidade mercadológica.

Chama a atenção na trilogia de Paulo Emílio a pirâmide hierárquica, cujo topo correspondeu ao *Cinema Novo* e a base à *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, constituída à luz de uma

sistemática valorização dos primeiros e desvalorização das películas produzidas pelos últimos. Isso nos incita à uma polarização e reflexão acerca dos argumentos sobre estes movimentos, justificada: primeiro, porque a partir da década de 1960, Paulo Emílio se tornou uma espécie de mentor intelectual dos jovens cineastas do *Cinema Novo*, ao mesmo tempo em que ratificou a desqualificação dos filmes da *Vera Cruz* e seu projeto industrial malogrado. E segundo, porque pode-se notar que um dos principais inimigos eleitos pelos cinemanovistas foi o cinema industrial, tomado como símbolo da repressão econômica imperialista e repressor das possibilidades de expressão verdadeiramente nacional.

As críticas de Paulo Emílio atinentes aos filmes da *Vera Cruz* presentes na sua trilogia formaram um todo bastante complexo de expressiva ambiguidade. Essa ambiguidade pode ser notada pelo fato de o crítico, ao mesmo tempo, transitar por vários aspectos tidos como negativos, sobretudo do ponto de vista estético, e por outros encarados como positivos, especialmente no sentido de agitação cultural que o empreendimento industrial paulista provocou nos meios cinematográficos nacionais. Todavia, Ismail Xavier deu alguns indícios precisos de que Paulo Emílio encarou de forma negativa os filmes da *Vera Cruz*, uma vez que flagrou em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), a utilização do critério de “expressão” autenticamente nacional (expressão do ocupado), por meio do qual o crítico procurou algumas manifestações cinematográficas com tal característica que afloraram no decorrer da história do cinema brasileiro, a despeito de uma cultura mimética dominante introduzida pelo ocupante. Nesse desenvolvimento global proposto por Paulo Emílio, Xavier desvelou que, de todos os momentos do cinema brasileiro, parece que o crítico apontou o período da *Vera Cruz* como o de maior negatividade, especialmente porque a tentativa industrial não teria dado nenhuma chance de expressão da cultura do ocupado (XAVIER, 1980).

Em face disso, podemos recorrer ao crítico para analisar suas críticas à *Vera Cruz*. No *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), apesar de tecer considerações positivas sobre o empreendimento paulista, sobretudo quanto à relativa melhoria técnica, Paulo Emílio afirmou que seus diretores, à exceção de Lima Barreto, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional (SALLES GOMES, 1980, p. 75). Embora genérica, depreende-se dessa argumentação que “marcas duradouras” corresponderam à ideia de importância e qualidade artística. Portanto, mesmo que timidamente, as críticas já não foram positivas. Essa negatividade com que a *Vera Cruz* foi encarada começou a torna-se mais explícita no ensaio *Pequeno cinema antigo* (1969) e ganhou maior envergadura no clássico *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). No primeiro, após delinear as causas do insucesso mercadológico da tentativa paulista, Paulo Emílio afirmou: “O resultado final foi uma dúzia de filmes razoáveis com acentuado ressaibo de cosmopolitismo improvisado e já meio fora de moda” (SALLES GOMES, 1980, p. 32). E no segundo, o crítico partiu do malogro econômico e desqualificou esteticamente o empreendimento, ao salientar: “Culturalmente o projeto foi igualmente desastrado” (SALLES GOMES, 1980, p. 92). Desse modo, percebe-se que o projeto foi desastrado culturalmente justamente devido ao seu cosmopolitismo.

Podemos compreender que os filmes da *Vera Cruz* foram enquadrados por Paulo Emílio num período em que a expressão autenticamente nacional foi impedida de se manifestar, dado o acentuado cosmopolitismo. Nessa medida, o empreendimento paulista foi visto, em sua totalidade, de um ponto de vista negativo. Por outro lado, essa busca pela expressão nacional condicionou a trilogia do crítico a valorizar o movimento cinemanovista. No *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), dissertando acerca do *Cinema Novo*, o crítico abordou os cinco primeiros anos da década de 1960 e

caracterizou o movimento da seguinte maneira: “[...] um movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor — em matéria de ficção ou documentário — no moderno cinema brasileiro” (SALLES GOMES, 1980, p. 78). Esse cinema moderno nacional, na sua concepção, paradoxalmente foi inaugurado no início da década de 1950, justamente com a relativa “evolução” técnica proporcionada pela *Vera Cruz*. Paulo Emílio retomou sua valorização do *Cinema Novo* alguns anos mais tarde em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), sublinhando:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se expressiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e literatura. Essa corrente — composta por espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos — foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional (SALLES GOMES, 1980, p. 94).

O crítico demonstrou um desconforto para com a *Vera Cruz* acentuando seu cosmopolitismo que não contribuiu para a cultura nacional por um lado, e elaborou a valorização estética e política do *Cinema Novo*, encarando-o como materialização de um cinema de qualidade, que, mesmo enraizado em um estado de subdesenvolvimento, se fez “requintado” por outro. Essa desqualificação artística da *Vera Cruz*, em contrapartida à excessiva valorização do *Cinema Novo*, tornou-se um paradigma na historiografia do cinema brasileiro. Ainda que Paulo Emílio não tenha sido o único crítico a chamar a atenção para o cosmopolitismo da *Vera Cruz*, ele conseguiu agregar na sua interpretação do cosmopolitismo a ideia de que aqueles filmes reprimiram uma expressão cultural legitimamente nacional que, posteriormente, pôde se exprimir no *Cinema Novo*. Parafraseando Alcides Freire Ramos, podemos salientar que na historiografia do cinema brasileiro também se tornou “norma” associar a *Vera Cruz* à

repressão daquilo que era verdadeiramente expressão cinematográfica nacional. Portanto, os filmes da companhia tornaram-se reflexo de nossa alienação cultural.

Um primeiro indício dessa associação pode ser encontrado na obra *Brasil em tempo de cinema* (1967), de Jean-Claude Bernardet. Escrevendo no início do decênio de 1960, Bernardet tocou na questão da carência de tratamento da realidade brasileira em nossos filmes, apontando que, aliado à parca disposição do mercado, na maioria das vezes fizeram foi a função de afastar o público de sua realidade, potencializando um estado de alienação (BERNARDET, 2007). Apesar de não fazer referência direta à *Vera Cruz*, é notório que Bernardet a enquadrou nesse processo propulsor de alienação. Evoluindo, ele deu prosseguimento ao movimento de desqualificar artisticamente a *Vera Cruz* e valorizar o *Cinema Novo*, argumentando:

Este estado de alienação, existindo em todos os níveis, desde a produção e o equipamento até a distribuição e a arte, é a herança do jovem brasileiro que chega ao cinema. Outrossim, esse jovem encontra uma situação particularmente fascinante. No Brasil, processa-se a Revolução Industrial [...]. Surtos de cinema — episódios como o baiano, ou vigoroso como o carioca — são reflexos dessa evolução. [...] No meio cinematográfico, o movimento de desalienação é rápido, tanto da parte dos autores, técnicos e atores, quanto da parte das entidades de classe (BERNARDET, 2007, p. 35).

Em outros termos, havia um estado geral de alienação no cinema brasileiro recebido pelos jovens, como herança das experiências cinematográficas anteriores, que distanciaram o público de sua realidade — nitidamente a *Vera Cruz* fez parte disso. Todavia, esses jovens encontraram uma possibilidade de mudança, na medida em que se processava uma evolução no sentido de desalienação, percebida pelo surgimento do cinema baiano e carioca, isto é, *Cinema Novo*. Percebe-se na obra de Bernardet um alto teor de comprometimento

com o *Cinema Novo*, uma vez que a *Vera Cruz*, mesmo não sendo explicitamente apontada, foi tida como aspecto claro do estado de alienação, de distanciamento do público com sua realidade, enquanto que para os jovens cineastas do *Cinema Novo* foi atribuído um papel de “desalienação”. Não precisamos recorrer a Paulo Emílio novamente para notar uma continuação de seu discurso histórico.

Seguindo tal linha de raciocínio, nos deparamos com argumentos similares em dois textos de Maria Rita Eliezer Galvão. Em *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (1981), após um exaustivo trabalho sobre a companhia, no qual foi evidenciada sua intrínseca articulação com os ideais de cultura da burguesia paulista, a pesquisadora, para efeito de conclusão de seu trabalho, afirmou: “Em suma a burguesia paulista, apesar de tudo, propôs na ficção uma imagem de si própria mais coerente e consistente do que a que emana do seu desempenho no cinema brasileiro” (GALVÃO, 1981, p. 281). Subjaz o critério da expressão legitimamente nacional (do ocupado que não é a burguesia) estabelecido por Paulo Emílio. A pesquisadora, ao salientar que a imagem da burguesia proposta pela *Vera Cruz* não promoveu um desempenho “coerente” e “consistente” no cinema brasileiro, deixou nas entrelinhas que aquilo que era artisticamente válido para ela tinha associação profunda com uma cultura distinta a da burguesia: em Paulo Emílio, cultura do ocupante que o *Cinema Novo* foi expressão vívida.

Esse mesmo critério levou Maria Rita Eliezer Galvão, em texto intitulado *Cinema Brasileiro: 1930-1964* (1984), a criticar novamente a *Vera Cruz* e valorizar o *Cinema Novo*. Sobre os filmes da companhia, argumentou:

[...] havia um tom de impostação e artificialismo no tratar a realidade brasileira que incomodou a maior parte da crítica da época. A acusação mais frequente que se fazia aos filmes da *Vera Cruz* era qualificá-los de “estrangeiros”, e o estrangeirismo vinha

não apenas dos diretores e técnicos importados, mas da intenção deliberada de fazer um cinema “em moldes internacionais”, que por isso mesmo descaracterizava a realidade nacional. Vistos a distancia, há nestes filmes todos uma impregnação muito grande de Brasil [...] que escapava à crítica da época. No entanto, permanece o fato de que eles efetivamente não correspondiam ao ideal de um cinema que fosse “expressão cultural” da realidade brasileira. Na sua forma mais aparente, o caráter de “brasilidade” que se pretendia imprimir aos filmes efetivamente se esgotava em exotismo e folclore, e os verdadeiros problemas do homem e da terra ficavam à margem (GALVÃO, 1984, p. 487).

Galvão atribuiu essas críticas negativas sobre a *Vera Cruz* aos críticos da época, tentando estabelecer um distanciamento do juízo de valor. Entretanto, ela iniciou e concluiu essa passagem com sua opinião de que os filmes da companhia possuíam um tom artificial e impostado e que na sua “forma mais aparente”, ou seja, aparente aos seus olhos, esgotavam sua “brasilidade” em “exotismo” e “folclore”. Já a saliência da valorização do *Cinema Novo* pode ser encontrada dez páginas adiante do mesmo texto, na qual a pesquisadora enfatizou:

No final dos anos 50, em que pesasse a frustração industrial e o esvaziamento da chanchada, existia afinal no Brasil um cinema que expressava culturalmente a realidade nacional, sem precisar do empenho e da benevolência de críticos e estudiosos [inclusive dela] para ser considerado importante e válido [...] O processo esboçado na década anterior explode vigorosamente nos anos 60 com os primeiros filmes do Cinema Novo. Composto notadamente por cariocas, porém com fronteiras mal definidas, o Cinema Novo engloba de modo mais ou menos arbitrário tudo quanto se fez de estimulante, em matéria de cinema, em vários pontos do país (GALVÃO, 1984, p. 497).

Depreende-se que cinema de “boa qualidade estética”, “importante e válido”, sobretudo por expressar culturalmente a realidade brasileira, foi o *Cinema Novo*. Na verdade, Galvão parece

parafrasear Paulo Emílio, porém não lhe deu a devida referência. Tal, não foi dada talvez porque a pesquisadora tenha imputado à crítica da época o movimento de desvalorização da *Vera Cruz* em função de um ideal de cinema nacional que o próprio *Cinema Novo* representava. No entanto, ela não escapou àquele ideal, isto é, ao critério de “expressão” legitimamente brasileira engendrado por Paulo Emílio.

Em última instância, podemos demonstrar a reprodução do discurso histórico de Paulo Emílio atinente à supressão de qualquer que seja a potencialidade artística dos filmes da *Vera Cruz*, acompanhada da valorização do *Cinema Novo*, em uma só passagem da obra *Cinema brasileiro moderno* (2001), de Ismail Xavier. Fazendo uma visão retrospectiva da história do cinema brasileiro, a partir de meados de 1950, o pesquisador dissertou:

Sem dúvidas, o cinema moderno tem sido objeto de maior atenção; continua o mais frequente ponto de referência. O que se explica não somente por sua relativamente longa duração (em termos de cinema brasileiro), ou por sua proximidade em face do momento atual, mas também porque é inegavelmente a referência mais rica, quando comparado com o que veio antes e mesmo com que se configurou de novo nos anos 1980, antes do colapso. [...] Em verdade, não houve condições para um forte cinema clássico brasileiro no momento em que este foi procurado e tinha sentido enquanto proposta. Sua estética exigia, em 1930, 1940 ou 1950, um aparato de produção e distribuição fora do alcance, o que tornou instáveis, rarefeitas, problemáticas ao extremo, as tentativas de um estilo hollywoodiano no Brasil. Tal período se pautou por uma tensão específica entre os ideais de luxo e impecabilidade técnica típicos de uma ideologia industrialista — a qual testemunhou uma prática do “cinema de padrão internacional” muito aquém do desejável — e um cinema popular pragmático, viável e “enraizado” (a chanchada) (XAVIER, 2001, p. 36-37).

Xavier não se furtou em reproduzir a interpretação de Paulo Emílio, pois ao cinema moderno — origens do *Cinema Novo* em meados de 1955 e seu desdobramento no Cinema Marginal — foi outorgado *status* hierárquico muito acima dos movimentos cinematográficos posteriores e anteriores. Indubitavelmente, entre esses se encontrou a *Vera Cruz*, que foi encarada como produtora de um “cinema de padrão internacional” muito aquém do desejável. Esse lugar outorgado ao *Cinema Novo* na hierarquia tomou como base, por um lado, a qualidade estética, que passou diretamente pelo critério de expressão da cultura nacional, e, por outro, a duração, para a qual Xavier “forjou” uma unidade (meados de 1950 a 1980) que um estudo mais profundo sobre o período pode colocar sob suspeição. Em suma, apesar de unificar as diversas correntes desmembradas do *Cinema Novo*, coisa que Paulo Emílio não fez, Ismail Xavier também seguiu à risca a perspectiva interpretativa colhida na trilogia do crítico.

À luz disso, percebe-se que, embora Paulo Emílio (1980, p. 96) tenha apontado as melhorias técnicas e a importância da agitação cultural proporcionadas pelo empreendimento da *Vera Cruz*, assim como tenha salientado que o *Cinema Novo* nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, tais considerações não encontraram lugar na historiografia do cinema brasileiro, ao passo em que aquilo que realmente recebeu tratamento foi sua proposta de legitimação estético-política do movimento cinemanovista. Essa, pautada na ideia de cinema nacional-popular, outorgou ao cinemanovismo o nível hierárquico mais alto entre todas as formas cinematográficas nacionais. Por outro lado, entre as mais desprestigiadas, sem dúvidas, emergiram os filmes da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, símbolo máximo de todo o empreendimento industrial paulista da década de 1950.

Na verdade, o contexto no qual Paulo Emílio elaborou sua matriz interpretativa acerca da história do cinema brasileiro era

impregnado de um nacionalismo, cuja definição de cinema nacional se deu pela negação do estrangeiro. Aliado a isso, foi o momento de afirmação da cinematografia cinemanovista, considerada por seus cineastas e críticos um cinema nacional-popular. Desse modo, os filmes da *Vera Cruz*, a “chanchada” e outros movimentos cinematográficos, encarados como produtos miméticos de formas repressivas, colonizadoras, imperialistas, foram tomados como “bode expiatório” para representar o que não deveria ser cinema brasileiro, sintoma grave do estado de subdesenvolvimento cinematográfico. Portanto, manifestações cinematográficas a serem renegadas e relegadas ao segundo plano artístico.

É certo que essa hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais, demonstrada aqui pelo caso da *Vera Cruz* e do *Cinema Novo*, merece mais atenção por parte da atual historiografia do cinema brasileiro. Os críticos da década de 1960 e 1970, sobretudo Paulo Emílio, bem como a historiografia acadêmica dos decênios posteriores, seguidores do discurso do crítico, preocuparam-se antes em reproduzir uma perspectiva ideológica (nacionalista) que propriamente aprofundar-se na abordagem das fontes primárias (filmes), como deve fazer um pesquisador sério e compromissado. Os primeiros passos nesse sentido serão dados a partir do momento em que a historiografia do cinema nacional começar a questionar quais foram os critérios utilizados para essa hierarquização e qual metodologia ou teoria no campo de análise das linguagens artísticas os explicariam. Tais questionamentos, nessa medida, passam diretamente pela investigação da recepção desses filmes, aliada à questão primária que diz respeito ao contato dos próprios estudiosos com as películas que serviram de comparação na formulação do quadro hierárquico.

Seguindo essa linha de raciocínio, aquilo que Antonio Candido esboçou para a análise de uma obra literária também nos serve para abordar as obras cinematográficas. Candido salientou

que a integridade de uma obra não poderia ser avaliada somente por sua capacidade de exprimir ou não exprimir certo aspecto da realidade, tampouco só devido a suas operações formais independentes de quaisquer condicionamentos sociais, mas, sim, por um processo interpretativo que promovesse a fusão dessas duas vertentes analíticas. Nesse sentido, texto (no caso filme) e contexto, num processo dialético permitiriam o entendimento mais preciso da obra (CANDIDO, 2006). Enfim, o mais justo seria reavaliar essa problemática em nossa historiografia cinematográfica, pois as perspectivas estético-ideológicas elaboradas por ela não respondem mais aos anseios contemporâneos.

Com efeito, acreditamos ter apresentado ao leitor duas características básicas desse processo em que a trilogia de ensaios de Paulo Emílio adentrou a esfera acadêmica, consubstanciando-se em matriz interpretativa. Por um lado, que o marco do “nascimento”, o recorte da “Bela época”, o conceito de subdesenvolvimento e a hierarquização das formas cinematográficas foram reelaborados e difundidos, em grande medida, pelo crítico cinematográfico. E por outro, que eles constituíram-se nos principais paradigmas que alicerçaram a história do cinema brasileiro por quase três décadas, sendo seguidos em todas as linhas e entrelinhas pela historiografia dedicada ao cinema nacional.

Ambas as características estão intrinsecamente ligadas ao adensamento das pesquisas acadêmicas em torno da história de nossa cinematografia, na qual a participação de Paulo Emílio é irrefutável, sobretudo com suas iniciativas na FFLCH e na ECA, ambas da USP. A pesquisa de Jean-Claude Bernardet foi o início de tudo (2007). Nela Bernardet demonstrou a profunda herança da concepção de história do cinema brasileiro em meio à “eterna” conjuntura subdesenvolvida, bem como uma adesão à perspectiva de crítica à burguesia. Os mestrados de Maria Rita Eliezer Galvão (1975) e de Lucilla Ribeiro Bernardet (1970),

embora não expressassem fundamentalmente os conceitos e recortes principais da perspectiva de história elaborada por Paulo Emílio, aprofundaram a cronologia dos ciclos cinematográficos presente na 3ª época do cinema brasileiro publicados no *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966) e em *Pequeno Cinema Antigo* (1969). Na mesma linha temática do cinema da década de 1920 situou-se o mestrado de Ismail Xavier (1978), porém dialogando mais explicitamente com o marco “nascimento” de nosso cinema, assim como com a perspectiva de nosso subdesenvolvimento cinematográfico presente especialmente em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). A questão do subdesenvolvimento, trazendo consigo a hierarquização das formas cinematográficas nacionais, também teve seu prosseguimento teórico nos doutorados de Maria Rita Eliezer Galvão (1981) e Ismail Xavier (1983). A primeira acentuou a visão crítica de Paulo Emílio acerca do malogro industrial paulista da década de 1950, além de referendar uma perspectiva estética, e, o segundo, seguiu a linha investigativa de adesão estética ao *Cinema Novo* que, por sinal, continua norteando suas análises até hoje.

Se Paulo Emílio orientou seus seguidores, eles também deram continuidade ao trabalho. Sem querer ser exaustivo, são emblemáticos os casos de Ismail Xavier e Maria Rita Eliezer Galvão. Ambos, com suas orientações de mestrado e doutorado, por um lado, deram prosseguimento à perspectiva proposta pelo crítico cinematográfico de valorização estética de alguns movimentos cinematográficos nacionais, seja na simples predileção por eles, seja pelo próprio conteúdo, e, por outro, evocaram a própria produção de Paulo Emílio, o que, de certo modo, lançou luz novamente em sua perspectiva de história do cinema brasileiro no sentido de legitimá-la. Sem querer ser exaustivo, no caso das orientações de Ismail Xavier, destacam-se *Cinema e história: uma análise do filme Os Bandeirantes* (1994), de Eduardo Victorio Morettin, que se aprofundou num filme de Humberto Mauro,

propondo uma metodologia específica para abordar as relações entre história e cinema; *Afinidades seletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)* (2002), de Duvaldo Bamonte, cuja problemática girou em torno do diálogo entre Glauber Rocha e o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini no intuito de desvelar os novos contornos que a problemática do nacional assumiu na obra de Glauber, no decorrer da década de 1970; e *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Salles Gomes (1935-1952)* (2007), de Adilson Inácio Mendes, que buscou analisar a evolução da crítica de Paulo Emílio, partindo de seus primeiros ensaios, passando pela atuação na revista *Clima* e chegando à redação final da obra *Jean Vigo*. No caso das orientações de Maria Rita Eliezer Galvão, sobressaem *Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira* (1979), de Carlos Roberto Rodrigues de Souza, em que foi abordada a produção campineira nos anos de 1920 por meio de películas e críticas de Pedro Lima na revista *Scena Muda*; e *Barravento, cinema e documento* (1985), de André Piero Gatti, que abordou o filme de Glauber e suas possibilidades enquanto documento do início da década de 1960.

Em suma, todos estes estudos têm em comum várias perspectivas elaboradas por Paulo Emílio, passando pela valorização estética do cinemanovismo e dos filmes de Humberto Mauro, bem como da própria crítica cinematográfica de Paulo Emílio, chegando até mesmo a dar prosseguimento e aprofundamento à proposta dos “ciclos cinematográficos” nacionais. Tais casos supracitados correspondem apenas a alguns exemplos de como a reprodução acadêmica possibilitou um alargamento do raio de ação da trilogia elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes.

A matriz e suas conquistas perante o poder público

O discurso histórico presente na trilogia de Paulo Emílio, mesmo com todas as suas nuances, foi pautado na leitura sistemática de nossa cinematografia como sendo subdesenvolvida. Em tal leitura, os pressupostos básicos giraram em torno de duas frentes de luta, nos decênios de 1960, 1970 e 1980. Por um lado, do ponto de vista estético, encabeçou o ideal de um cinema legitimamente brasileiro, que revelasse nossas mazelas sociais, lutas políticas e ideológicas, nossa história e suas contradições, enfim, nacional e popular. E, por outro, do ponto de vista econômico, aprofundou-se no embate de interesses nacionais e estrangeiros que permearam nosso processo de industrialização, sempre, claro, tomando partido do nacional. Norteadando tal perspectiva de história veio o enfrentamento da cópia, da transplantação cultural, dos interesses imperialistas, em suma, de todo um complexo que envolvia os debates acerca de nossa realidade social, política, econômica e sobretudo cultural subdesenvolvida. Com ideologia nacionalista, arregimentada a algumas pinceladas de marxismo (diríamos trotskismo), foi proposta à sociedade participante nos destinos do país (os ocupantes), resumida a intelectuais e poder público, uma maior atenção para com o cinema brasileiro, pautada na utopia de um futuro promissor. No bojo dessa maior atenção emergiu com força a busca de um projeto nacional para a cinematografia brasileira, na qual o futuro utópico, aos moldes da “Bela época”, surgiria pela harmonia de interesses entre todos os envolvidos em cinema, aliado à tutela do Estado, veículo que defenderia essa harmonia, sempre tomando partido do interesse nacional. Sem dúvidas, essas aspirações obtiveram êxito em um cenário no qual o Estado brasileiro, mesmo timidamente, promoveu algumas modificações

no sentido aspirado, sobretudo em seu ápice com a *Empresa Brasileira de Filmes S/A* (Embrafilme). Em face disso, nada mais oportuno que abordarmos esse processo de conquistas do discurso histórico de Paulo Emílio, que, concomitantemente, garantiram sua efetivação concreta em propostas de lei para o cinema nacional e sinalizaram sua viabilidade como análise histórica acerca da realidade social, política, econômica e cultural do país.

A intervenção estatal no campo cultural nas décadas de 1960 e 1970 é um tema bastante complexo e recheado de nuances interpretativas. No entanto, norteados pelo intuito de perceber como o discurso de Paulo Emílio se materializou em projetos de lei que visavam desenvolver o cinema brasileiro, podemos traçar um panorama das conquistas obtidas por esse discurso histórico.

Uma legislação protecionista foi tema prioritário para diversos grupos ligados ao mercado cinematográfico, sobretudo a partir da falência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, em meados de 1954. A falência não só da *Vera Cruz*, mas de todo um complexo industrial que havia sido criado em São Paulo, no início da década de 1950, foi interpretada por muitos em função da falta de uma legislação protecionista. Em consequência disso, sempre fruto de reivindicações daqueles defensores de uma intervenção firme do Estado no mercado cinematográfico nacional, com intuito de defender e impulsionar o produto brasileiro, e alvo de diversos ataques dos que compactuavam com a abertura de nossa economia ao capital e produtos estrangeiros, algumas leis protecionistas e paternalistas para o cinema brasileiro foi o que de mais significativo se conseguiu do Estado, ao menos até a Embrafilme. Tal aspiração era clara: proteger e tentar alavancar o tripé produção-distribuição-exibição do cinema nacional.

Um pouco antes da trilogia historiográfica de Paulo Emílio começar a povoar as mentes daqueles que se interessavam pelo cinema brasileiro, surgiram órgãos que buscaram estreitar as relações

entre cinema e poderes públicos brasileiros. Na segunda metade da década de 1950, no bojo do Estado desenvolvimentista, foi criado, atrelado ao MEC, o *Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica* (Geic), que conseguiu apenas impor algumas medidas que indiretamente beneficiavam a produção cinematográfica. Tais medidas resumiam-se na extinção da bonificação cambial na remessa de rendas de filmes estrangeiros, articulada à exigência de cobertura cambial para importação de filmes impressos, e na modificação da lei de proporcionalidade (que desde 1951 garantia o mercado para a produção nacional na relação de oito filmes estrangeiros para um nacional) para uma cota fixa de 42 dias por ano, reservados obrigatoriamente para a exibição de nossos filmes (RAMOS, 1983)⁴⁶.

Diante do papel secundário atribuído ao Geic no período desenvolvimentista, bem como a intervenção simbólica e inócua do Estado nacional nas questões mais profundas da estrutura do mercado cinematográfico brasileiro, em 1961, foi criado o *Grupo de Executivo da Indústria Cinematográfica* (Geicine). Com maior trânsito entre esferas estatais que cuidavam de comércio exterior, financiamento industrial e projetos educacionais, o Geicine visava finalmente atribuir ao mercado cinematográfico o *status* de questão econômica importante no interior do poder público brasileiro (RAMOS, 1983). Em face dessa possibilidade, Paulo Emílio esboçou apoio irrestrito ao Geicine, apontando que finalmente delineava-se um ideal que dava ao cinema brasileiro sua real importância (SALLES GOMES, 1981, p. 331, vol. 2). No entanto, medida bastante contestada do Geicine, mas que não surtiu o efeito esperado, sem dúvida, foi uma tentativa de aproximação entre os setores de produção, distribuição e exibição cinematográfica. Tal contestação se pautava no fato óbvio segundo

46. Sobre os trâmites legislativos, pareceres contrários e favoráveis, datas e períodos de efetivação dos projetos de lei. Cf. (SIMIS, 1996, p. 195-221).

o qual existia uma incongruência de interesses entre os setores de distribuição e exibição, dominadas pelo capital estrangeiro, e o setor de produção, cuja base primordial era tida como defensora dos interesses nacionais. Esse descompasso foi notado pelos fracos resultados da medida (ligada à Lei de Remessas de Lucros de 1962) que instituiu que uma percentagem de 40% do desconto de imposto de renda sobre remessa para o exterior dos rendimentos de filmes estrangeiros poderia (não deveria) ser aplicada na produção de filmes nacionais (RAMOS, 1983, p. 30).

Em uma visão geral atinente às atuações de Geic e Geicine, José Mário Ortiz Ramos (1983) sugeriu uma ineficiência de suas propostas no tocante ao engajamento e sensibilização do Estado para uma efetiva ação de organização e apoio ao campo cinematográfico. Em contrapartida, analisando todos os projetos de lei, suas emendas etc., Anita Simis reconheceu um intenso trabalho desses órgãos, tanto no incentivo à produção como nos mecanismos de proteção dos filmes brasileiros. Como incentivo à produção, foram enfatizadas a introdução de incentivos para o financiamento de filmes, a isenção de diversos impostos para equipamentos e materiais de laboratório e estúdio e a diminuição de tarifas alfandegárias para a importação de filmes “virgens”. Como medida de proteção foi destacada a criação da lei de exibição compulsória em 1959, bem como sua alteração em 1963, para 56 dias anuais ao invés dos 42 dias anteriores (SIMIS, 1996, p. 231-235).

Em suma, percebe-se da atuação de Geic e Geicine que, apesar das vicissitudes conjunturais e uma constante condescendência com os interesses estrangeiros, seu papel foi importante no sentido de tentar tornar o cinema um assunto econômico e cultural de Estado. Os limites da contribuição desses órgãos podem ser notados na própria estrutura econômica do mercado cinematográfico brasileiro. Não obstante, fica claro que, naquele momento, se tomava consciência de

toda a complexidade das alterações da indústria cultural em meio ao desenvolvimento econômico. Tal consciência pode ser demonstrada por meio dos argumentos de Paulo Emílio acerca da necessidade de uma industrialização do cinema brasileiro e da conquista do mercado interno. No *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), após expor a supracitada necessidade de diminuir os filmes estrangeiros exibidos no mercado interno nacional, ele argumentou que

[...] será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos de salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais (SALLES GOMES, 1980, p. 79).

Ou seja, a reposição da situação da “Bela época”, em modernos termos industriais, seria o caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Apesar de curta, e não demonstrar qual a via exata para a reconquista da situação de 1910, essa passagem da obra do crítico nos diz muito acerca de seu posicionamento e de todo o grupo reunido em torno da *Cinemateca Brasileira* e dos cineastas do *Cinema Novo*. Nesse período, viabilizar para os cineastas brasileiros novas tecnologias e novos equipamentos a fim de tornar o cinema brasileiro competitivo dentro e fora do país, isto é, industrializá-lo, constituiu-se em um dos pontos fundamentais propugnados no discurso histórico de Paulo Emílio.

Algumas aspirações dessa tese já vinham encontrando eco na criação do Geicine, porém isso foi aprofundado no projeto de criação do *Instituto Nacional de Cinema* (INC), em 1966 (SIMIS, 1996). José Mário Ortiz Ramos não compactua com essa ideia, salientando que as principais premissas do INC giravam em torno de se criar um cinema de dimensões industriais, da promoção da associação com empresas estrangeiras (co-produções) e de tomar medidas modestamente disciplinadoras da penetração do filme estrangeiro em nosso mercado interno, sendo, esta última, proposta com certa “docilidade” para com os interesses estrangeiros (RAMOS, 1983).

Não compactuamos com esses argumentos. Como revela Anita Simis (1996), Ramos comete um equívoco ao salientar uma “docilidade” com que foram tratados os interesses do cinema estrangeiro, pois, ao contrário da legislação anterior referente a órgãos como o Geicine, ao qual competia apenas recomendar, encaminhar ou propor financiamentos à produção cinematográfica, foi com o INC que o Estado assumiu explicitamente o financiamento da produção filmes. Portanto, é óbvio que a matriz interpretativa elaborada por Paulo Emílio começa a conseguir algumas conquistas.

Analisando a normatização do mercado cinematográfico nacional, Anita Simis apontou enquanto medida mais significativa do INC o estabelecimento da “contribuição” financeira para o desenvolvimento da indústria nacional, que, reajustada todos os anos, seria calculada por metro linear de cópia positiva de todos os filmes destinados à exibição comercial em cinema e televisão. Tal “contribuição”, incidindo de forma indiscriminada em filmes nacionais e importados, significava um aumento considerável nas despesas dos importadores e na receita do INC. Os recursos provenientes da “contribuição” seriam destinados principalmente para a premiação e financiamento de filmes brasileiros, determinando-se que o produtor brasileiro só pagaria a “contribuição” por ocasião do recebimento desse prêmio. Dessas informações, retém-se somente duas medidas que beneficiavam diretamente a classe exibidora: a liberação dos preços dos ingressos e a revogação do decreto 56.499/65, que havia ampliado o alcance da exibição compulsória para todos os cinemas das grandes cidades (SIMIS, 1996).

No calor do momento de consolidação das medidas do INC, o discurso histórico de Paulo Emílio demonstrou de forma expressiva a adesão às medidas protecionistas como um primeiro momento da efetiva entrada em cena do Estado como propulsor do desenvolvimento do cinema brasileiro. Em *Cinema: trajetória*

no *subdesenvolvimento* (1973), ao examinar as medidas estatais de meados de 1960, ele afirmou: “A legislação paternalista — promulgada para compensar a ocupação do mercado pelo estrangeiro — pode ter consequências econômicas de algum vulto [...]” (SALLES GOMES, 1980, p. 99). O crítico, apesar de aderir às teses cinemanovistas em termo estéticos, possuía uma visão mais aberta acerca das redefinições políticas e econômicas pelas quais o país passava nos fins da década de 1960, avaliando que a ortodoxia ideológica não traria benefícios à industrialização do cinema brasileiro. Pois, ao invés da lacuna anterior em termos de leis benéficas ao cinema nacional, naquele momento, certas medidas de proteção de nossas películas, independentemente de vertente ideológica, estavam lançando as bases para uma verdadeira política oficial de Estado para o cinema brasileiro.

Nessa conjuntura de debate em torno das medidas estatais no mercado cinematográfico, em 1969, sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (13/12/68), surgiu a Embrafilme, sob a gestão de Ricardo Cravo Albim. Como um apêndice do INC e inicialmente apenas como distribuidora, a empresa teoricamente tinha como principal dever distribuir e divulgar o filme brasileiro, promovendo a realização de mostras e apresentações no exterior (GATTI, 2007, p. 15-17). Tais atribuições iniciais foram alvo de diversas críticas, que giravam em torno da questão de sua preocupação com o mercado externo, deixando o interno totalmente à mercê do produto estrangeiro.

Paulo Emílio, desde 1966, já vinha tecendo essa crítica. No *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), ao examinar a conjuntura na qual os cinemanovistas estavam buscando mercado exibidor fora do país, o crítico atacava o comércio cinematográfico nacional argumentando que o problema não seria o de aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas, sim, diminuir o número de películas estrangeiras exibidas no Brasil (SALLES GOMES, 1980, p. 79). Poucos meses após sua criação, a

Embrafilme passou a ter sob sua tutela o programa de financiamento de filmes brasileiros de longa-metragem, que anteriormente pertencia ao INC. A partir de então, paralelamente ao enfraquecimento do INC, a Embrafilme deteve o poder de direcionar significativa parcela da produção cinematográfica brasileira de acordo com os seus interesses ou dos seus dirigentes, iniciando, assim, sua polêmica história de empresa produtora (GATTI, 2007). Como argumentou José Mário Ortiz Ramos (1983) acerca do momento de criação da Embrafilme, mesmo sendo patente a falta de definição que cerca o seu aparecimento, pode-se depreender que se adotava a decisão de penetrar mais direta e agressivamente na produção cinematográfica nacional, pois, naquele momento, agregava-se a um órgão autárquico (INC) uma empresa (sociedade anônima), e passava-se a canalizar para esta os recursos oriundos da exploração do filme estrangeiro no mercado nacional (uma parcela do imposto de renda retido).

Finalmente o discurso histórico de Paulo Emílio encontrava eco mais preciso nas propostas do Estado. André Gatti (2007) destacou que, para se ter uma ideia da linha de financiamento à produção imposta pela Embrafilme, somente na gestão de Ricardo Cravo Albin (1970-1971) foram financiados 30 projetos de filmes de longa-metragem apresentados por 22 empresas produtoras. Como acentuou Tunico Amancio (2007), a liberação dos primeiros financiamentos atenuou as críticas constantes à Embrafilme e já ensejou uma reformulação e ampliação das suas funções. Nesse período, a Embrafilme financiou películas como *Os Inconfidentes* (1971, Joaquim Pedro de Andrade) e *São Bernardo* (1973, Leon Hirzman) (JORGE, 2002). Esse é um dado significativo, pois o fato de ambos os cineastas serem de origem nitidamente cinemanovista já sinalizou a linha de trabalho da empresa nos anos posteriores.

Em 1974, com a indicação do cineasta Roberto Farias à direção geral da Embrafilme, a empresa conquistou a adesão de

uma parcela considerável da corporação de cineastas, sobretudo aqueles do *Cinema Novo*. A partir de então, a empresa se tornou prioritariamente uma área de poder do polo reunido em torno da *Cinemateca Brasileira* e do cinemanovismo, cujo defensor ferrenho, sem dúvida, era Paulo Emílio. Nesse contexto, o INC foi extinto, foram criados o *Conselho Nacional de Cinema* (Concine) e a *Fundação Centro Modelo de Cinema* (Centrocine), bem como a Embrafilme passou às suas atribuições a co-produção, a exibição e a distribuição de filmes em território nacional, criando subsidiárias em todo o campo da atividade cinematográfica para o financiamento de filmes e equipamentos (AMANCIO, 2007). Cabe ressaltar que o setor de distribuição da empresa ficou a cargo de Gustavo Dahl, outro cinemanovista. É nesse momento que as aspirações do discurso histórico de Paulo Emílio, que se alinhava com as expectativas dos cineastas do *Cinema Novo*, começaram a respirar seu período de ápice. Conforme esboçou Amancio:

E só a partir de então que a Embrafilme, introduzindo de fato o sistema de co-produção, no qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica (AMANCIO, 2007, p. 177).

Carlos Augusto Calil, ligado diretamente à *Cinemateca Brasileira* e diretor de operações não-comerciais da Embrafilme na gestão de Celso Amorim (1978-1982), em entrevista concedida a Marina Soler Jorge, ao destacar suas diferenças com o setor bancário, revelou o caráter paternalista da empresa, afirmando:

O que é um banco? Você pega dinheiro no banco, o banco cobra juros e exige garantia real. A EMBRAFILME jamais exigiu garantia real, jamais cobrou juros. Quando havia inflação e a EMBRAFILME investia 1,2 milhão e recuperava 1,4, não era

o mesmo milhão que ela recuperava, ela recuperava o milhão nominal. Os cineastas gritavam furiosamente: “a EMBRAFILME virou uma empresa comercial”. Eles não queriam que se ligasse o fracasso de um filme ao sucesso de um outro, uma coisa que foi feita na gestão Celso Amorim também e que provocou uma enorme resistência. Cada filme era um risco, então o cara ganhava aqui, pegava a grana, e quando perdia aqui a EMBRAFILME é que morria com o prejuízo (JORGE, 2002, p. 33-34).

É consenso entre pesquisadores como Tunico Amâncio (2007) e José Mário Ortiz Ramos (1983) a ideia segundo a qual a política de financiamento implantada na Embrafilme na gestão de Roberto Farias possibilitou a emergência dos cinemanovistas como clientela beneficiada pelo Estado. Boa parte dessa relação de “clientelismo” entre cinemanovistas e Embrafilme pode ser explicada pelos critérios de financiamento impostos pela gestão de Farias. Conforme ressaltou Marina Soler Jorge:

[...] Roberto Farias resolveu elaborar um esquema de financiamento que lhe pareceu o mais objetivo possível, montando um cadastro de currículos de cineastas, e financiando-os conforme o grau de segurança de retorno, tanto fílmico como financeiro, daquele cineasta. [...] de modo geral, limitavam-se a diretores estreantes 20 por cento dos financiamentos, enquanto cineastas consagrados e empresas produtoras ficavam com os outros 80 por cento. Para estrear, um diretor deveria ter tido experiência como ator, assistente de direção, fotógrafo, etc, em um certo número de filmes, ou ter saído de uma escola de cinema ou comunicação. [...] Aqueles jovens cinemanovistas do começo dos anos 60 já tinham, em meados da década de 1970, mais de dez anos de experiência cinematográfica como realizadores de filmes relevantes. De acordo com a política de financiamento de Farias, não há dúvida de que seriam objetivamente beneficiados [...] (JORGE, 2002, p. 36).

Ainda que houvesse certa censura por parte do *Serviço Nacional de Inteligência* (SNI), os filmes cinemanovistas deram sinais

de adaptação à nova situação. Destarte, salta aos olhos esse processo no qual os cineastas do *Cinema Novo* conseguem “aparelhar” a Embrafilme. Existem diversas correntes críticas que encaram tal processo como “cooptação” dos cineastas por parte do governo militar, encarado, ao mesmo tempo, enquanto governo e Estado⁴⁷. Tal perspectiva é, no mínimo, discutível, na medida em que, por um lado, parece haver nessa proposta uma confusão entre governo e Estado e, por outro, é desconsiderada a reavaliação ideológica cinemanovista, que já vinha sendo operada, ao menos, desde 1968, com *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, aliás, um dos principais cineastas financiados pela Embrafilme.

É oportuno salientar também que Paulo Emílio, em argumentos já destacados, ao analisar a *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber Rocha, sinalizava a proposta que foi posta em prática por cinemanovistas e Embrafilme. Ou seja, aquela de união de interesses econômicos de todos os interessados no desenvolvimento do cinema brasileiro em detrimento de querelas ideológicas, pois o mais importante seria desenvolver o produto brasileiro e lutar contra os filmes estrangeiros que invadiam nosso mercado interno. Dessa forma, colocaram-se ao largo questões mais precisas, em termos estéticos e ideológicos, em favor da “crença” na prática efetiva na industrialização do cinema nacional tutelada pelo Estado, mesmo sendo esse ditatorial, pois não se confundiu naquele momento política de Estado e política de governo. É nesse sentido que a trilogia de Paulo Emílio, atrelada aos interesses cinemanovistas, conquistou na prática aquilo que vinha sendo cobrado por mais de uma década. O Estado chamava pra si a responsabilidade de produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros, além de se impor contra a invasão de filmes estrangeiros. Aliado a esse fato, naquele momento, a manifestação cinematográfica nacional

47. Um exemplo nítido desta posição é José Mario Ortiz Ramos. Cf. (RAMOS, 1983).

considerada “mais requintada” estreitava suas relações com o Estado no sentido de funcionar como uma indústria.

Em um balanço geral das atividades da Embrafilme, é quase consenso entre os diversos pesquisadores das relações entre Estado e cinema no Brasil a ideia segundo a qual a empresa foi o órgão que, de fato, conseguiu estreitar as relações entre a classe de cineastas e o Estado, sobretudo na década de 1970, seu período áureo. Tunico Amancio argumentou com clareza:

Foi a partir do surgimento da Embrafilme que a atividade cinematográfica teve assegurada sua mais eficiente expressão dentro do aparato do Estado. Até então, as medidas legislativas implantadas e a criação do INC, indefinido enquanto órgão voltado à ampla atuação na economia do cinema foram a preparação do terreno onde, na década de 1970, se deu a definitiva aproximação entre cineastas e agências estatais. Fruto de uma política oficial de convivência com as oposições e integrada numa forma de capitalismo de Estado que não excluía os setores da indústria cultural, a Embrafilme consolidou seu processo de modernização, embora ainda sob a égide do regime militar e da censura, e abrigou, como afirmação ideológica, a necessidade de conquista do mercado interno. [...] Os anos 1974-1979 caracterizaram o período de experimentação, no qual foram desenvolvidas em sincronia duas das mais importantes ramificações da atividade: a produção e a distribuição (AMANCIO, 2007, p. 181-182).

Em suma, o aspecto de cobrança por medidas estatais em benefício do cinema brasileiro elaborado na matriz interpretativa de Paulo Emílio estava sendo colocado em prática. No entanto, Anita Simis (1996) chamou a atenção para a dificuldade de localizar a posição de Paulo Emílio (diríamos seu discurso histórico) referente à luta ideológica em torno do modo de intervenção estatal no mercado cinematográfico, salientando uma atuação ambígua, sobretudo

porque, por um lado, o crítico apoiou a criação do Geicine, inclusive criticando o proselitismo dogmático dos comunistas liderados por Alex Viany, bem como apontando as dificuldades internas para a industrialização do cinema brasileiro, e, por outro, escreveu *Uma Situação colonial?* (1960), texto que influenciou a *Estética da fome* (1965), de Glauber Rocha, cuja perspectiva vinha a contrapelo dos ideais de industrialização.

De fato, a matriz interpretativa de Paulo Emílio é contraditória em vários apontamentos, pois no debate estético ela defendeu o chamado grupo “nacionalista” (cinemanovistas), mas, por outro lado, na questão de mercado, se aproximou de uma denominada perspectiva “industrialista”. Todavia, como não se trata aqui de “enquadrar” o crítico nessa ou naquela vertente, mas tentar perceber como as aspirações de seu discurso conseguiram lograr medidas estatais no cinema brasileiro, o melhor caminho é buscar entender essa questão através da capacidade de sua trilogia — sempre oscilando entre questões estéticas e comerciais — em se enquadrar taticamente nos debates pela industrialização de nosso cinema. Antonio Candido argumentou que era preciso pensar na posição de Paulo Emílio percorrendo, ao mesmo tempo, a ideia de que havia a necessidade de uma eventual abertura para o produto esteticamente válido vindo do exterior e a rejeição do que vinha do exterior como ocupação econômica e domínio do mercado cinematográfico brasileiro, impondo padrões culturais que violentavam a nossa cultura (CANDIDO, 1980). Esta reflexão justifica de uma só vez a ambiguidade da posição de Paulo Emílio apontada por Anita Simis (1996), bem como esboça que as aspirações de seu discurso histórico foram, ao menos em parte, conquistadas. A argumentação de Renato Victor Villela é significativa nesse sentido, pois ele demonstrou com muita clareza as conquistas do discurso histórico do crítico, afirmando:

A política cultural do MEC, através da Embrafilme, para o cinema brasileiro teve a participação e o endosso dos intelectuais cineastas que fizeram o cinema novo. P. Emílio estava com eles e se sentia como um dos responsáveis pela indústria cinematográfica brasileira e por sua busca do domínio do mercado interno [com razão]. [...] O nacionalismo que encobre a política do Ministério da Educação e Cultura, por exemplo, e que mais precisamente por intermédio da Embrafilme corporifica um projeto de sustentação do cinema brasileiro em nível de fortalecimento econômico e centralização político-administrativa da produção cultural cinematográfica não mereceu por parte da crítica de P. Emílio a operação analítica necessária. É como se não interessasse pelo momento levantar discussões em torno das intenções das forças atuantes. O que importa é a instituição estar tomando medidas em benefício do cinema brasileiro, assim como está sendo possível aos cineastas brasileiros empenhados na nacionalização de nosso cinema manter um nível de relacionamento e conseqüentemente de pressão junta à instituição (VILLELA, 1986, p. 71).

Embora a atuação do Estado seguisse a orientação mais ampla da política econômica de substituição de importações para a indústria cinematográfica brasileira, diversas vezes despercebida e contrária à perspectiva de Paulo Emílio, no dia a dia da atividade cinematográfica nacional, que se deu na articulação entre economia e cultura, o discurso do crítico, atrelado aos interesses dos cineastas cinemanovistas, conquistou medidas que aumentaram a fiscalização nas salas de exibição, diminuíram a facilidade de importação de filmes no país e incentivaram a produção nacional.

Em um balanço sintético, para se ter uma ideia da força cinemanovista no interior da Embrafilme, vale destacar alguns filmes financiados ou contratados para a distribuição da empresa. Entre os principais figuraram *Os Inconfidentes* (1971, Joaquim Pedro de Andrade), *São Bernardo* (1973, Leon Hirszman), *O Amuleto de Ogum* (1974, Nelson Pereira dos Santos), *Anchieta*, *José do Brasil*

(1978, Paulo Cesar Saraceni), *Muito Prazer* (1978, David Neves), *Tudo Bem* (1978, Arnaldo Jabor), *Bye, bye Brasil* (1979, Carlos Diegues), *Cabeças Cortadas* (1979, Glauber Rocha) e *A Idade da Terra* (1980, Glauber Rocha). Traduzindo, especialmente aquela manifestação considerada “mais requintada” pela trilogia de Paulo Emílio conseguiu trabalhar como uma indústria cinematográfica. Dessa forma, o profundo “fosso” existente entre a classe de cineastas, sobretudo cinemanovistas, e o Estado foi atenuado.

Em linhas conclusivas, podemos afirmar que o ponto de junção entre cineastas e Estado, indiscutivelmente, foi a perspectiva de defesa dos interesses nacionais. Essa, por sua vez, proporcionou um estreitamento das relações existentes entre produção nacional e setor distribuidor de filmes, sob a égide da Embrafilme, que perdurou até meados de 1980. Nessa medida, ocorreu a consolidação prática de um discurso histórico que, até então, se mostrava viável no sentido de indicar os rumos da atividade cinematográfica nacional. Portanto, a matriz interpretativa elaborada por Paulo Emílio ainda demonstrava-se viável, pois a produção cinematográfica nacional estava sendo amparada pelo Estado.

CAPÍTULO 4

Crise da matriz interpretativa

Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro.

Antonio Candido, in *Literatura e Sociedade*.

A partir do decênio de 1980 a matriz interpretativa — *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), *Pequeno cinema antigo* (1969) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) — elaborada por Paulo Emílio começou a entrar em crise, tanto no tocante às conquistas perante o poder público, consistindo em propostas de lei para o cinema nacional, quanto no que concerne a sua apropriação por pesquisadores vinculados à esfera acadêmica. Na verdade, quando o ideal nacionalista — que balizava o discurso histórico do crítico e de grande parte daqueles que o aderiram — e o Estado sofrem transformações profundas, tal perspectiva de história entra em crise. É justamente tal tema que envolve este capítulo, que enseja algumas questões para serem respondidas. São elas: Quais alterações estruturais sinalizaram o esgotamento do discurso histórico encabeçado por Paulo Emílio, consolidado na academia e efetivado na prática por leis estatais? E, qual foi a recepção dessas alterações na própria academia, que outrora havia respaldado tal perspectiva de história? Para responder tais questões, num primeiro momento buscaremos analisar o processo da ofensiva neoliberal que culminou no fim da Embrafilme, ocasionando a crise efetiva da matriz; e, num segundo, nosso foco recaí na demonstração da recepção dos estudos históricos a essa crise, bem como a reviravolta acerca da legitimidade do discurso histórico da trilogia de Paulo Emílio.

Ofensiva neoliberal e o fim da Embrafilme

Imerso no contexto geral da América Latina, o Brasil, no início dos anos de 1980, começou a sofrer as influências diretas da ofensiva neoliberal que se estendeu pelo mundo, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Conforme apontou Perry Anderson,

A chegada da grande crise do modelo econômico do pós-guerra, em 1973, quando todo o mundo capitalista avançado caiu numa longa e profunda recessão, combinando, pela primeira vez, baixas taxas de crescimento com altas taxas de inflação, mudou tudo. A partir daí as idéias neoliberais passaram a ganhar terreno. As raízes da crise, afirmavam Hayek e seus companheiros, estavam localizadas no poder excessivo e nefasto dos sindicatos e, de maneira mais geral, do movimento operário, que havia corroído as bases de acumulação capitalista com suas pressões reivindicativas sobre os salários e com sua pressão parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais [no caso brasileiro, também culturais]. Esses dois processos destruíram os níveis necessários de lucros das empresas e desencadearam processos inflacionários que não podiam deixar de terminar numa crise generalizada das economias de mercado. O remédio, então, era claro: manter um Estado forte, sim, em sua capacidade de romper o poder dos sindicatos e no controle do dinheiro, mas parco em todos os gastos sociais e nas intervenções econômicas. A estabilidade monetária deveria ser a meta suprema de qualquer governo. Para isso seria necessária uma disciplina orçamentária, com a contenção dos gastos com bem-estar, e a restauração da taxa “natural” de desemprego [...] Ademais, reformas fiscais eram imprescindíveis, para incentivar os agentes econômicos. Em outras palavras, isso significava reduções de impostos sobre os rendimentos mais altos e sobre as rendas (ANDERSON, 1995, p. 10).

Nesse contexto de crise econômica mundial, precisamente no Brasil, a ofensiva neoliberal chegou numa conjuntura aberta a sua doutrina. Como revelou Emir Sader (1995), desde 1964 a ditadura militar não se caracterizou por políticas econômicas liberais, mas, ao contrário, incentivando a acumulação privada, nacional e estrangeira, no entanto, apoiada num capitalismo de Estado a serviço dos setores do mercado. Dessa maneira, tal capitalismo de Estado — à base de empréstimos externos a juros flutuantes —, com a chegada da crise, começou a passar por um processo de acomodação da economia, cuja hiperinflação foi o elemento mais forte. Sintetizando esse processo, pode-se afirmar que:

Os problemas já começaram a surgir com a “crise do petróleo”, em 1974, e, daí em diante, com todos os distúrbios monetários e financeiros internacionais subsequentes. Mas, outra vez, ao invés de enfrentar a questão a fundo — a capacidade de financiamento e inovação —, lançamo-nos no que Carlos Lessa chamou de aventura megalômana do II Plano Nacional de desenvolvimento, “resolvemos” levar adiante o crescimento econômico recorrendo às facilidades do endividamento externo, especialmente das empresas estatais (MELLO & NOVAIS, 1996, p. 634).

Em linhas concisas, a ofensiva neoliberal cobrou as dívidas de quase três décadas de desenvolvimento econômico à base de substituição de importações. No interior deste processo também deve ser destacada a segunda crise do petróleo de 1979, bem como a reorganização da sociedade civil com a Anistia, o movimento das Diretas já e as eleições presidenciais indiretas, já ao longo dos anos de 1980. Imersa nessa conjuntura, sobretudo no âmbito Estatal, a Embrafilme passou por constantes mudanças de gerência, inclusive nomeação de um diretor-geral de fora dos quadros da corporação de cineastas. Foi um momento de crise da empresa em que, como

informou Ismail Xavier (2001), se falava na morte do cinema brasileiro e da necessária reformulação da Embrafilme. Segundo Tunico Amâncio (2007), o aumento galopante da inflação fez com que os orçamentos se tornassem problemáticos, exigindo reajustes constantes, as complementações de verbas oficiais passaram a escassear, a atividade como um todo sofreu um refreamento, bem como a empresa passou a exigir garantias sólidas.

Nos primeiros anos do decênio de 1980, a Embrafilme, malgrado tenha financiado filmes como *O homem do Pau-Brasil* (1981, Joaquim Pedro de Andrade), *Estrada da vida* (1981, Nelson Pereira dos Santos), *Eles não usam Black-tie* (1981, Leon Hirszman), *Quilombo* (1984, Carlos Diegues), *Eu sei que vou te amar* (1986, Arnaldo Jabor) e *Ópera do malandro* (1986, Ruy Guerra), abandonou a política clientelística com os cineastas cinemanovistas, pois a força de sua linha de financiamento era, em grande medida, baseada na taxaço de filmes importados. Esse foi um fator muito importante. André Gatti chamou atenção para o fato de que grande parte dos recursos financeiros da Embrafilme originava-se da importação de películas, e, à medida que a conjuntura macroeconômica mundial se tornou adversa, houve uma sensível queda na produção norte-americana, alimentando o declínio da importação nacional e de grande parte do capital financeiro da empresa (GATTI, 2007). Foi justamente a tentativa de industrialização do cinema brasileiro via substituição de importações, não refutada enfaticamente pelo discurso histórico de Paulo Emílio e pelos cinemanovistas — provavelmente porque ambos estavam se beneficiando dessa política —, que promoveu os golpes mais duros no processo de crise da Embrafilme e das próprias perspectivas nacionalistas. Na realidade, como apontou Francisco de Oliveira (1995), durante a ditadura militar (1964-1985) os dirigentes da economia eram todos “liberais” que tinham por trás de si um rancoroso autoritário. Nesse sentido, o processo de dilapidação do Estado brasileiro já estava em curso.

O prosseguimento dessa dilapidação foi emblemático em duas medidas estatais que minaram grande parte do poderio econômico da Embrafilme: a *Lei Sarney, de 1986*, e a *criação da Fundação do Cinema Brasileiro*, em 1988. A primeira dispôs sobre a renúncia fiscal para a produção de projetos culturais. Consistiu num processo em que os filmes financiados pela empresa começaram a ter seus orçamentos completados com verba externa, dos benefícios fiscais concedidos a operações de caráter cultural ou artístico, disputando com as outras artes as verbas para patrocínio. Já a segunda, voltou o lado operacional dos incentivos da Embrafilme para os curtas-metragens e documentários (AMANCIO, 2007).

Esse estado terminal da Embrafilme deparou-se, em 1990, com a eleição de Fernando Collor de Mello, que colocou em prática o programa de desmonte da concepção de Estado intervencionista e protecionista. Collor de Mello seguiu efetivamente a receita proposta pelo *Consenso de Washington*, que Luiz Carlos Bresser Pereira (1993) resumiu em três pontos fundamentais: 1) ajuste fiscal no intuito de eliminar o déficit público; 2) reformas estruturais ou liberação do comércio e privatização, sinalizando a desregulamentação e redução do aparato estatal; e 3) redução limitada da dívida com base no Plano Brady de 1989. Em vista disso, o então Presidente da República assinou diversas medidas provisórias que visavam à adoção de medidas de remodelação da estrutura político-econômica nacional, de orientação neoliberal, seguindo a receita de abertura do mercado aos capitais externos e de não-intervenção do Estado na economia. Tais medidas influíram diretamente nos alicerces da Embrafilme, culminando em sua extinção sumária em 1990.

A partir daquele momento, a intervenção estatal na economia não era mais receita de desenvolvimento, portanto a concepção de Estado, bem como o ideal nacionalista que sustentava as razões para a existência da Embrafilme caíram por terra, levando-a junto. Em suma, como informou Amancio:

A operação de desmonte da atividade cinematográfica atingiu a capacidade de produção e competição do cinema brasileiro no seu próprio mercado. Nem mesmo foram preservados os mecanismos de controle estatístico por parte do Estado. De uma situação de estabelecimento confortável frente ao mercado o cinema reduziu-se novamente a uma atividade periférica, recomeçando do zero. A produção nacional, que atingira nos picos dos anos 1970 mais de 100 filmes por ano, com uma ocupação de mercado da faixa de um terço, vai voltar a níveis insignificantes, e nesse vácuo permitir a reconquista desse terreno pelo cinema americano. O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e finalmente seu público, embora isto se tenha dado também por conta da modernização tecnológica (TV a cores e homevideo), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema (AMANCIO, 2007, p. 181).

Em linhas conclusivas, essa “história trágica” da Embrafilme nos anos de 1980 produziu órfãos cinematográficos de um Estado que substituiu um modelo de intervenção e proteção do filme brasileiro por outro aberto à concorrência e à mercê das leis de mercado. Esses órfãos podem muito bem se resumir à parcela oriunda do cinemanovismo, bem como àqueles que aderiram à matriz interpretativa elaborada por Paulo Emílio, pois a Embrafilme havia se tornado um polo quase restrito àquela corporação de cineastas. Tanto é que, quando Fernando Collor de Mello assinou a medida provisória que extinguiu a Embrafilme, para muitos — obviamente os cineastas mais jovens e aqueles que não tinham vez no interior da empresa —, há tempos ela já havia deixado de cumprir o papel que lhe cabia. Enfim, tal opção política concretizada na prática pelo poder executivo marcou simbolicamente um processo de redefinição dos ideais nacionalistas que balizaram a história do cinema brasileiro contada por Paulo Emílio.

Recepção da academia e as novas perspectivas

A nova conjuntura apontada acima influenciou a historiografia do cinema brasileiro. Após a promulgação da Lei Rouanet, em 1991, e da Lei do Audiovisual, em 1993, que canalizaram a produção cinematográfica para a luta aberta no mercado, bem como incidiram diretamente na perspectiva de que a iniciativa privada poderia obter lucros com filmes, os ideais nacionalistas da matriz interpretativa de Paulo Emílio, que propugnavam a necessária intervenção estatal na produção cinematográfica, começou a sofrer fissuras. Exatamente nesse contexto, Jean-Claude Bernardet lançou sua obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia* (1995). Em termos gerais, focalizando diretamente os ideais nacionalistas que balizaram a historiografia de nosso cinema, Bernardet rompeu abruptamente com a perspectiva apologética à matriz interpretativa elaborada por Paulo Emílio, consolidada na academia e cuja conquistas práticas foram projetos de lei para nossa cinematografia.

Jean-Claude Bernardet iniciou suas críticas girando em torno do marco de “nascimento” do cinema nacional e do recorte da “Bela época” do cinema brasileiro, ambos temas que tiveram nítida influência na historiografia acadêmica do cinema nacional. Quanto ao marco do “nascimento”, Bernardet propôs que tal datação seria fruto de uma investidura ideológica dos historiadores do cinema brasileiro, partindo do pressuposto de que a procura deste “nascimento” colaborou para que a historiografia clássica do cinema brasileiro — composta basicamente por críticos, tais como Jurandir Passos Noronha, Paulo Paranaguá, Alex Viany, Vicente de Paula Araújo e, sobretudo Paulo Emílio —, sem investigar criticamente às fontes primárias (textos jornalísticos), aceitasse uma filmagem, da Baía de Guanabara, realizada por Afonso Segreto, em 19 de junho de

1898, como tal “nascimento”. Na realidade, Bernardet colocou em suspensão a seguinte informação colhida em um jornal por Vicente de Paula Araújo e legitimada e difundida por Paulo Emílio:

Chegou ontem de Paris, o sr. Afonso Segreto, irmão do proprietário do salão Paris no Rio, sr. Gaetano Segreto. O sr. Afonso Segreto há sete meses que fora buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo e agora volta habilitado a montar aqui uma verdadeira novidade, que é a exibição de vistas movimentadas do Brasil. Já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra. Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas (GAZETA DE NOTÍCIAS, 20/06/1898, p. 2 apud ARAÚJO, 1976, p. 108).

Bernardet repeliu a fonte, que consistia numa notícia veiculada na imprensa e não na película da primeira filmagem, já perdida. Com base nisso, o pesquisador lançou questões acerca da própria validade do marco do “nascimento” com a seguinte indagação: “[...] que critérios levaram os historiadores a construir essa data — 19 de junho de 1898 —, que investimentos ideológicos contribuíram à elaboração desse “nascimento”, hoje tido como óbvio?” (BERNARDET, 1995, p. 19). Buscando responder isso, salientou que a insistência no “nascimento” decorreu de um necessário marco inaugural (busca das origens, urgência existencial) a partir do qual os fatos se desenrolariam numa cronologia linear. Mas que, enquanto os historiadores europeus refletiam sobre o “nascimento” do cinema, os brasileiros falavam de “nascimento” do cinema brasileiro. Tal acréscimo do adjetivo brasileiro ao marco do “nascimento”, segundo o crítico, buscou restringir o “nascimento” dentro das fronteiras nacionais, demonstrando a busca de raízes autenticamente brasileiras, o que fundamentou a tentativa dessa historiografia de afirmar a autenticidade de nosso cinema, num processo que correspondeu ao momento em que “[...] as elites tentam enfrentar as incertezas da identidade [...]” (BERNARDET, 1995, p. 22).

Evoluindo, Bernardet apontou como ideal propulsor de tal movimento um excessivo nacionalismo, cuja efervescência da perspectiva desenvolvimentista do período legitimava. É interessante notar que suas críticas foram propugnadas num contexto em que o ideal nacionalista já estava exaurido, pois a ofensiva neoliberal praticamente rompeu com tal premissa. Também é verdade que, como sugeriu Maria Rita Eliezer Galvão, já na década de 1960 o crítico considerava “perigosa” a posição nacionalista dos cineastas e historiadores do cinema brasileiro (BERNARDET & GALVÃO, 1983). No entanto, é mais notório ainda que, na conjuntura de escrita da obra em voga, a visão nacionalista da historiografia clássica, sobretudo a de Paulo Emílio, bem como suas bases de sustentação prática (Embrafilme), ou já estavam esmaecidas ou já nem existiam mais. Perante esse quadro, Bernardet teceu considerações de demasiada importância, ao enfatizar:

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes (BERNARDET, 1995, p. 26-27).

Desta citação nota-se que, para ele, os historiadores brasileiros contribuíram na legitimação de um “mito de origem”, escrevendo uma narrativa histórica que privilegiou a produção em detrimento da exibição, do contato dos filmes com público, pois a luta cultural travada no bojo da sociedade brasileira, naquele momento, sugeriu uma posição contrária ao mercado exibidor nacional, dominado por

películas estrangeiras. Dessa maneira, para Bernardet, se o foco de preocupações dos historiadores nacionalistas convergisse para o contato dos filmes com o público, o marco do “nascimento” teria que se pautar pela exibição dos filmes, fator que não daria ao resgate de nossa história cinematográfica a caracterização de instrumento de valorização do que seria nosso (a produção). Portanto, naquele período a filosofia era esta: “[...] pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos [...] chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito” (BERNARDET, 1995, p. 27-28).

É emblemática a preocupação de Jean-Claude Bernardet com a questão do público cinematográfico, pois, já na década de 1960, na obra *Brasil em tempo de cinema* (1967), ele sinalizou que as películas cinemanovistas eram produzidas e consumidas somente por extratos médios da sociedade e, dessa forma, o problema da falta de público era um dos principais motes a serem enfrentados (BERNARDET, 2007). A questão referente ao público, nos decênios de 1960 e 1970, recebeu um tratamento reducionista por parte da intelectualidade, sobretudo de esquerda, na medida em que foi abordada apenas pelo ângulo ideológico nacionalista, que apontou como único culpado da falta de contato de nossos filmes com o público a dominação estrangeira em nosso mercado interno. No entanto, já na década de 1990, momento de urdidura de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), os ideais nacionalistas de luta contra a ocupação de nosso mercado interno foram colocados em segundo plano, pois as propostas giraram em torno de se conquistar o público não só nacional, mas também internacional.

Basta lembrarmos que foi momento de repercussão de *Carlota Joaquina — Princesa do Brasil* (1995, Carla Camurati) e *O Quatrilho* (1995, Fábio Barreto). Nesse contexto, o primeiro filme foi encarado sob o ideal de cinema brasileiro que conseguiu sucesso de público, pois sua boa repercussão colocou a produção nacional na ordem do discurso da crítica cinematográfica, especialmente

tendo em vista a aprovação prévia das bilheterias (SILVA JÚNIOR, 2004). Ou seja, o contato com o público norteou o grau de importância de cada filme no âmbito da crítica cinematográfica nacional. E o segundo, com sua indicação ao *Oscar*, em 1996, marcou um momento de “suposta” conquista de público, inclusive internacional. Esses dois filmes constituíram-se em marcos de um denominado novo cinema nacional, síntese de uma produção voltada para o grande público nacional e estrangeiro. Nesta medida, as críticas de Bernardet que enfatizaram a exibição como elemento chave para o entendimento da história do cinema brasileiro tiveram em vista, por um lado, uma postura mais ampla, cuja conjuntura presente apontava-se no ideal de globalização, do qual o cinema brasileiro não passava à margem, e, por outro, na necessidade de enterrar um passado cinematográfico considerado alheio às questões mercadológicas que tanto marcavam a década de 1990.

Sob este prisma, não foi despreziosa sua cobrança para que, no processo de escrita da história do cinema brasileiro, se levasse em consideração o contato dos filmes com o público, pois, na conjuntura em que estava imerso, sobretudo no calor de *O Quatrilho e Carlota Joaquina*, começou-se a respirar os ares de uma “retomada do cinema brasileiro”, que sinalizou uma “suposta” viabilidade do contato dos filmes brasileiros com o público. Portanto, foi sob essa perspectiva que Bernardet desenvolveu suas críticas. Ancorando-se na inexistência de um indício preciso da ocorrência da primeira filmagem no Brasil, ele questionou a própria existência do fato do “nascimento” do cinema nacional, tido como absoluto na matriz interpretativa elaborada por Paulo Emílio e consolidada pela academia. Assim, o pesquisador expôs a necessidade de um novo discurso histórico que abandonasse o marco do “nascimento” e privilegiasse outras problematizações, menos atreladas à “profissão de fé ideológica” que legitimou tal marco, elidindo, assim, preocupações de pesquisa *stricto sensu*.

Passando ao enfrentamento do recorte da “Bela época” do cinema brasileiro, Bernardet desferiu suas críticas mais ácidas quando enfatizou:

A produção provém em grande parte da iniciativa de donos de salas que se tornam, para usar o vocabulário atual, simultaneamente exibidores e produtores, obtendo o favor do público. É esta articulação positiva entre produção, exibição e público que Paulo Emílio destaca como sendo a característica destes anos 1907-1911, e se vê bruscamente aniquilada quando, em 1912, se produz apenas um filme de ficção (BERNARDET, 1995, p. 35).

Para Bernardet, no texto de Paulo Emílio foi evidenciado que a tríade produção-exibição-público, articulada sob interesses comuns, emergiu como a “chave” do sucesso do período. E, diante disso, “[...] dez anos depois da primeira filmagem, apresenta-se um florescimento, brevemente reencontrado durante a história do cinema brasileiro, e que reaparece no final do texto como uma meta a ser alcançada” (BERNARDET, 1995, p. 36). Sob esse prisma, de acordo com o pesquisador, a história delineada no *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), de Paulo Emílio, corresponderia a uma visão mítica de história, pois nela haveria “[...] o reconhecimento de um tempo primitivo tido como ideal, reposto como perspectiva da história” (BERNARDET, 1995, p. 36).

Dessa maneira, a “Bela época”, sinônimo de “Idade do ouro”, consistiria num ciclo que abriria e fecharia a história de uma cinematografia legitimamente nacional. Nesse sentido, as “idades de ouro”, tanto inicial como final, normalmente seriam ligadas por uma série de períodos que organizaram a estrutura do *Panorama* de Paulo Emílio, sistematizando-se numa visão mítica de história, na qual a organização estrutural comportava um tempo primitivo (“Idade do ouro”) que emergiu como uma utopia a se reconquistar, bem como com “acontecimentos fundadores” (primeira filmagem em 1898), seguidos de catástrofes (crise de produção e exibição entre 1898

e 1907), seguidas por uma renovação (“Idade do ouro”). Assim, a “Idade do ouro”, colocada como utopia a ser reconquistada, se, por um lado, remontaria à mitologia cristã, por outro, incitava ideologias românticas, socialistas e comunistas dos séculos XIX e XX: Marx, Engels e Lukacs. Por esse motivo, a estrutura do *Panorama* possuiria contornos aos moldes da perspectiva marxista revolucionária, de intuição de união entre passado (pré-capitalista) e o futuro (socialista), mediatizada pela negação do presente (capitalista). Em suma, seria a “Idade do ouro” vivida no passado que iluminaria o caminho para o futuro (BERNARDET, 1995).

Concluindo acerca da “Bela época”, o pesquisador sintetizou:

Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica de história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as “coisas nossas”, e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma outra história (BERNARDET, 1995, p. 48).

Retém-se que a exclusividade para a produção dos filmes e a consolidação dos cineastas como corporação na luta contra o mercado ocupado pelo filme estrangeiro foram, para Bernardet, as preocupações da concepção de cinema brasileiro da historiografia clássica. Contudo, em sua concepção, seria preciso uma nova concepção de história, pois, para compreender o presente, eram necessários novos “mitos” explicativos. Essa última asserção nos remete à historicidade da obra de Bernardet. Ele esteve inserido numa conjuntura que descartou o passado do cinema brasileiro na proporção que repeliu os ideais nacionalistas. Naquela “nova fase”, que já não correspondia mais ao extremismo ideológico, tampouco à luta contra padrões universais

de cultura, especialmente norte-americanos, era necessário um novo paradigma que fornecesse uma utopia a ser buscada.

De um modo geral, sem herança na qual pudesse buscar raízes, assim como inserida em uma diferente conjuntura econômica, política e social, para Bernardet, a historiografia do cinema brasileiro precisaria construir novos significados para o passado de nosso cinema. Reinterpretar ou mesmo abandonar a perspectiva de história da matriz interpretativa elaborada por Paulo Emílio e consolidada pela academia, para ele, seria o caminho mais preciso no sentido de impor uma perspectiva de história presente, sintonizada com a conjuntura neoliberal e orientadora de caminhos para o “futuro” cinema brasileiro.

Seguindo tal orientação, o pesquisador adentrou à discussão sobre a periodização da história do cinema brasileiro, tendo como alvo de suas críticas teórico-metodológicas o *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), de Paulo Emílio. Bernardet as iniciou demonstrando que a periodização elaborada pelo crítico consistiu em um desdobramento do marco de “nascimento” e do recorte da “Bela época”, pois obedeceu aos rumos ditados pelo período considerado vigoroso e sua necessária reposição utópica, condicionante de etapas degradadas⁴⁸. No cerne de seus argumentos residiu a proposição de que, com exceção da passagem da 4ª para a 5ª época, a interrupção na produção cinematográfica nacional funcionou como um eixo de ligação entre as épocas consideradas vigorosas e aquelas consideradas degradadas. Desse modo, Bernardet justificou sua interpretação anterior segundo a qual a degradação de determinados períodos poderia ser entendida como sinônimo de queda da produção, bem como consistiu num elemento essencial no ritmo da história pretendida pelo crítico.

48. Convém lembrar o leitor a periodização elaborada por Paulo Emílio. 1ª época, de 1896 a 1912; 2ª época, de 1912 a 1922; 3ª época, de 1923 a 1933; 4ª época, de 1933 a 1949; e 5ª época, de 1950 a 1966.

Na levada dessa premissa, o pesquisador encontrou variantes na metodologia de Paulo Emílio, revelando problemas na coerência, tais como o enquadramento da produção cinematográfica paulista do segundo decênio do século XX em uma época degradada (2ª época) que valeria somente para os filmes cariocas, e a ideia de unidade entre dois períodos distintos (1898-1907 e 1908-1911) estabelecida na 1ª época. Salta aos olhos o problema mais grave dessa periodização encontrado por Bernardet. Numa periodização “aparentemente” moldada pelo critério da produção de filmes, que abriu e fechou as épocas, surgiu, porém, a inauguração da 1ª época com uma exibição, em 1896, e não com uma produção, que devia corresponder ao suposto “nascimento”, em 1898 (BERNARDET, 1995). É exatamente sobre este problema que o pesquisador discorreu, afirmando:

O destino do texto explica também que o autor não se tenha detido em finuras metodológicas: um texto relativamente curto, de leitura fluente, devia seduzir o leitor leigo e convencê-lo da existência e interesses do cinema brasileiro” (BERNARDET, 1995, p. 56).

Foi ressaltado que a metodologia não consistiu em preocupação vital, mas, antes de tudo, um convencimento do leitor sobre a existência e importância do cinema brasileiro. Assim, mais uma vez Bernardet tocou na questão do nacionalismo, que impôs uma preocupação ideológica que se sobrepôs a metodológica, fazendo com que se ignorasse até os pressupostos anteriores de predileção pela produção cinematográfica. Tal gama de problemas levou o crítico a colocar em suspensão a própria viabilidade de uma periodização vertical, cronológica, de abrangência nacional para a cinematografia brasileira, propondo o trabalho horizontal, com filões que apresentariam ritmos diferenciados, tentando estabelecer entre eles relações, sem querer encaixá-los em unidades temporais consideradas válidas para todos os filões (BERNARDET, 1995). Concluindo suas críticas sobre a periodização, Bernardet enfatizou o caráter nacionalista do texto de Paulo Emílio, assim como suas prováveis intenções, da seguinte maneira:

A inspiração nacionalista do texto levava à busca de uma totalidade, e portanto só podia se opor a uma fragmentação da unidade “cinema brasileiro”, por um lado. Por outro, o texto visa justamente a que leitores leigos e desinformados venham a se convencer da existência deste “cinema brasileiro”. De modo que me parece que o Panorama do cinema brasileiro acaba se construindo com uma estrutura forte e dominante, composta por “cinema brasileiro” e a periodização única, e latências por meio das quais pode-se questionar a estrutura principal, e apontam para uma diversificação da metodologia (BERNARDET, 1995, p. 64).

Em linhas gerais, embora possuísse uma estrutura forte e dominante, o nacionalismo como ideologia inspiradora para tal empreendimento, de acordo com Bernardet, tornou imprescindível uma visão de totalidade do cinema brasileiro, que encaminhada para o convencimento de sua existência, demonstrou-se bastante profícua. Todavia, se, por um lado, do ponto de vista da luta ideológica, este discurso histórico foi pertinente, em contrapartida, à luz de preocupações rígidas da construção historiográfica, analisado em outro contexto histórico, revelou diversas incongruências de método, o que o tornou problemático.

Sob esse ponto de vista, Jean-Claude Bernardet passou ao enfrentamento de recortes e contextos da historiografia clássica, retomando alguns pontos já tratados, sobretudo relacionados ao recorte da “Bela época”, para focalizar a construção de recortes e contextos viciados, dentre outros elementos, pela visão nacionalista dos intelectuais que se debruçaram na história do cinema brasileiro. Nesse sentido, ressaltou a necessidade de se ter maior rigor nas relações entre produção cinematográfica da primeira década do século XX e os contextos utilizados para explicá-la.

Com base na trilogia de Paulo Emílio e sua reprodução sintomática no texto de Roberto Moura, *Bela época (primórdios-1912)*, Jean-Claude Bernardet atentou para o modo como o público da primeira década do cinema brasileiro apareceu na historiografia clássica.

Aprofundando-se na análise, avaliou que na periodização referente às épocas existiu um movimento metodológico bastante interessante. Por um lado, nas épocas degradadas a ideia segundo a qual o público menosprezou os filmes brasileiros foi preponderante, e, por outro, no período referente à “Bela época” considerou-se que o público aderiu plenamente à produção brasileira. Foi nesse sentido que o pesquisador problematizou esse movimento, indagando a existência de fontes para tais afirmações, bem como as repelindo de maneira sistemática:

A construção desse público parece antes resultar de uma lógica interna à visão mítica de história e à noção de Idade de Ouro, bem como da metodologia já comentada em texto anterior. Como, tradicionalmente, o trabalho de história visa volta-se para a produção e menospreza a exibição, não há como se ter informações sobre o público, que resulta numa construção mental (BERNARDET, 1995, p. 68).

O crítico indicou que a ideia de valorização dos filmes nacionais por parte do público no período correspondente à “Bela época” foi um investimento ideológico nacionalista de quem escreveu essa história em outro contexto (anos de 1960). Pois, se, por um lado, as preocupações nacionalistas já figuravam na sociedade brasileira desde o final do século XIX — como, por exemplo, no campo dos letrados (escritores, críticos, jornalistas, polemistas) —, por outro, elas estavam restritas a uma esfera nobre da sociedade, não representante da maioria absoluta do público de cinema do período. Nesta medida, para Bernardet (1995), no sentido de comprovar o ideal nacionalista no público no período da “Bela época” seria necessário demonstrar que as preocupações que tanto agitavam os letrados também atingiam a rua, o povo, isto é, o real público de cinema. Para ele, tal movimento não foi feito na historiografia do cinema brasileiro e se justificou pelo próprio fato de os historiadores do cinema nacional menosprezarem a exibição cinematográfica. Portanto, eles não possuíam meios para obter informações sobre esse público.

Norteador por essa ideia central, Bernardet confrontou o tema do nacionalismo atribuído ao público com os gêneros mais vistos do cinema brasileiro na época: *Os filmes cantantes, os filmes criminais e os filmes de revista*. Naquilo que concerne aos *filmes cantantes*, o pesquisador negou a existência de um ideal nacionalista no público, que, segundo a historiografia do cinema brasileiro, promovia uma diferenciação entre os filmes brasileiros e os importados. O crítico justificou seu posicionamento, demonstrando que tal clivagem não apareceu na imprensa da época, fator que dissolveria tal ideia, pois, se houvesse um investimento nacionalista por parte do público, ao menos uma especificação da nacionalidade das películas exibidas no Brasil apareceria na imprensa, e isso também não ocorreu. Aprofundando-se no assunto, Bernardet se manifestou com clareza:

[...] se não temos elementos para negar um eventual investimento nacionalista por parte do público sobre o cinema produzido no Brasil, tampouco temos para afirmá-lo; e podemos intuir que o tom nacionalista encontrado na historiografia cinematográfica referente a este período tem sua origem, não nas pesquisas realizadas pelos historiadores, mas na projeção do seu próprio conceito nacionalista de cinema brasileiro sobre o cinema e o público do início do século. Insisto sobre essa questão de método: tentar sempre tomar uma insuficiência de informação como informação, ao invés de tentar de imediato preencher a lacuna. Essa última operação é frequentemente destruidora de informações (BERNARDET, 1995, p. 79).

Em poucas palavras, o nacionalismo de quem escreveu, na década de 1960, nossa história cinematográfica foi transportado discursivamente para o público do primeiro decênio do século XX. E ainda, para Bernardet, mesmo que, de fato, existisse esse investimento nacionalista do público sobre os *filmes cantantes*, isso não representaria necessariamente uma consolidação da produção cinematográfica brasileira. Ele justificou essa afirmação destacando que esses filmes consistiam em um gênero misto e não exclusivamente

cinematográfico, uma vez que sua substância artística primordial não era independente da sua origem musical e teatral, portanto, sequer poderiam ser considerados apenas uma manifestação cinematográfica.

Discorrendo acerca dos *filmes criminais*, Bernardet demonstrou que Paulo Emílio promoveu uma complexa relação entre o público do período, os filmes e a imprensa criminal da época. Para ele, o crítico condicionou o sucesso dos *filmes criminais* à veiculação anterior de fatos na imprensa que despertavam interesse do público para esses filmes. Isto é, o público iria buscar no cinema a projeção daquilo que encontrara no jornal. Segundo Bernardet, tais argumentos são discutíveis, ao passo que os jornais já traziam narrativas dos crimes ilustradas por fotos que buscavam representar os fatos como eles ocorreram. Assim, haveria dúvidas acerca da capacidade do cinema brasileiro em dar um passo além dos jornais e, assim, trazer alguma novidade atinente aos crimes veiculados anteriormente na imprensa.

Em face disso, o pesquisador propôs que o estudo dos *filmes criminais* fossem empreendidos em conexão com a filmografia internacional, na medida em que tais filmes encaixavam-se em um gênero internacionalmente já constituído. Para tanto, insinuou o abandono do recorte específico sobre a produção, com vistas a um alargamento documental em direção ao campo da exibição, questionando se o público, pautado no critério de nacionalidade, realmente fazia um recorte empírico entre o filme criminal internacional e o brasileiro (BERNARDET, 1995). Como tal empreendimento ainda não havia sido feito, Bernardet deixou em “suspensão” a tese acerca do nacionalismo do público, chegando à problematização do processo de produção cinematográfica do período, acentuando:

Outra consideração que deve se fazer a partir do gênero criminal diz respeito ao processo de produção. Se considerarmos que a “produção” é o conjunto de atividades

e recursos necessários para que um filme venha a existir, podemos falar da produção ou do processo de produção dos filmes criminais brasileiros, e considerar os cineastas como os responsáveis. Se diferentemente, considerarmos que o processo de produção não se restringe às atividades e recursos estritamente necessários à existência de um filme como objeto, mas abrange outros fatores igualmente indispensáveis à sua existência da forma como se deu (e aqui podemos falar no gênero criminal, no seu conhecimento ou não pelo público e pelos cineastas, da imprensa e de seus leitores, etc.), seremos obrigados a diferenciar um “processo de produção” de um “processo de fabricação”, formalizar esses dois processos e aventar hipóteses sobre seu relacionamento (BERNARDET, 1995, p. 91).

Retém-se que a perspectiva de Paulo Emílio (articulação da tríade público-filmes-imprensa criminal) ensejou uma diferenciação entre “processo de produção” e “processo de fabricação” de filmes, o que demonstrou uma insuficiência das informações dadas acerca do “suposto” sucesso dos *filmes criminais*. Em termos metodológicos, tal asserção significa que as explicações do crítico cinematográfico já abriram margem para considerar que “produção” cinematográfica era um recorte específico, um objeto construído a fim de explicar o sucesso dos *filmes criminais* e não de todo o processo de produção cinematográfico.

Abordando os *filmes de revista*, Bernardet sugeriu que a mesma articulação entre público, filmes e imprensa também foi utilizada para explicar o sucesso desse gênero. Entretanto, com base na informação segundo a qual, por um lado, a gênese dos *filmes de revista* era intrinsecamente ligada ao espetáculo teatral e musical e, por outro, que seu descrédito mundial ocorreu no mesmo período da “Bela época”, ele apontou que tal explicação, por não tocar em outra dimensão muito importante senão a cinematográfica, tornou-se lacunar. Em vista disso, o pesquisador teceu alguns comentários que visaram direcionar um modelo de correção desse problema:

Em realidade penso que a articulação revista de ano-teatro-cinema a partir da reflexão de um (a) estudioso (a) das revistas teatrais deve ser tomado com uma possibilidade de questionamento enriquecedor, sem dúvida, mas como um primeiro passo a partir do qual o próprio historiador de cinema deverá ir à área do teatro de revista (BERNARDET, 1995, p. 103).

Notemos que nessa passagem os estudos interdisciplinares surgem como possibilidade para um aprofundamento nas pesquisas sobre os *filmes de revista*. Para Bernardet, a articulação entre estudos sobre teatro de revista, revista de ano e cinema, bem como a recorrência às fontes, tornariam possíveis empreendimentos mais bem sucedidos acerca desses filmes. Ademais, o pesquisador ainda propôs o cruzamento de informações provenientes de outros recortes, que possibilitariam uma maior amplitude de elementos empíricos, nos quais o historiador do cinema poderia se basear para a elaboração de seu recorte.

Ao cabo de sua longa análise sobre estes três gêneros aceitos como sucessos de público pela historiografia clássica, sobretudo por Paulo Emílio, Bernardet propôs devidos cuidados com três questões elementares. Primeiro, com a explicação dada para as causas do fim da chamada “Bela época”, pois também poderia haver elementos internos propulsores desse fim. Segundo, com a tendência a considerar os produtores de cinema do período como gente específica do cinema, pois tais sujeitos poderiam ser antes pessoas ligadas ao espetáculo e/ou outras atividades. E, terceiro, com a generalização do conceito de cineasta, utilizado para designar quem fazia cinema na atualidade e quem fez cinema em 1910, pois quem fazia cinema no início do século possivelmente não se dedicava somente à função cinematográfica, tal como os sujeitos contemporâneos. Para contornar esses problemas, sobretudo o referente ao conceito de cineasta, segundo Bernardet, era necessário romper tal identidade, propondo uma relação de

alteridade, aplicada não só aos chamados cineastas dos primórdios do cinema nacional, mas também a nós. Para o crítico, tal relação ensinava a ideia de que não considerássemos nosso conceito de cineasta como pedra de toque para análise de todos os outros períodos, mas apenas como um momento de um conceito. Portanto, colocar o “cineasta” do início do século como “outro” permitiria um questionamento mais aprofundado, tanto desse cineasta como sobre o presente do próprio pesquisador, evitando, assim, tomá-lo como norma para abordar outras épocas (BERNARDET, 1995).

Em última instância, cabe o merecido destaque à análise de Bernardet sobre o problema dos recortes e contextos. O crítico argumentou acerca dos resquícios positivistas no sistema de recorte e na construção do objeto de estudo, demonstrando que, em função da imensa desinformação sobre os fatos cinematográficos, assim como as grandes lacunas de documentação, a ilusão de que uma vez reunida a documentação os fatos falariam por si mesmos tornou-se norma na historiografia clássica do cinema brasileiro. Em sua concepção, isso se tornou um problema, pois, se dificilmente elaboraríamos um discurso histórico sem dados, tampouco o elaboraríamos com eles. Assim, caberia aos historiadores de nosso cinema, na construção do objeto de estudo, fazer a problematização dos dados e dos documentos, uma vez que isso seria o que os tornava objeto de estudo e, conseqüentemente, os organizaria (BERNARDET, 1995).

Sob o prisma dessas considerações, o crítico passou a tratar do privilégio dado aos filmes ficcionais de longa-metragem pela historiografia clássica brasileira, chegando ao seu veredicto final:

O mesmo ocorreu na historiografia brasileira, embora o mesmo não se verificasse na produção e comercialização dos filmes brasileiros. Esta historiografia era dependente do modelo europeu, mas ganhou, no Brasil, uma outra significação. Embora as atividades de produção — encurraladas pelo mercado — fossem sustentadas pelo cinejornal, documentário etc., não eram essas as modalidades

de cinema desejadas pelos cineastas. O cinema desejado, o cinema verdadeiro, o cinema que era arte, com que se podia enriquecer, era o filme de ficção de longa-metragem. De modo que essa historiografia, se, por um lado, bloqueava a construção do que atualmente — até novas informações e interpretações — consideramos a estrutura da produção nas primeiras décadas, por outro expressava o sonho dos cineastas, apoiava-se no desejo dos cineastas, enquanto o modelo europeu assentava-se numa realidade opressora mas factual. A alteração desse recorte modificou substancialmente a maneira de compreender a história do cinema brasileiro (BERNARDET, 1995, p. 118).

Com base na análise desse elemento paradigmático na historiografia clássica do cinema brasileiro, Bernardet nos remeteu à intrínseca articulação entre os interesses de quem escreveu nossa história do cinema e quem fazia os filmes, desvelando, assim, o fundo ideológico das proposições constituintes no discurso histórico acerca do cinema brasileiro. Por fim, o crítico afirmou: “[...] uma crítica sistemática dos *recortes* e dos *contextos* praticados até agora pela historiografia do cinema brasileiro, bem como de suas articulações, poderá contribuir para uma renovação do nosso discurso histórico” (BERNARDET, 1995, p. 126).

Em linhas gerais, os problemas encaminhados por Jean-Claude Bernardet são de grande importância. Além de se aprofundar na produção historiográfica praticada pelos historiadores do cinema nacional, o pesquisador também incitou os novos historiadores a questionar os critérios ideológicos utilizados nessa produção, isto é, a criticar o excessivo nacionalismo que ditou por muito tempo a historiografia do cinema brasileiro. Nessa medida, Bernardet trouxe à baila a ideia de que o modelo de história balizado por preocupações ideológicas e estéticas de fundação de uma tradição cinematográfica nacional estava há demasiado tempo ultrapassado.

A demonstração de que aquilo compreendido como produção cinematográfica de determinado período histórico foi,

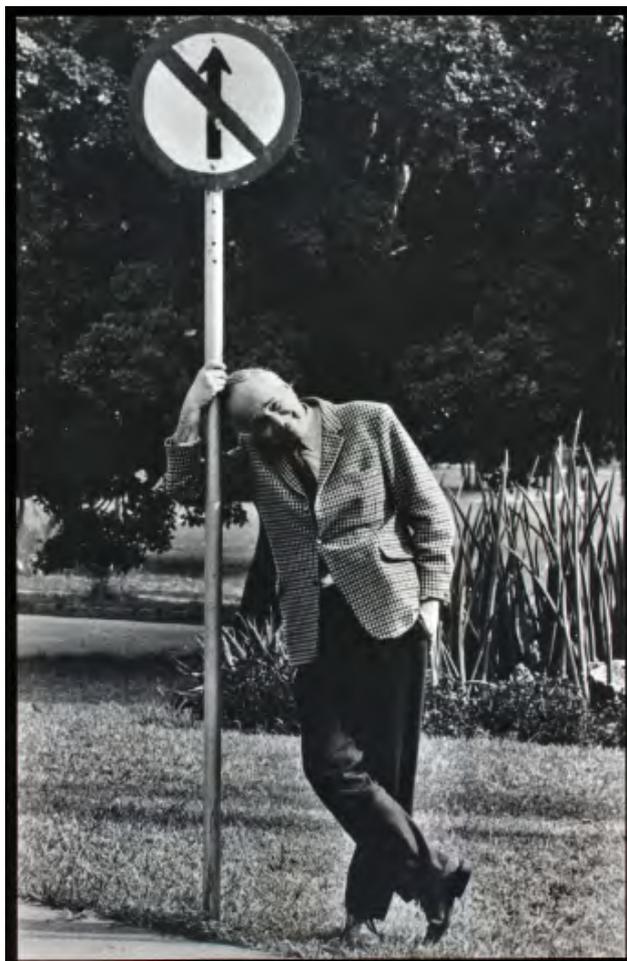
antes de tudo, o resultado de uma construção metodológica, elaborada a partir de um recorte específico, chamou a atenção para o fato de que o objeto de estudo dos historiadores da historiografia clássica, especialmente Paulo Emílio, foi submetido a um contexto que já estava colocado. Para o pesquisador, houve uma “[...] inserção mecânica da produção cultural no corpo social” (BERNARDET, 1995, p. 111). Portanto, a significação construída sobre o objeto de estudo analisado dessa maneira foi, equivocadamente, resultado somente do que nele foi investigado. Em pontos conclusivos, o crítico chamou a atenção para o fato de que os “mitos”, a periodização e os contextos elaborados pela historiografia clássica do cinema brasileiro não responderiam mais aos questionamentos de uma geração de historiadores interessados pelo cinema nacional.

Com todo esse aparato crítico, notemos que os argumentos de Jean-Claude Bernardet deixaram em “suspensão” praticamente todas as linhas elaboradas por Paulo Emílio Salles Gomes e consolidadas pela academia no processo de formação de uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. Indubitavelmente, o ponto fundamental de refutação residiu no ideal nacionalista que permeou a historiografia ao longo dos decênios de 1960, 1970, 1980. Na verdade, Bernardet respondeu às expectativas de um momento diferente no plano cinematográfico nacional, sintetizado no tema do nacional, que perdeu terreno numa conjuntura em que as expectativas não eram mais de efetivar a peculiaridade brasileira, tampouco fundar uma tradição cinematográfica, mas, sim, de adentrar ao mundo globalizado, se inserir em um processo cujas fronteiras perderam definições nítidas. Em síntese, a conjuntura na qual estava o cinema da “retomada” ensejou um ideal de se inserir no mundo globalizado, de contato com o público, de expressão universal e de sucesso mercadológico. Assim, pareceu que, para Bernardet, a historiografia desse cinema não poderia fugir disso.

Com efeito, o pesquisador sugeriu que a matriz interpretativa elaborada por Paulo Emílio, atrelada ao nacionalismo ideológico e a perspectivas estéticas já esmaecidas, que não prestigiaram o contato dos filmes com o público, muito menos responderam a algum critério metodológico coerente, deveriam ser reelaboradas. Tal reelaboração ou abandono dessa matriz deveria dar-se no fito de explicar as fissuras contemporâneas do cinema brasileiro. E isso parece ter sido colocado em prática⁴⁹. Enfim, a matriz interpretativa da história do cinema brasileiro elaborada por Paulo Emílio e consolidada pela historiografia acadêmica entre os anos de 1960 e 1980 vem passando por uma crise. Entretanto, isto não quer dizer que seu raio de influxo nos estudos acadêmicos não se faz mais presente. Para perceber tal fato, basta passar os olhos nos

49. É importante ressaltar também que, mesmo antes da obra de Bernardet, surgiram trabalhos como os de Sérgio Augusto e Rosângela Dias que alicerçam suas análises nas perspectivas teóricas de Mikhail Bakhtin, rompendo com uma leitura que hierarquizava esteticamente as formas cinematográficas nacionais. Respectivamente, Cf. (AUGUSTO, 1989), (DIAS, 1993). No entanto, mais importante ainda é ressaltar que, desde a difusão da obra de Bernardet, surgiram trabalhos seguiram no lastro aberto. Por um lado, emergiram pesquisas de vulto para os estudiosos do cinema brasileiro acerca das relações entre cinema e Estado. Esse foi o caso de *Cinema e Estado no Brasil* (1996), de Anita Simis, que abordou detalhadamente as relações entre cinema e Estado no Brasil, sem, no entanto, “comprar” um ideal nacionalista; de *O Estado contra os meios de comunicação* (2003), de José Inácio de Melo Souza, em que foi enfatizada a relação do cinema com outros meios de comunicação, bem como sua utilização pelo Estado até 1945; e de *Cinema Novo e Embrafilme* (2002), de Marina Soler Jorge, onde foi analisado criticamente o processo de “aparelhamento” da Embrafilme por parte dos cineastas cinemanovistas. Por outro lado, destacaram-se propostas de estudo que reelaboraram recortes e analisaram criticamente perspectivas estéticas propugnadas na matriz interpretativa da história do cinema brasileiro elaborada por Paulo Emílio. A saber: *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (2004), de Sheila Schwarzman, em que a estruturação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) foi avaliada no intuito de entender melhor a obra do cineasta Humberto Mauro e sua valorização na historiografia do cinema brasileiro; *Imagens do passado* (2004), de José Inácio de Melo Souza, que rediscutiu o recorte da “Bela época” do cinema brasileiro respeitando as devidas articulações entre produção, distribuição e exibição dos filmes; e *O momento Vera Cruz* (2003), de Valéria Angeli Hein, em que uma análise dos filmes da *Vera Cruz* serviu de subsídio para uma revisão do papel histórico desempenhado por tal companhia cinematográfica, inclusive rompendo com sua desqualificação estética.

cronogramas das disciplinas de graduação ou pós-graduação que buscam, de alguma forma, abordar a história de nosso cinema para se deparar com uma bibliografia recheada de obras que ratificam a matriz Paulo Emílio Salles Gomes. Em face do processo de crise da matriz interpretativa, podemos vislumbrar num horizonte não muito distante uma historiografia, ao mesmo tempo crítica, mas também aberta ao valoroso universo de informações e propostas estéticas do seu modelo genitor. No entanto, como se posicionar perante todo o percurso da historiografia do cinema brasileiro é uma questão ainda aberta.



Acervo Paulo Emílio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz das reflexões empreendidas ao longo deste livro, resta uma questão essencial a ser respondida: como, enquanto pesquisadores do cinema brasileiro, nos posicionarmos teórico-metodologicamente perante a trilogia — *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), *Pequeno cinema antigo* (1969) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973) — elaborada por Paulo Emílio Salles Gomes, uma vez que ela se consolidou como matriz interpretativa da história do cinema brasileiro por praticamente três décadas, mas que, desde um processo de esfacelamento dos ideais nacionalistas, do fim de Embrafilme e de uma nova perspectiva crítica na academia, vem passando por um processo de reavaliação? Note-se que estamos lidando com historicidades distintas, pois há processos de elaboração, eficácia política, consolidação como matriz e reavaliação crítica de uma perspectiva de história do cinema nacional, cujo arauto ainda é Paulo Emílio.

Com efeito, com base nos cabedais teóricos-metodológicos de Carlos Alberto Vesentini (1997) e Michel de Certeau (1982), a questão lançada pode ser respondida com maior clareza, sobretudo se fizermos uma volta ao processo histórico levando em consideração o lugar social no qual o crítico cinematográfico produziu sua trilogia atinente à história de nossa cinematografia. Paulo Emílio elaborou sua matriz interpretativa da história do cinema brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, isto é, no momento de elaboração de uma tradição histórica acerca do cinema nacional. Essa matriz dialogou com as propostas teórico-metodológicas, ideológicas e estético-políticas presentes no seio das esquerdas brasileiras e da corporação de cineastas cinemanovistas, o que lhe possibilitou uma eficácia política. Portanto, a perspectiva de história elaborada pelo crítico cinematográfico carregou em seu interior uma memória

histórica produzida com base na versão de uma parcela dos agentes que se envolveram no processo histórico dos decênios supracitados. Obviamente, essa memória histórica considerou como vencedora do processo histórico a corporação de cineastas cinemanovistas. Como ressaltou Carlos Alberto Vesentini (1997), como historiadores que analisam os fatos posteriormente, nos encontramos entre a memória histórica e nosso próprio objeto de estudo. Destarte, é necessário voltarmos ao processo, pois, agindo de tal forma, poderemos perceber propostas vencidas e admitir que elas não foram absorvidas no movimento histórico.

De um lado, se situou a corporação de cineastas do *Cinema Novo*, defendendo proposta de “cinema de autor” nacional-popular, sendo, ao mesmo tempo críticos de cinema e cineastas (como no caso de Gustavo Dahl e Glauber Rocha), bem como tendo seus ideais respaldados pelo discurso de críticos especializados, como Paulo Emílio, Alex Viany, Francisco Luiz de Almeida Salles e Jean-Claude Bernardet, e pela fruição cinematográfica da elite culta da sociedade, hegemonicamente de esquerda e defensores de ideais nacionalistas. Por outro, se localizaram os produtores e cineastas da *Atlântida Cinematográfica*⁵⁰, que, devido ao seu esquema organizado de produção, distribuição e exibição, conquistaram uma parcela significativa do público brasileiro: as classes mais baixas; os egressos do empreendimento industrial cinematográfico paulista (*Vera Cruz*) e críticos de oposição ao *Cinema Novo*, como Antônio Moniz Viana, Benedito J. Duarte e Ruben Biáfara, que chegaram a apoiar o cinema industrial paulista e alguns filmes cômico/populares (chanchadas) da *Atlântida*.

50. Existiram outras correntes, como os cineastas e os críticos mais independentes, mas que, ao menos na grande parte da bibliografia consultada, foram ignorados ou tidos como alheios as disputas do processo. Dessa forma, a polarização que estabelecemos se justifica, antes pelas dificuldades de fontes, que propriamente por sugestão operatória. Como exemplo da produção independente, bem como de críticas positivas a este tipo de cinema podem ser apontados o “Cinema do Lixo” e as críticas de Jairo Ferreira em *São Paulo Shimbun*. Cf. (GAMO, 2006).

Do interior desse processo, pautado na interpretação histórica nacionalista e no ideal retirado do próprio processo segundo o qual nosso cinema seria subdesenvolvido, Paulo Emílio elaborou sua matriz interpretativa tomando partido dos cinemanovistas. Organizando seu discurso, de modo a vincular os produtores e cineastas da *Atlântida Cinematográfica*, o grupo paulista oriundo do empreendimento industrial e os críticos opositores do *Cinema Novo* aos interesses estrangeiros, considerados perpetuadores de nosso subdesenvolvimento, o crítico elaborou seus textos a partir de alguns acontecimentos: “nascimento” do cinema brasileiro, “Bela época”, falência do complexo industrial cinematográfico paulista, surgimento do *Cinema Novo*, entre outros. Dentre eles, o surgimento do *Cinema Novo*, bem como sua significação foram considerados os mais importantes, pois foi apontado que tal manifestação cinematográfica surgiu como enfrentamento a uma invasão dos filmes estrangeiros e à mentalidade importadora e mimética que imperava nas produções nacionais, sobretudo nos filmes cômico/populares (chanchadas) da *Atlântida* e nos filmes da *Vera Cruz*. Como a apreciação dos cinemanovistas não escapou de um círculo restrito de críticos, cineastas e intelectuais das camadas cultas da sociedade brasileira, a memória histórica elaborada por Paulo Emílio foi baseada na produção de películas com conteúdo “legitimamente nacional” e não na exibição cinematográfica, vinculada aos interesses estrangeiros. Em outras palavras, esse simples movimento de descarte do contato do público com os filmes de outras manifestações cinematográficas, que foi considerável, condiciona seu resgate histórico a valorizar a produção de filmes e suas características estéticas pautadas na ideia do nacional-popular. Nesse sentido, o crítico elaborou sua matriz interpretativa de modo a valorizar marcos como o “nascimento” do cinema brasileiro e o surgimento do *Cinema Novo*, e recortes como o da “Bela época”, tidos pelos pesquisadores posteriores como fatos inalienáveis.

Nessa linha de raciocínio, as ações vencidas, como o contato dos filmes da *Atlântida* com uma parcela expressiva de público, o investimento industrial paulista que proporcionou uma melhoria técnica no cinema brasileiro, ou mesmo as críticas contrárias ao *Cinema Novo*, desapareceram do processo histórico⁵¹. Em outros termos, a memória histórica elidiu outras ações dotadas da mesma significação em favor de algumas que foram supervalorizadas por uma parcela de agentes tida como vitoriosa. Dessa maneira, já que aquilo considerado importante foi a produção e suas características estéticas, a produção cinematográfica cinemanovista surgiu como vencedora do processo. Portanto, foi a partir dessa memória histórica que se unificou um processo demasiadamente complexo, estabelecendo fatos que serviram como pontos de apoio de qualquer análise posterior.

É exatamente isso que ocorreu no caso das produções acadêmicas ou sob seu raio de influência acerca de nossa cinematografia, pois os pesquisadores do cinema nacional ficaram

51. Três exemplos desse último fator podem ser ressaltados. A edição de 2003 da obra *Revisão Crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber Rocha, lançada pela Cosacnaify, precisamente a seção *Fortuna Crítica*, trouxe uma série de críticas negativas de Benedito J. Duarte ao livro de Glauber e ao movimento cinemanovista. Uma passagem merece ser citada. Em 1963, argumentando sobre o *Cinema Novo*, Duarte afirmou: “Hoje disfarça-se a ignorância sob a capa de um cinema que convencionou-se chamar de ‘novo’. De novo mesmo não tem nada esse cinema caricato e confuso, que da improvisação chegou à imitação senão mesmo ao plágio puro e simples. Copia-se tudo nesse cinema novo — a nouvelle vague, o cinema ‘câmera-na-mão’, até o cinema velho como a Sé de Braga que esses pasticheiros incorrigíveis timbram em fazer no Brasil”. DUARTE, 1963, p. 6 apud ROCHA, 2003, p. 217). Notemos que Duarte usou o mesmo “veneno” (acusação de cópia) contra o *Cinema Novo* que foi adotado por cinemanovistas e Paulo Emílio para criticar as “chanchadas” e os filmes da *Vera Cruz*. Outras críticas de Benedito J. Duarte ao *Cinema Novo* podem ser encontradas em outra publicação. Cf. (MACEDO, 2009). O pesquisador Luiz Joaquim Silva Júnior nos deu outro exemplo importante com o crítico Moniz Viana. Após a estréia de *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha), no Rio de Janeiro, Moniz Viana, em coluna no jornal *Correio da Manhã*, ressaltou: “É uma obra-prima de indisciplina narrativa, o clímax da antitécnica”. (VIANA, 1967, s/p apud SILVA JÚNIOR, 2004, p. 23).

presos à matriz interpretativa elaborada por Paulo Emílio com base na memória histórica do próprio crítico e dos cineastas cinemanovistas. Os acontecimentos e fatos eleitos pela trilogia de Paulo Emílio, bem como as perspectivas estéticas dos cinemanovistas amparadas pela trilogia, ganham ar de objetividade, libertos de qualquer interpretação e/ou construção política, ideológica e estética. Nesse contexto, a academia se transformou em uma instituição de difusão da memória histórica do vencedor: Paulo Emílio e cinemanovistas. Foi naquele ambiente que a trilogia do crítico se consolidou enquanto matriz interpretativa, ganhando, por um lado, conotação de “verdade” irrefutável e, por outro, o caráter empírico de seus fatos, marcos, recortes e periodizações, não deixando brechas para outras interpretações acerca da história de nossa cinematografia. Estas, por sua vez, foram reduzidas à ideia de “erro”, equívocos cinematográficos, e separadas dos fatos cristalizados.

Em vista desse processo de separação radical entre os fatos eleitos por Paulo Emílio e as possíveis interpretações diferentes que poderiam surgir nos estudos sobre o cinema brasileiro, os pesquisadores acadêmicos encontraram-se entre a memória histórica da matriz elaborada por Paulo Emílio e seu objeto de estudo. Assim, o resultado imediato foi sua adesão à memória histórica do vencedor, pois a academia foi um dos seus meios de difusão. Desse modo, o marco do “nascimento”, o recorte da “Bela época”, a hierarquização das formas artísticas e o pressuposto de cinema subdesenvolvido consolidaram-se na produção de conhecimento histórico acerca de nossa cinematografia. Em outros termos, aquilo que estava em jogo no processo histórico das décadas de 1960 e 1970 foi unificado pela memória dos vencedores. Nesse movimento, até mesmo as análises de contextos históricos, como os do “nascimento” e da “Bela época”, foram impregnados pela memória histórica produzida, encaminhando os pesquisadores também a unificarem ações dos primórdios de nosso

cinema, pois não se levou em consideração as exposições públicas, tampouco análises mais detalhadas sobre se houve ou não uma adesão do público de cinema ao produto brasileiro na “Bela época”.

Na verdade, delineou-se um quadro no qual os pesquisadores de nossa cinematografia sofreram as implicações de seu “lugar social”, ficando presos a um modelo de história consagrado, pautado na produção de filmes e na adesão estética ao cinemanovismo, cuja recusa implicaria muito trabalho teórico e até mesmo a marginalização do pesquisador. O trabalho teórico mais rigoroso, por um lado, remetia à possibilidade de sua própria inviabilidade técnica, pois impulsionaria os pesquisadores a uma peregrinação por departamentos públicos e privados em busca de dados escassos e lacunares sobre exibição cinematográfica, além de deixá-los a mercê da condescendência daqueles responsáveis pelos órgãos. Por outro, ao passo que poderia elaborar uma história a contrapelo da consagrada, seu resultado imediato seria a marginalização do pesquisador, pois, como afirma Michel de Certeau (1982), uma obra de valor em história é aquela reconhecida pelos seus pares.

As proposições sobre o lugar social do pesquisador em história, bem como o conceito de memória histórica também nos auxiliam na análise do momento de crise da matriz interpretativa elaborada por Paulo Emílio. Jean-Claude Bernardet criticou profundamente uma perspectiva de história que outrora ajudou a “cristalizar” na academia. Perguntaríamos: como? É notório que o pesquisador se propôs a voltar ao processo de construção da memória histórica que perseverou durante três décadas. Colocando-se de fora dessa memória, que fez parte de sua própria formação como pensador do cinema nacional, ele não deu voz aos agentes ignorados, mas salientou suas ações como elementos importantes que foram relegados pela historiografia clássica do cinema brasileiro. Bernardet acentuou o despreparo teórico-metodológico dos críticos de cinema, as implicações ideológicas sofridas por seus discursos, assim como

a necessidade de reavaliação crítica dos mesmos. O pesquisador, até esse ponto, pareceu seguir os procedimentos apontados por Vesentini (1997), na medida em que analisou o interior dos fatos percebendo o caráter unificador que a memória histórica lhes atribuiu, bem como o movimento de supressão que ela exerceu sobre outros acontecimentos que poderiam ter a mesma relevância.

Seguindo nesta esteira teórica, Bernardet propôs uma revisão da periodização estabelecida por Paulo Emílio, bem como sinalizou a perspectiva da interdisciplinaridade nos estudos históricos do cinema brasileiro para procedimentos analíticos que abordassem a “Bela época”. Ao incorrer nesse procedimento, Bernardet sofreu profunda influência de seu lugar social de produção, que trouxe consigo uma doutrina não declarada, sua instituição do saber, sua relação com a sociedade e a permissão e/ou interdição de seu discurso.

Com relação ao não declarado, Bernardet seguiu um sistema de referência implícito, que consistiu em suas escolhas individuais, mas, entretanto, se chocaram com as escolhas feitas por ele em décadas anteriores. Portanto, seu procedimento consistiu em um processo de auto-avaliação de seus partidos teóricos, políticos e ideológicos. Dessa forma, o pesquisador ratificou as imposições de sua “instituição do saber”, não as da academia, pois ele criticou profundamente a memória histórica que ali imperava, mas, sim, as da crítica cinematográfica: uma “nova crítica” dos anos de 1990, composta por especialistas mais jovens, inseridos num contexto no qual a visão nacionalista perdeu terreno para abordagens do contato dos filmes com o público sob as astúcias mercadológicas.

A relação de Bernardet com sua sociedade também pesou muito no processo de crítica à matriz interpretativa, uma vez que a estrutura da sociedade brasileira do decênio de 1990 era totalmente diferente daquela em que foi construída uma memória histórica do cinema brasileiro. O Brasil da última década do século XX passava

pela invasão do modelo econômico neoliberal, de enxugamento do aparelho estatal e de inserção no processo de globalização, inclusive dos filmes brasileiros. Naquele contexto, com seu discurso histórico, por meio de um procedimento metodológico bastante crítico acerca de explicações históricas de tempos passados, Bernardet reforçou uma tautologia sociocultural entre ele, seu objeto de estudo (historiografia do cinema brasileiro) e seu público⁵². Este, composto em sua grande maioria por críticos, cineastas e acadêmicos, ávido por respostas que explicassem as fissuras de seu tempo histórico, sobretudo as possibilidades de concretização de suas aspirações (em especial o contato dos filmes nacionais com o público), recebeu com muito bons olhos a investida de Bernardet.

A relação de Bernardet com sua sociedade também foi preponderante para a interdição ou permissão de seu discurso. A década de 1990 foi o período de fim da Embrafilme, que jogou por terra o ideal nacionalista de que o Estado poderia ser o propulsor da

52. Avaliando o processo da década de 1990, podemos notar que o sucesso de três ou menos filmes ludibriou parte da crítica cinematográfica, entre eles Bernardet, de que a iniciativa privada se sensibilizaria com o cinema brasileiro e abriria seus cofres para depois receber os investimentos em renúncia fiscal. Todavia, foi ignorado que os recursos do mercado passaram a sofrer a concorrência de outros setores artísticos, como o teatro e as artes plásticas. Com a história em nosso favor, percebe-se que os recursos financeiros para as atividades culturais são divididos entre o Estado e o mercado, porém a ferida aberta pela falta de contato dos filmes brasileiros com parcela significativa de público continua em plena exposição. À exceção de algumas produções, sobretudo aquelas de excessivo apelo mercadológico, a maioria de nossos filmes ficam restritos a poucas salas de exibição, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, e aos inúmeros festivais de cinema realizados anualmente no país. Desse modo, curiosamente, o sucesso de público do cinema brasileiro, que parecia na década de 1990 inserir o cinema brasileiro em uma nova fase se mostra hoje uma questão ainda muito complexa e não-resolvida. Por um lado, os nossos cineastas, apesar da plena disposição dos mais avançados recursos tecnológicos, ficam à mercê das empresas públicas, privadas ou de capital misto, que através de editais ou simples seleções abrem possibilidades para o financiamento da produção cinematográfica, mas impõem condições, inclusive estéticas. E, por outro, pagos por esses recursos, antes mesmo de serem distribuídos e exibidos, os filmes chegam a seu processo de distribuição e exibição pagos, o que os condiciona a serem levados somente para os festivais.

industrialização do cinema brasileiro e do cerceamento da invasão de filmes estrangeiros em nosso mercado interno. Neste sentido, se, por um lado, uma memória histórica preponderante por três décadas na “instituição do saber” (academia) na qual o Bernardet estava inserido poderia exercer o papel de interdição de sua produção — censurar suas perspectivas ou relegá-las —, por outro, o funcionamento de seus estudos na sociedade falou mais alto. Imerso na conjuntura dos anos de 1990, tal como fez Paulo Emílio nos anos de 1960 e 1970, Jean-Claude Bernardet se amparou, de modo implícito, em fatos e acontecimentos como o fim da Embrafilme, o enxugamento do Estado e o sucesso de público de filmes como *Carlota Joaquina* (1995, Carla Camurati) e *O Quatrilho* (1995, Fábio) para criticar uma memória histórica que não condizia com a realidade prática do cinema brasileiro, e isso consistiu num malogro prático da memória histórica.

Em vista disso, Bernardet buscou respostas para tal malogro, assim como sinalizou as possibilidades de análise que atendiam as necessidades de sua atualidade, sobretudo o fim da Embrafilme. Aliado a isso, também pesou o fato de Bernardet não “liquidar” de vez a memória histórica produzida por Paulo Emílio e cinemanovistas, pois criticou a matriz interpretativa enfatizando a historicidade de seu discurso e a particularidade do trabalho dos pesquisadores da década de 1990, não obstante negando sua utilidade se encarada do ponto de vista da valorização do produto nacional (BERNARDET, 1995). Esse posicionamento foi estratégico, pois enfatizar a força de uma memória histórica incitaria os pesquisadores a buscarem compreender as razões pelas quais ela perseverou por tanto tempo.

Com efeito, encarar criticamente esses dois processos históricos — uma conjuntura de elaboração e consolidação da matriz e outra de crise e reavaliação —, como nos demonstra Carlos Alberto Vesentini (1997), consiste em interrogar o passado sobre as razões pelas quais alguns acontecimentos ganham a conotação

de fatos absolutos, pois a reiteração de determinada interpretação, quase sempre, redefine a memória a qual tomamos contato, sendo esta resultado de lutas de poder ao longo do processo histórico. Precisamente no processo de elaboração e consolidação, Paulo Emílio, alinhado aos ideais cinemanovistas, reduziu as lutas de poder a fatos e acontecimentos que periodizou, recortou e, assim, ditou o tom das interpretações da historiografia acadêmica do cinema brasileiro. Unificou-se uma memória histórica polarizando um embate entre, por um viés, os defensores do cinema nacional contra a opressão imperialista e o subdesenvolvimento e, por outro, entre os defensores dos interesses estrangeiros. Naturalmente, enquanto brasileiros, poucos sujeitos gostariam de ser vinculados a interesses estrangeiros e, dessa forma, a memória histórica dos vencedores fragmentou a memória dos vencidos. Portanto, quando a memória histórica não promoveu a supressão dos agentes vencidos e de seu discurso, desencadeou nesses agentes uma dependência aos fatos e acontecimentos por ela significados. Já no momento de reavaliação da memória histórica na academia, Jean-Claude Bernardet propôs uma resposta aos anseios de seu tempo, enfatizou a força daquela memória, porém amparou-se nas propostas de sua atualidade. Como não poderia deixar de ser, o crítico tomou partido da memória dos vencidos, que naquele momento demonstrava sua significação, praticamente descartando a memória dos vencedores, bem como colocando em xeque inúmeros de seus principais acontecimentos, marcos e recortes. Foi o momento em que a memória dos vencidos parecia ter uma continuidade histórica, na medida em que o ideal de globalização, de abertura da iniciativa privada ao cinema brasileiro, evidenciava uma realidade prática — conquista de público — que havia sido ignorada pela memória histórica.

Em vista do exposto, chegamos aos últimos parágrafos deste livro com uma indicação teórico-metodológica. Para encararmos de

maneira consistente a historiografia do cinema nacional sugerimos seguir os procedimentos enfatizados por Carlos Alberto Vesentini (1997) e Michel de Certeau (1982), especialmente no que se refere a recuperar a historicidade inerente à produção do conhecimento histórico, levando em consideração a influência do “lugar social” do pesquisador tomado como objeto. Para tanto, se faz necessário voltar ao processo e, com base nos documentos relacionados a tal processo, buscar elaborar possíveis interpretações que nos permitam entender as características específicas do objeto estudado.

Em linhas conclusivas, observar a produção do conhecimento histórico consiste em um alargamento de nosso campo referencial para além da memória histórica, passando diretamente por nossas escolhas teóricas e metodológicas. Por sua vez, essas devem contribuir operatoricamente na compreensão daquilo que o passado tem a informar às inquietações de nosso tempo, pois a célebre contribuição de Marc Bloch (2001) sinalizou que o pesquisador em história reflete acerca dos homens no tempo. Seguindo essas indicações, bem como, se as angústias, necessidades e problemas do homem caminham no mesmo passo do fluxo histórico, não é um sofisma afirmar que a condição necessária para que os pesquisadores elaborem novas interpretações acerca da história e da historiografia do cinema brasileiro já foram delineadas, sobretudo se atentarmos para, talvez, a grande especificidade do trabalho do pesquisador em história, que consiste em interrogar seus documentos de maneira crítica.

DOCUMENTAÇÃO

A - Fonte principal

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

B - Fontes complementares

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cemitério*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

_____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 2 volumes.

_____. *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Jean Vigo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosacnaify/Edições SESC-SP, 2009.

_____. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (Orgs). São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/EMBRASILME, 1986.

_____. Paulo Emílio e a literatura do nosso cinema. Última Hora, São Paulo, 07/11/1974. Entrevista concedida à Norma Leão.

_____. *Plínio Sussekind Rocha. Discurso*, São Paulo, n.º. 3, 1972, p. 5-6. Disponível em: <http://www.filch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso>.

_____. *Três mulheres de três Pppês*. 2ª. Ed. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

_____. *Vigo, vulgo Almercyda*. São Paulo: Companhia das Letras, Cinemateca Brasileira, EDUSP, 1991.

_____. *Vigo, vulgo Almercyda*. São Paulo: Cosacnaify/Edições SESC-SP, 2009.

_____. & TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. 2ª. Ed. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

_____. S/título. São Paulo, *Arquivo da Cinemateca Brasileira*, maio/junho de 1977. Entrevista concedida a Giselle Gubernikoff.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A – Teses e dissertações

AQUINO, Ítalo. *A Revista Brasiliense e a estratégia nacionalista*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades seletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

GATI, André Piero. *Barravento, cinema e documento*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1985. Publicado em 1987.

HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas: Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrasil: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Campinas: Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia, do Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

MENDES, Adilson Inácio. *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Salles Gomes (1935-1952)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Cinema e história: uma análise do filme Os bandeirantes*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1994.

RIBEIRO BERNARDET, Lucilla. *Cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1970.

SILVA JÚNIOR, Luiz Joaquim da. *Cinema brasileiro nos jornais: uma análise da crítica cinematográfica na retomada*. Recife: Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. *Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1979.

B – Cinema, teatro, literatura e crítica cultural

- AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. Revista *Alceu*. Rio de Janeiro: Vol. 8, n.º. 15, Jul/dez, 2007, p. 175.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. *Metrópole e cultura*. São Paulo: Edusc, 2001.
- AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AZEVEDO, Victor. Paulo Emílio preso político. In: BERNARDET, Jean-Claude & CANDIDO, Antonio (Orgs). *Ensaaios de Opinião*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1978, vol.6.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____ & CANDIDO, Antonio (Orgs). *Ensaaios de Opinião*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1978, Vol.6.
- _____ & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; CANDIDO, Antonio; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *Filme Cultura*, ano XIII, Jul/Ago/Set, 1980.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.
- CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 11ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. Feitos da burguesia. *Discurso*, São Paulo, n.º. 11, outubro de 1980, p. 128. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso>.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959, 2 volumes.
- _____. *Literatura e sociedade*. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada*: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e cinema*: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, B. (org). *O Brasil Republicano (economia e cultura – 1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1984, p. 500-463.

_____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GATTI, José Piero. *Barravento*: a estréia de Glauber. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

_____. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Cadernos de pesquisa, Vol. 6. Disponível em: www.centrocultural.sp.gov.br.

GAMO, Alessandro (Org). *Jairo Ferreira e convidados especiais*: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006.

GERBER, Rachel. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

JOHNSON, Randal. Entrevista – Randal Johnson. Rio de Janeiro: *Diagrama – Revista acadêmica de cinema*, ano 1, n.º 1, 1/ 2003. Entrevista concedida à Angélica Coutinho. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama>.

_____. *Literatura e cinema. Macunaíma*: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LUCAS, Meize Regina de Lucema. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. *Revista Brasileira de História*, Vol. 28, n.º 55, São Paulo, 2008, p. 40-19.

LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário, que falta que ele faz!*: 1956-1974 do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MACEDO, Luiz Antonio S. L. de. *B. J. Duarte*: críticas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

MATTOS, Carlos Alberto (Org). *Maurice Capovilla*: a imagem crítica. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 53.

MELO SOUZA, José Inácio de. *Imagens do passado*: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.

_____. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2003.

MOURA, Roberto. Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras. *Cinemas – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, São Paulo, n.º. 10, março/abril de 1998, p. 171-198.

NOBRE, Francisco Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955.

PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. História, Memória e Teatro. In: _____ & MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: UFU, 2001, p. 171-210.

_____. *Vianinha - um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Entrevista com Antonio Candido. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, Vol.16, n.º. 47, outubro de 2001, p. 19. Disponível em: <http://www.scielo.br>.

RAMOS, Alcides Freire. A luta contra a ditadura militar e o papel dos intelectuais de esquerda. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 3, Ano III, n.º. 1, janeiro/fevereiro/março de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

_____. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do brasil*. São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n.º. 4, outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

_____; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. *A História invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

_____ & MIRANDA, Luiz Felipe A. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. BENTE, Ivana (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosacnaify, 2003
- _____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. *Alex Viány: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século XX. *Revista Mnemocine*, 2008, p. 1. Disponível em: www.mnemocine.com.br
- _____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Revista Alceu*, Vol. 7, n.º. 14, Jan/Jun de 2007, p. 17-30.
- _____. Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. *Atualidade de Paulo Emílio*, 04 a 15 de Novembro de 2002, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. *Estudos Avançados*, 21 (59), 2007, p. 236-237. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos.
- SARACENI, Paulo Cesar. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- _____. Humberto Mauro e a constituição da memória do cinema brasileiro. *Revista Mnemocine* [S/l.:s/n, s/d] Disponível em: www.mnemocine.com.br.
- _____. Cinema brasileiro, história e historiografia. *Revista Mnemocine*, 2008. Disponível em: www.mnemocine.com.br.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996,
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O trabalho de ser simples* (sobre Paulo Emílio). São Paulo: IDART, 1974.
- VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Instituto Nacional do livro, 1959.
- VILLELA, Renato Victor. A crítica nacionalista de Paulo Emílio Salles Gomes. *Comunicações e Artes*, São Paulo, n.º. 1986, 17.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias no subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Cinema brasileiro moderno*. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. Paulo Emílio e o estudo do cinema. *Estudos Avançados*, 8 (22), 1994, p. 297-300.
- _____. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983,
- _____. *Sétima arte*: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZUIN, João Carlos Soares. Paulo Emílio Salles Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações. *Novos Rumos*, ano 17, n.º 36, 2002.

C - História e historiografia brasileiras

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 8ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Seis Interpretações do Brasil. *Dados*, São Paulo: Perspectiva, vol. 25, n.º 03, 1979

_____. Uma interpretação da América Latina: a crise do Estado. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.º 37, Novembro de 1993, p. 45.

CARONE, Edgar. *O PCB – 1943 a 1964*. São Paulo: Difel, 1982.

CASTRO GOMES, Ângela de (Org). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

D'INCAO, Maria Angela (Org). *História e ideal*. Ensaios sobre Caio Prado Júnior. São Paulo: UNESP/Brasiliense, 1989.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MANTEGA, Guido. *A economia política brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia M. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 560-642, vol. 4.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974 pontos de partida para uma revisão histórica*. 4ª. Ed. São Paulo: Ática, 1980.

NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*. São Paulo: Hucitec, 1979.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade social*. 2ª. Ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.

_____. *Moderna tradição brasileira*. 2ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

_____. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. 15ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

RICÚPERO, Bernardo. *Caio Prado Jr. e a nacionalização do marxismo no Brasil*. São Paulo: 34, 2000.

SADER, Emir & GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de ideologias*. 2ª. Ed. São Paulo, Ática, 1982.

_____. *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

_____. (Org). *O governo Goulart e o golpe de 64*. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

D – Teoria e metodologia

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2ª. Ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UnB, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOURDÉ, Guy & MARTINS, Hervé. *As escolas históricas*. Portugal: Publicações Europa-América, 1990.

BURCKHARDT, Jacob. *A civilização do renascimento na Itália*. Lisboa: Presença, 1992.

BURKE, Peter. *A escola dos annales: 1929-1989*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

_____. (Org) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CARR, E. H. *Que é história*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. *A história hoje: dúvidas, desafios, propostas*. Rio de Janeiro: Estudos históricos, Vol. 7, n.º.13, 1994,

FONTANA, Josep. *A história dos homens*. Bauru: UDUSC, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 2003, vol. 1.

GARDINER, Patrick. *Teorias da história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

GAY Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUINZBURG, Carlo. *Micro história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2006. (Companhia de bolso).

HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da idade média*. São Paulo: Verbo, 1978.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1996, vol. 1.

JAUS, Hans-Robert. *Pequena apologia de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

JENKIS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.

LANGLOIS, Charles & SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos Estudos Históricos*. São Paulo: Renascença, 1946.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *História e memória*. 4ª. Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

_____ & NORA, Pierre. (Orgs.). *História: novos problemas*. 2ª. Ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- MALERBA, Jurandir. *A história escrita*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da (Org). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.
- PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um "Vaudeville". *Revista Brasileira de História*, Vol. 8, n.º.15, São Paulo, 1988, p. 89-61.
- REMOND, René (Org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- RUSEN, Jörn. *Historia viva*. Brasília: Editora da UnB, 2007.
- _____. *Razão histórica*. Brasília: Editora da UnB, 2001.
- _____. *Reconstrução do passado*. Brasília: Editora da UnB, 2007.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Representações do intelectual*. As conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- _____. *Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. & DE DECCA, Edgar. A revolução do vencedor. *Contraponto*, Rio de Janeiro, (1), Nov/1976, p. 60-71.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2ª. Ed. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. Teoria literária e escrita da história. Rio de Janeiro: *Estudos históricos*, Vol. 7, n.º.13. 1991.
- _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar. 1979
- _____. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

ÍNDICE REMISSIVO

- A
- Academia 74
- Atlântida Cinematográfica 47, 56, 98, 99, 255, 256
- autoridade cinematográfica 170
- B
- Bela época 16, 91, 92, 93, 100, 101, 103, 104, 105, 108, 111, 116, 117, 120, 127, 128, 136, 139, 171, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 198, 208, 211, 215, 233, 238, 239, 240, 242, 243, 246, 247, 251, 256, 258, 259, 260, 267
- Bernardet 7, 8, 15, 16, 21, 29, 30, 31, 62, 70, 71, 75, 77, 82, 85, 90, 92, 115, 116, 136, 138, 143, 144, 147, 148, 151, 163, 164, 171, 172, 174, 175, 178, 182, 187, 188, 189, 194, 195, 196, 197, 202, 208, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 259, 260, 261, 262, 263
- Bienal 147, 148, 149, 165
- burguesia nacional 126, 127, 139, 140, 141, 157
- C
- Centrocine 219
- Centros de estudos cinematográficos 47
- Certeau 7, 31, 40, 41, 42, 170, 254, 259, 264
- chanchadas 17, 64, 97, 98, 104, 109, 110, 129, 152, 154, 165, 197, 198, 255, 256, 257
- cineastas 11, 15, 18, 19, 27, 29, 30, 47, 51, 54, 55, 56, 65, 73, 97, 104, 111, 112, 114, 131, 132, 137, 138, 139, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 156, 157, 168, 175, 193, 194, 199, 203, 207, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 229, 230, 232, 235, 239, 246, 248, 249, 251, 254, 255, 256, 258, 261, 266
- cineastas cinemanovistas 132, 139, 144, 146, 157, 168, 224, 230, 251, 254, 255, 258
- cinéfilos-pesquisadores 74
- cinema 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 39, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196,

- 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271
- cinema artesanal 103, 177
- cinema brasileiro 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 39, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 66, 67, 68, 72, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 98, 100, 101, 105, 106, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 133, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 162, 163, 165, 168, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 221, 222, 223, 224, 227, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270
- cinema de autor 149, 153, 154, 155, 160, 255
- Cinema do Lixo 112, 255
- cinema italiano 102, 104
- Cinema Marginal 112, 206
- cinema nacional 11, 12, 28, 29, 31, 39, 48, 51, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 72, 73, 74, 78, 79, 82, 84, 89, 92, 99, 101, 102, 103, 106, 112, 113, 114, 116, 127, 129, 131, 136, 141, 143, 146, 153, 154, 155, 156, 158, 163, 165, 167, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 180, 182, 184, 185, 187, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 205, 206, 207, 208, 212, 217, 221, 227, 233, 237, 243, 248, 249, 250, 254, 257, 259, 263, 264
- cinema no Brasil 13, 14, 20, 46, 47, 51, 60, 62, 77, 91, 92, 102, 113, 118, 119, 174, 176, 179, 191, 222, 270
- cinemanovismo 112, 113, 144, 165, 206, 210, 219, 232, 259
- cinemanovistas 73, 84, 90, 105, 132, 137, 139, 141, 144, 146, 150, 151, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 165, 167, 168, 193, 194, 199, 217, 220, 221, 223, 224, 225, 230, 236, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 263
- Cinema Novo 10, 12, 27, 46, 52, 56, 73, 83, 89, 90, 100, 101, 105, 106, 111, 112, 113, 115, 129, 131, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 192, 194, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 215, 219, 221, 251, 255, 256, 257
- Cinematca Brasileira 6, 11, 18, 27,

- 44, 46, 47, 49, 50, 51, 66, 67,
68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76,
138, 146, 151, 215, 219, 253,
265, 270
- Cinematotecas 47, 49, 50, 51, 63, 65
- cinematografia nacional 91, 99, 102,
150, 152, 164
- Cinema: trajetória no
subdesenvolvimento 7, 8, 14,
19, 28, 30, 42, 43, 88, 106, 115,
120, 122, 124, 137, 142, 143,
144, 157, 163, 175, 177, 186,
187, 199, 200, 201, 209, 216,
227, 254, 265, 267
- classe social 24
- Clube de Cinema de São Paulo 25,
26, 46
- comédia 64, 98, 197
- comércio cinematográfico 17, 103,
176, 178, 193, 217
- Companhia Cinematográfica Vera
Cruz 47, 131, 198, 206, 212
- comunista 24, 138
- Concine 219
- conjuntura social 105, 142
- Conselho Nacional de Cinema 219
- crítica cinematográfica 29, 46, 49, 52,
56, 80, 89, 101, 128, 168, 196,
210, 236, 237, 260, 261, 266
- críticos 25, 47, 51, 54, 55, 58, 59, 60,
62, 65, 73, 79, 151, 171, 172,
178, 184, 197, 204, 207, 233,
243, 255, 256, 259, 261, 269
- cultura 13, 15, 19, 20, 28, 29, 30, 47,
50, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 62,
65, 66, 82, 85, 89, 105, 106,
107, 108, 109, 112, 113, 122,
123, 124, 125, 132, 136, 141,
142, 143, 144, 150, 151, 155,
156, 157, 158, 160, 163, 164,
165, 166, 170, 184, 185, 187,
188, 189, 190, 191, 199, 201,
203, 206, 223, 224, 240, 267,
268, 269, 271, 272, 274
- cultura brasileira 20, 28, 29, 113, 160,
271
- cultura cinematográfica 20, 47, 50,
54, 55, 56, 58, 59, 62, 89, 125,
151, 160
- cultura letrada 65, 165
- cultura nacional 105, 124, 132, 136,
142, 143, 157, 158, 163, 170,
184, 187, 188, 201, 206
- Curso de Cinema 28, 77, 78
- D
- discurso histórico 43, 131, 132, 133,
134, 136, 144, 170, 172, 203,
205, 211, 212, 215, 216, 218,
219, 222, 223, 225, 227, 230,
237, 239, 242, 248, 249, 261
- ditadura 12, 25, 229, 230, 269, 272
- domínios do cinema 102
- E
- Embrafilme 7, 8, 16, 18, 19, 20, 43,
170, 192, 196, 212, 217, 218,
219, 220, 221, 222, 224, 225,
227, 228, 229, 230, 231, 232,
235, 251, 254, 261, 262, 266,
267, 268, 270
- Empresa Brasileira de Filmes S.A. 192
- empresas cinematográficas
internacionais 132
- Estado de São Paulo 26, 27, 47, 48, 49,
55, 68, 79, 89, 148, 268
- estética modernista 24
- estéticas 30, 48, 73, 88, 98, 105, 142,
151, 152, 154, 155, 164, 165,
223, 249, 251, 252, 256, 257,
258, 261
- estúdios hollywoodianos 104
- estudo do cinema 53, 102, 270
- expressão artística nacional 165

F

fato 13, 15, 16, 17, 18, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 47, 54, 59, 60, 62, 78, 85, 94, 95, 105, 110, 121, 124, 136, 138, 164, 171, 172, 174, 176, 177, 188, 190, 195, 199, 204, 213, 218, 219, 221, 222, 223, 230, 237, 243, 244, 250, 251, 262, 274

fatos históricos 36, 39

Filme 26, 47, 52, 76, 267

filmes cantantes 92, 244

filmes criminais 93, 244, 245, 246

filmes de revista 244, 246, 247

filmes estrangeiros 13, 53, 64, 100, 101, 103, 106, 107, 108, 117, 118, 119, 124, 125, 127, 129, 180, 184, 185, 186, 189, 190, 193, 195, 196, 213, 214, 215, 221, 256, 262

filmografia internacional 245

Fundação Centro Modelo de Cinema 219

Fundação Cinemateca Brasileira 70, 71, 72, 73

G

Geicine 79, 213, 214, 215, 216, 223

Grupo de Executivo da Indústria Cinematográfica 79, 213

H

História-Cinema-Escrita 31

história do cinema 7, 9, 15, 17, 30, 31, 39, 42, 43, 46, 49, 50, 51, 52, 60, 61, 69, 74, 76, 80, 81, 82, 85, 88, 91, 101, 104, 111, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 126, 127, 128, 133, 165, 170, 172, 186, 187, 196, 197, 198, 199, 205, 206, 208, 209, 232, 237, 238, 240, 242, 249, 250, 251,

254, 269

história do cinema nacional 39, 101, 172, 196, 197, 198, 254

historiografia acadêmica 29, 207, 233, 251, 263

historiografia cinematográfica nacional 46

historiografia do cinema brasileiro 29, 39, 106, 171, 183, 196, 197, 198, 201, 206, 207, 233, 240, 243, 244, 249, 251, 252, 261, 264, 270

I

ideológicas 18, 30, 48, 73, 78, 88, 89, 115, 134, 154, 208, 211, 221, 249, 254, 259

INC 79, 215, 216, 217, 218, 219, 222

indústria cinematográfica 52, 57, 69, 80, 81, 100, 104, 127, 177, 179, 180, 181, 182, 224, 225, 266, 270

industrialização do cinema brasileiro 125, 136, 138, 141, 215, 217, 223, 230, 262

Instituto Nacional de Cinema 79, 215
intelectuais 20, 24, 26, 27, 28, 34, 38, 40, 47, 53, 73, 74, 111, 135, 138, 143, 144, 148, 163, 166, 185, 211, 224, 242, 256, 269, 271

intelectuais nacionais 28, 47

interdisciplinar 75

interpretação 20, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 89, 135, 143, 170, 180, 181, 182, 187, 189, 190, 201, 206, 240, 256, 258, 263, 271

Introdução ao cinema brasileiro 54, 58, 59

J

Jean-Claude Bernardet 7, 8, 15, 21, 29, 30, 31, 62, 70, 75, 77, 82,

- 85, 90, 92, 115, 135, 138, 143,
144, 147, 148, 151, 163, 171,
174, 175, 178, 182, 187, 188,
194, 195, 197, 202, 208, 233,
236, 242, 249, 250, 255, 259,
262, 263
- Juventude Comunista 24
- L
- linguagem cinematográfica 31, 80
linguagens artísticas 31, 207
literatura cinematográfica 57
- M
- marxismo 24, 25, 211, 272
marxistas 116
matriz interpretativa 7, 30, 31, 40, 43,
48, 85, 88, 115, 133, 170, 172,
175, 176, 183, 193, 196, 197,
198, 206, 208, 216, 222, 223,
225, 226, 227, 232, 233, 237,
240, 250, 251, 252, 254, 256,
258, 259, 260, 262
meios intelectuais 111
mercado interno 17, 19, 64, 80, 97,
100, 101, 103, 106, 108, 116,
117, 118, 119, 120, 121, 122,
124, 125, 127, 128, 129, 135,
136, 140, 155, 162, 178, 182,
184, 188, 189, 190, 191, 193,
194, 196, 215, 221, 222, 224,
236, 262
mercado interno nacional 103, 108,
121, 124, 140, 215
método cinematográfico 111
- N
- nacionalismo 7, 19, 50, 52, 88, 136,
171, 207, 224, 235, 241, 242,
244, 245, 249, 251
nacionalista 11, 52, 127, 131, 132, 134,
140, 141, 155, 156, 158, 207,
211, 223, 227, 231, 235, 236,
241, 242, 243, 244, 250, 251,
256, 260, 261, 266, 270
narrativa 90, 94, 146, 235, 257
Neorrealismo 104
- O
- ofensiva neoliberal 19, 227, 228, 229,
235
orientação sociocultural 24
Oscar 237
- P
- panorama cinematográfico nacional
101
Panorama do cinema brasileiro 30, 90,
115, 116, 120, 141, 171, 177,
200, 209, 215, 217, 227, 238,
240, 242, 254
Paulo Emílio 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30, 39, 40,
42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,
77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93,
94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 115, 116, 117, 118, 119,
120, 122, 123, 124, 125, 126,
127, 128, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 141, 142, 143, 144,
145, 146, 147, 148, 149, 150,
151, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 167, 168, 170,
171, 172, 173, 175, 176, 177,

- 178, 179, 180, 182, 183, 184,
185, 186, 187, 188, 189, 190,
191, 192, 193, 194, 195, 196,
197, 198, 199, 200, 201, 203,
205, 206, 207, 208, 209, 210,
211, 212, 213, 215, 216, 217,
218, 219, 221, 222, 223, 224,
225, 227, 228, 230, 232, 233,
234, 235, 237, 238, 240, 241,
242, 245, 246, 247, 250, 251,
252, 253, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 262, 263, 265,
266, 267, 270, 271
- Paulo Emílio Salles Gomes 7, 24, 30,
44, 46, 81, 148, 193, 210, 250,
252, 253, 254, 266, 270, 271
- plano cinematográfico nacional 250
- poder público 11, 43, 80, 110, 137,
138, 142, 170, 194, 211, 213,
227
- política 7, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 24, 25, 42, 43, 63, 68, 72,
87, 88, 89, 102, 106, 113, 114,
115, 118, 133, 135, 138, 144,
153, 154, 158, 159, 161, 165,
168, 170, 171, 176, 184, 185,
190, 201, 206, 211, 212, 217,
220, 221, 222, 224, 230, 232,
240, 254, 258, 271, 272, 274
- político-burocrático 67
- pornochanchada 84, 106, 112
- produção cinematográfica 16, 47, 51,
66, 91, 93, 94, 95, 96, 110, 120,
121, 129, 136, 160, 167, 177,
179, 184, 189, 191, 193, 213,
216, 218, 225, 233, 240, 241,
242, 244, 245, 249, 257, 261
- produção-exibição-público 92, 103,
175, 238
- produção intelectual 34, 36
- produto cultural externo 107
- produtores 47, 51, 55, 64, 65, 110, 116,
131, 139, 154, 173, 181, 193,
195, 238, 247, 255, 256
- público estrangeiro 105
- R
- realidade brasileira 88, 105, 134, 135,
161, 167, 202, 203, 204
- reflexão teórico-metodológica 31
- reprodução acadêmica 170, 210
- S
- Serviço Nacional de Inteligência 220
- Sétima arte 179, 191, 270
- sine qua non 116, 135
- SNI 220
- sociedade 24, 28, 40, 41, 50, 68, 88,
100, 102, 105, 106, 114, 118,
123, 124, 133, 134, 135, 137,
138, 140, 142, 158, 168, 185,
190, 211, 218, 229, 235, 236,
239, 243, 255, 256, 260, 261,
262, 267
- sociedade brasileira 28, 88, 102, 105,
114, 123, 124, 133, 134, 135,
138, 168, 235, 243, 256, 260
- status quo 63, 66, 142, 185, 186
- stricto sensu 237
- subdesenvolvimento cinematográfico
118, 207, 209
- sui generis 52
- T
- tradição cinematográfica nacional 30,
136, 249
- tragédia 64, 196
- trilogia historiográfica 87, 89, 212
- V
- Vanguarda Estudantil 24
- Vera Cruz 10, 48, 52, 53, 54, 55, 59,
80, 99, 131, 141, 152, 154, 159,

- 165, 190, 198, 199, 200, 201,
202, 203, 204, 205, 206, 207,
212, 251, 255, 256, 257, 266,
268
- Vesentini 7, 13, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 40, 42, 148, 254,
255, 260, 262, 264
- Viany 9, 10, 12, 53, 54, 58, 59, 60, 61,
62, 99, 152, 171, 172, 183, 223,
233, 255, 270

Julierme Morais em sua dissertação de mestrado ora publicada debruça-se sobre a história do cinema brasileiro, a partir da análise do que ele chama de “matriz interpretativa”, concebida por Paulo Emílio Salles Gomes e vislumbrada numa trilogia lançada em 1980 — *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. [...] Julierme inspira-se nas teses de Jean-Claude Bernardet, expostas no livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), para confirmar a fragilidade da periodização adotada no *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966*, texto presente na trilogia. Acompanha igualmente Bernardet na desconstrução das “origens harmoniosas” da atividade cinematográfica no país, evocadas de modo idealizado no período a que se atribuiu o epíteto “A bela época do cinema brasileiro”. São três as mortes de Paulo Emílio anunciadas pelo jovem historiador. [...] Paulo Emílio foi convenientemente convertido em monumento do cinema brasileiro, que não se discute como não se lê. Julierme Morais, na esteira de Jean-Claude Bernardet, contesta o mito, ao mesmo tempo em que reforça a mitologia ampliando sua potência política. Isso só sucede aos mortos ilustres, os heróis da pátria, que só a podem servir calados.

Carlos Augusto Calil